

PROGRAMA DE EDUCAÇÃO TUTORIAL - LETRAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

# ARQUIA



ISSN  
2595-2609



Conceitos e opiniões contidos nos trabalhos submetidos à Revista são de responsabilidade de seus autores.



revistaareia.fale.ufal@gmail.com  
Campus A. C. Simões - BR 104 Norte – Km 14. Tabuleiro do Martins.  
Maceió/AL. 57072-900

*Editores-gerentes*

Alessandra Nunes da Costa, Fabiana Pincho de Oliveira e João Paulo Moreira Lins

*Conselho científico*

Flávia Letícia Vila Nova Costa, Larissa da Silva Barbante, Mileyde Luciana Marinho Silva, Rafael Lobo Santos e Thuane Ingrid Azevedo Barbosa

*Conselho editorial*

Anderson da Silva Pereira, Cinthya Débora Araújo, Cristiana da Silva Oliveira, Débora da Silva Moreira, Flávia de Melo Barbosa, Flávia Letícia Vila Nova Costa, Iago Espindula de Carvalho, Larissa Almeida Benjamim, Larissa da Silva Barbante, Mariana Cavalcante Oliveira, Mileyde Luciana Marinho Silva, Natália Oliveira de Souza, Natália Silva Bezerra de Oliveira, Rafael Lobo Santos e Thuane Ingrid Azevedo Barbosa

*Revisão textual*

Alexandre Sales Macedo Barbosa, Andrey Ronald Monteiro da Silva, Deividy Ferreira dos Santos, Raul de Carvalho Rocha e Silvio Nunes da Silva Júnior

*Diagramação*

Débora da Silva Moreira, Iago Espindula de Carvalho, Larissa Almeida Benjamim e Natália Oliveira de Souza

*Capa*

Thuane Ingrid Azevedo Barbosa

*ISSN*

2595-2609

## Sumário

Apresentação .....	4
Entrevista: LINGUAGENS E(M) DIÁLOGO: ENTREVISTA COM JOSÉ LUIZ FIORIN .....	8
ENSINO DA ORTOGRAFIA: INTERVENÇÕES EM UMA TURMA DO 7º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL - Clévia de Assis Martins Torres e Adna de Almeida Lopes .....	17
DEUS E CAIM NA TERRA DE SARAMAGO: UM CANTO PARALELO NA RECRIAÇÃO DO MITO – Maria de Fátima Monteiro e Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa .....	32
“É TEMPO DE HOMEM PARTIDO”: O HOMEM DE 1940 NO POEMA “NOSSO TEMPO” DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE - Aurélio Miguel da Rocha Vieira.....	44
INTERTEXTUALIDADE E CRIAÇÃO LITERÁRIA – DA POESIA PARA O ROMANCE - Mácllem Luan da Rocha e Susana Souto Silva .....	53
NARRATIVA, VERDADE E OBSESSÃO: A CONTEMPORANEIDADE DE DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS – Ednelson João Ramos e Silva Júnior e Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa .....	70
LINGUAGEM ESCRITA E ALFABETIZAÇÃO – Marília Barbosa de Melo.....	87
Caixa – Hyago Carlos Marques .....	92
Festa – Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva .....	94
Para o poeta su(r)jo – Ednelson João Ramos e Silva Júnior .....	95
Taciturno – Anderson da Silva Pereira .....	96

## **Apresentação**

É com muita satisfação que o PET Letras convida todos e todas para leitura da segunda edição da *Revista Eletrônica Areia*, veículo de divulgação científica voltado exclusivamente para estudantes da graduação ou recém-formados/as em Letras e áreas afins.

Nesta segunda edição, o periódico apresenta nova identidade visual, convidando o leitor a navegar no mar do conhecimento científico e nas muitas significações do texto literário. Na imagem da jangada subindo as ondas, é possível enxergar o leitor mergulhando na pesquisa teórica e aplicada em diferentes perspectivas dos estudos linguísticos e literários. É no profícuo diálogo entre língua e literatura, práticas de ensino/aprendizagem de língua e na magia da linguagem literária que a *Revista Areia* se constitui como espaço de incentivo ao debate, à reflexão, sem estabelecer barreiras entre as diferentes áreas de produção científica no campo das Letras.

O periódico inicia-se com a apresentação da entrevista *Linguagens e(m) diálogo*, concedida pelo Prof. Dr. José Luiz Fiorin do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), por ocasião de sua participação como conferencista da X Semana de Letras em 2017. Fiorin defende, nessa entrevista, o diálogo entre linguística e literatura, ensino e pesquisa na graduação, além de falar sobre o recente livro, por ele organizado, *Os novos caminhos da Linguística*.

No artigo *Ensino da ortografia: intervenções em uma turma do 7º ano do ensino fundamental*, as autoras Clévia de Assis Martins Torres e Adna de Almeida Lopes apresentam reflexões sobre o ensino de ortografia a partir de uma pesquisa interventiva desenvolvida numa escola pública do interior alagoano. As autoras defendem que o erro ortográfico faz parte do processo de aquisição da língua escrita e assim deve ser abordado na escola. Com base em estudos e pesquisas sobre o ensino de ortografia e sobre o papel da intervenção na aprendizagem, elas descrevem as dificuldades e os avanços dos alunos colaboradores em relação ao domínio das convenções da escrita.

No artigo *Deus e Caim na terra de Saramago: um canto paralelo na recriação do mito*, Maria de Fátima Monteiro e Maria Gabriela Costa analisam o mito, o sagrado e

o profano em duas obras, a *Bíblia* e o romance *Caim*, de José Saramago, a partir das orientações da literatura comparada e dos preceitos de Mircea Eliade (1972; 1992).

No artigo *É tempo de homem partido: o homem de 1940 no poema “Nosso tempo”*, de Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Miguel da Rocha Vieira analisa o poema *Nosso tempo*, que faz parte da obra *A rosa do povo* (1945). Baseando-se em Candido (2004), Achcar (1993, 2000) e Correia (2009), o autor mostra como Carlos Drummond de Andrade retratou o “homem partido” de seu tempo, denunciando através de seus versos como os conflitos e as ideologias de sua época influenciavam diretamente o comportamento da sociedade, transformando-a e modificando-a ao longo dos anos.

No artigo *Intertextualidade e criação literária – da poesia para o romance*, Mácllem Luan da Rocha e Susana Souto Silva discutem as complexas relações entre os gêneros poesia e romance a partir dos conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 2015) e intertextualidade (KRISTEVA, 1984). Para isso, mostram no romance de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), como a criação literária utiliza diferentes procedimentos e recursos da intertextualidade, especialmente como se dá a transposição de elementos da poesia lírica à narrativa em prosa.

Para pensar como *Dom Casmurro* dá mostras de romper com convencionalismos e manter-se com fôlego até o nosso século, os autores Ednelson João Ramos e Silva Júnior e Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa, no texto *Narrativa, verdade e obsessão: a contemporaneidade de dom casmurro, de Machado de Assis*, realizam uma análise comparativa, trazendo os contos *A quinta história* (1964), de Clarice Lispector; *Desenredo* (1967), de Guimarães Rosa; *Estão apenas ensaiando* (2000), de Bernardo Carvalho; *A figurante* (2003), de Sérgio Sant’Anna e *Encontros na península* (2009), de Milton Hatoum.

Na seção Resenhas, Marília Barbosa de Melo descreve e avalia o livro *Linguagem Escrita e Alfabetização*, publicado em 2012, pela Editora Contexto, de autoria do professor e linguista Carlos Alberto Faraco. Embora não seja uma obra recente, a aluna da graduação destaca que o livro traz nos capítulos iniciais os aspectos históricos da língua portuguesa, os impasses acerca dos acordos ortográficos e os apontamentos sobre as linguagens, interessando a um público mais amplo. Nos capítulos finais, nos quais são tratadas as representações gráficas e sonoras da língua, o livro é recomendado aos especialistas no estudo da linguagem.

Pensando em promover a produção literária na graduação, a seção *Textos Literários* dá espaço para escritores alagoanos seja por meio da submissão à revista seja em decorrência do *Concurso de Contos Arriete Vilela*. Esse concurso, orgulhosamente promovido pelo grupo PET, em parceria com o Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias, desde 2012, coincide com a Semana de Letras.

A segunda edição da Revista *Areia* traz os contos *Festa*, de Vitor Emmanuell, vencedor da VI edição do *Concurso de Contos Arriete Vilela*, e *Taciturno*, de Anderson da Silva Pereira. Além desses, apresenta também os poemas *caixa*, de Hyago Carlos Marquese e *Para o poeta su(r)jo*, de Ednelson João Ramos e Silva Júnior.

Dessa maneira, o PET Letras encerra esta apresentação agradecendo a todos/as os/as autores/autoras que submeteram seus textos e a todos/as os/as colaboradores/colaboradoras que, juntamente com o PET Letras, concretizam o objetivo de estimular a produção científica e ampliar as experiências acadêmicas do estudante da graduação.

Grande abraço.

Alessandra Nunes da Costa

Fabiana Pincho de Oliveira

## **Entrevista**



## LINGUAGENS E(M) DIÁLOGO: ENTREVISTA COM JOSÉ LUIZ FIORIN

PET Letras UFAL

### Entrevista

José Luiz Fiorin

José Luiz Fiorin é linguista renomado no Brasil e no exterior com vasta publicação de artigos em revistas especializadas, capítulos e livros nas áreas da Semiótica, Análise do Discurso, Enunciação, Argumentação, entre outros temas. Além de pesquisador, professor e escritor, foi representante de área de Letras e Linguística na Capes (1995-1999) e membro do Conselho Deliberativo do CNPq (2000-2004). Atualmente, é professor-associado do Departamento de Linguística da FFLCH da Universidade de São Paulo.

Durante sua participação na X Semana de Letras, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, em setembro de 2017, concedeu entrevista ao grupo PET Letras, na qual conversou sobre o estabelecimento do diálogo entre linguística e literatura, ensino e pesquisa na graduação e sobre o recente livro, por ele organizado, *Os novos caminhos da Linguística*.

#### **Pergunta 1:**

**Professor Fiorin, o senhor já foi representante de área junto a Capes – entre 1995 e 1999 –, e sempre se posicionou como um ferrenho defensor da união entre as áreas da linguística e da literatura, sobretudo num momento em que se cogitou separá-las em coordenações distintas no âmbito da Capes. No artigo “Linguagem e interdisciplinaridade”, de 2008, o senhor se mostra pessimista quanto à pergunta que lança, qual seja, “é possível renovar o diálogo entre a linguística e a literatura, ele tem chance de acontecer?” Qual sua impressão hoje em dia, passados quase dez anos? Como isso afeta, positiva ou negativamente, a formação nos cursos de Letras do país?**

Eu diria que, do ponto de vista teórico, não existe nenhum impedimento para que haja um diálogo entre essas duas áreas. No entanto, do ponto de vista institucional, eu não estou mais otimista do que eu estava há dez anos, ao contrário, estou mais pessimista. Eu estive presente na última reunião da ANPOLL, que é a Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística, e aconteceu uma coisa que eu acho muito interessante. Havia duas mesas-redondas, chamadas “Ciências da linguagem em tempos de crise: aspectos epistemológicos, sociais, políticos e éticos”. Ao final da segunda mesa, levanta-se uma pessoa da área de literatura e faz um protesto, porque havia menos gente de literatura do que de linguística. Tendo falado numa dessas mesas, eu imediatamente me posicionei contra, dizendo que a diretoria não pode andar com fita métrica, contando dois e meio convidados de linguística, dois e meio de literatura. Para que haja uma identidade entre as áreas, a diretoria devia convidar quem ela achava que pudesse participar e dar uma opinião sobre esses aspectos. Isso significa que os aspectos institucionais estão fazendo com que o diálogo entre as suas áreas se torne cada vez mais difícil.

As razões para essa dificuldade de diálogo, talvez seja o desprezo de uma área pela outra. De um lado, os colegas de literatura não veem nenhuma legitimidade nos colegas de linguística para falar a respeito de literatura. Por outro lado, os colegas de linguística manifestam um solene desprezo pela área de literatura, achando que lhes cabe estudar apenas a linguagem do dia-a-dia, da publicidade, dos jornais. Enquanto não houver, por parte dos colegas de literatura, a convicção de que é importante estudar essa forma de linguagem fora do âmbito literário e não houver da parte dos linguistas uma compreensão de que a literatura é a forma de linguagem que leva as possibilidades da língua até os seus limites e que, portanto, a literatura tem um papel muito importante nos estudos da linguagem, eu não acredito que haja possibilidade desse diálogo.

O impacto que essa postura causa é a separação desses campos nos cursos de Letras. Quer dizer, literatura e teoria literária dizem respeito a uma determinada área, linguística e línguas dizem respeito a outra. E acresce a isso um problema muito sério: o curso de Letras não é um curso onde você aprende português, onde se aprende uma língua estrangeira, caso contrário, não haveria nenhuma diferença entre um curso do Ensino Fundamental e Médio e um curso superior de Letras; ou um curso numa escola de idiomas e um curso superior de inglês ou francês. Na verdade, uma graduação em Letras supõe que o aluno que vai fazer um curso de língua estrangeira tenha, ao começar o curso, ao menos um nível médio de conhecimento dessa língua, que ele seja capaz de

falar, de entender, pelo menos num nível médio, para começar o verdadeiro trabalho de um curso superior, que é descrever e explicar os fatos da linguagem humana, entre eles, esse fato singular da linguagem humana que é a literatura. No momento em que me ocupo na graduação em ensinar língua estrangeira, como se isso fosse um curso da Aliança Francesa ou curso da Cultura Inglesa, o curso de língua já perdeu um pouco o seu sentido. O curso de literatura se coloca de costas para todas as necessidades do estudo da linguagem humana. Então, há uma situação meio esquizofrênica que é um curso onde os dois módulos estão de costas um para o outro. Assim, fico me perguntando se esse desejo de separar duas áreas no final vai inviabilizar a possibilidade de nós termos um curso de Letras que seja algo orgânico e que estude a linguagem humana. Eu, francamente, sou muito pessimista sobre as possibilidades institucionais desse diálogo entre linguística e literatura.

## **Pergunta 2**

**Recentemente, o senhor organizou um livro no qual apresenta os novos rumos da pesquisa em Linguística. Nesse sentido, o senhor identifica uma abordagem/área de estudos envolvendo linguística e literatura que ainda não foi iniciada ou não teve a repercussão necessária?**

Acho que todas as disciplinas que estudam o discurso podem ter uma interface com a literatura. Evidentemente quando falo, por exemplo, de fonologia minha relação com a literatura é uma relação lateral. Por exemplo, quando Matoso Câmara fez sua descrição fonológica do português do Brasil usando como exemplo a poesia para mostrar determinados fenômenos que ele descreve no português do Brasil, diz assim: “no português do Brasil em posição final átona não existe a diferença O/U e E/I, só existem três vogais: A, I e U”. Ele irá mostrar como os poetas parnasianos rimavam palavras que ortograficamente eram terminadas em U e O e palavras que eram terminadas em I e E. Eles eram doutores em rima e rimavam com muito cuidado, pois percebiam que não havia muita diferença entre palavras ortograficamente escritas com U e O, porque nos dois casos seria U, e E e I porque nos dois casos seria I. Posso mostrar que determinados fenômenos fonéticos incidem no fato literário, a mesma coisa diz respeito à morfologia, à sintaxe e assim por diante.

As disciplinas do discurso pretendem desenvolver teorias sobre a realização da linguagem de maneira geral, entre elas o discurso literário. Nesse sentido, embora

tenhamos a possibilidade de uma relação entre estudos do discurso e literatura, na verdade essa relação é feita com muito cuidado, porque, como eu disse antes, os colegas da literatura não veem nenhuma legitimidade no estudo do discurso literário pelos analistas do discurso, usando aqui o termo análise do discurso no sentido muito amplo. Eu coloco nesse rol a Análise do Discurso, a Semiótica, a Análise Crítica do Discurso, as teorias enunciativas, a teoria bakhtiniana, etc. Pouca gente se dedica a isso, precisamos estudar um pouco mais esses aspectos. Eu tenho muito interesse pelo discurso literário, mas nunca me dedico a estudá-lo, a fazer um texto sobre o que eu penso que seja literatura, porque eu acho que isso não encontraria eco nenhum; então o que eu faço é, ao estudar determinados elementos do discurso, exemplificar com elementos do texto literário. Nesse sentido, nós não podemos dizer que estamos tendo novas áreas de desenvolvimento das relações entre a linguística e a literatura porque isso ainda é feito com muita cautela e certa timidez.

### **Pergunta 3**

#### **O Senhor destaca outros capítulos no livro *Os novos caminhos da Linguística*?**

O livro trata de novas abordagens, de novas linhas de pesquisa nas áreas de fonologia, de morfologia, de sintaxe e semântica, mas para mim o que mais chamou atenção nesse livro foram duas coisas: primeiro, a introdução à Linguística Computacional, porque a Linguística Computacional é uma área extremamente importante e para qual nós não temos nenhuma vocação. Os linguistas não costumam saber nada de matemática, que é absolutamente indispensável para o desenvolvimento da linguística computacional; e os matemáticos têm um conhecimento rudimentar a respeito de linguagem. Quando você ouve um linguista da computação, que é formado em matemática, falar sobre sintaxe, você fica impressionado com a primariedade com que ele fala sobre o assunto. Os autores do capítulo fazem uma apresentação de uma maneira tão clara, sem nenhuma necessidade de que nós saibamos matemática, mas mostrando a importância que tem a linguística computacional.

Em segundo lugar, o que me chamou atenção nesse livro foi o capítulo que trata da origem da linguagem humana. Vocês sabem que a origem da linguagem humana é uma coisa complicada de explicar, nós não temos nenhum material que permita estudar como a linguagem humana surgiu, todo o conhecimento que temos de língua é um conhecimento a partir da decifração da língua escrita antiga dos egípcios, dos chineses,

dos babilônios etc... O que significa, portanto, que as línguas que nós conhecemos são constituídas como as nossas línguas. Podemos dizer que a linguagem humana surgiu há mais ou menos quantos mil anos, porque o cérebro do *homo sapiens* era do tamanho do nosso cérebro e, portanto, supomos que ele falasse. Quem explicava a origem da linguagem? Os mitos. Faz parte da nossa civilização o mito da origem da linguagem. É o que está na Bíblia: Deus criou o homem, deu um sopro, deu a ele a capacidade de falar e trouxe, diante dele, todos os animais para que o homem desse o nome a cada um. E mais importante que isso, há duas histórias da criação da vida no Gênesis. A primeira, Deus criou o mundo falando “Faça-se a luz” e a luz foi feita. “Separe a água” e os continentes apareceram. A segunda, Deus mexe no barro, cria o homem e ele vive. Depois Ele cria os animais. Ele não cria só o homem moldando o barro. Assim, o mito mostra-nos que o trabalho e a linguagem são duas categorias fundamentais na história e a linguagem nos dá a capacidade divina de criar o universo que quisermos.

No final do século XIX, quando se cria a Sociedade Linguística de Paris, estabelece-se que a origem da linguagem é um tema absolutamente proibido. Porque, nessa época, considerava-se que tudo o que se falava sobre a origem da linguagem era mito. Eram narrativas bonitas, mas que davam explicações sobre aquilo que não tinha explicação nenhuma, e que naquele momento, para a ciência do século XIX, era absolutamente inverídico, não deveria ser discutido. Ora, as novas discussões a respeito de genética e paleontologia estão permitindo recolocar a questão da origem da linguagem sob novas bases e, acreditem, essas questões apareceram de uma maneira muito interessante para mim.

#### **Pergunta 4:**

**A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e a flexibilização curricular do Ensino Médio trazem mudanças do paradigma nos ensinos fundamental e médio. Em sua opinião, quais são os novos desafios na formação do linguista ou do licenciado em Letras?**

Eu diria que a Base Nacional Comum Curricular, na verdade, ainda não está pronta. Ainda não podemos saber exatamente quais serão as mudanças de paradigma que teremos no ensino Fundamental e Médio. No entanto, eu acho que posso discutir alguns desses desafios.

O primeiro é reabilitar o ensino da Literatura. Quando comecei a ensinar, tínhamos que dar aula de Língua Portuguesa e de Literatura, cujo programa contemplava toda Literatura e sua história. Hoje, talvez seja mais interessante partir de alguns temas importantes para os alunos, como o amor e a amizade, a partir de textos de que eles gostem, como músicas populares, e, ao mesmo tempo, mostrar como esses temas eram tratados em diferentes momentos da história da Literatura, da nossa Literatura. As pessoas dizem “não é possível trabalhar Camões hoje”. No entanto, elas ouvem a música “Amor é fogo que arde sem se ver”, cantada pelo Renato Russo, e gostam disso. O problema não é a poesia de Camões, mas a forma como nós estamos mostrando essa questão. E por que é que eu acho que isso é um desafio? Porque deixar de lado a Literatura é deixar de lado algo importante, que condensa todos os modos de sentir, os modos de interagir, os modos de dizer da nossa cultura. Quer dizer, na medida em que nós não estudamos, não lemos Machado de Assis, não vemos como se manifestavam as relações de poder durante o Segundo Império e como era a classe dominante dessa época, por exemplo.

Temos um segundo desafio importante que é ensinar as linguagens que são chamadas multimodais, ou seja, os conteúdos expressos por diferentes linguagens ao mesmo tempo. Embora sejamos professores principalmente da linguagem verbal, nós não podemos nos esquecer de que hoje temos, principalmente na internet, uma manifestação de textos de múltiplas linguagens, como o visual junto com o verbal ou, às vezes, em oposição.

Um professor de Língua Portuguesa tem que se dedicar a levar o aluno a perceber a magia da linguagem e nisso nós não temos muita diferença. Eu tenho que levar o aluno a se encantar com a beleza da linguagem, a querer se expressar de uma maneira cada vez mais adequada, cada vez mais precisa, cada vez mais criativa. É interessante, por exemplo, quando me perguntam se eu tenho que ensinar gramática. Sim, eu preciso ensinar, mas eu preciso ensiná-la não para o aluno aprender gramática, mas para ele ser capaz, de um lado, a expor com precisão e com firmeza aquilo que ele quer expor e, de outro lado, para ele ser capaz de violar intencionalmente as regras da gramática para dizer de forma criativa algo que quer dizer.

São desafios novos porque estamos em um tempo de baixa da literatura. Estamos em um tempo em que a internet explodiu trazendo novas textualidades, mas estamos diante de uma coisa antiga que a escola sempre precisou fazer: ensinar a beleza do conhecimento, ou seja, atrair o aluno para ter curiosidade para essa coisa fantástica que

é o conhecimento das línguas. Conhecer uma língua é conhecer o ser humano que fala essa língua, porque uma língua é uma maneira de perceber o mundo, é uma maneira de categorizar o mundo.

Nós estamos em um momento em que a escola se encontra com alunos muito apáticos e, às vezes, até no ensino superior de Letras, eu vejo essa apatia nos alunos. Recentemente, a Folha de São Paulo trouxe uma matéria, na primeira página, falando sobre a violência na escola. É uma tristeza muito grande ver que há esse problema de violência contra professores ou entre os próprios alunos, porque a escola tem de ter um papel significativo na sociedade, e cabe a nós resgatar esse papel. Cecilia Meireles, no poema *Romance das palavras aéreas*, diz: “A liberdade das almas, ai! com letras se elabora”. Isso é verdade, pois, na medida em que conheço o poder da linguagem, eu sou capaz de perceber que posso criar novos mundos a partir da linguagem. Nós não somos professores de ortografia, nós somos professores da liberdade das almas, e esse é o nosso grande desafio.

### **Pergunta 5**

**O PET é um programa que propõe a seus integrantes uma trilha de pesquisa relacionada a não especialização precoce, ou seja, a realização de um contato prévio com várias áreas de graduação antes de seguirem para uma determinada linha de pesquisa de interesse. Essa característica, por ser algo peculiar, caminha numa direção diferente do que presenciam corriqueiramente no ambiente da graduação. Com base nisso, como o senhor analisa a orientação do programa comparado ao cenário de contato científico único e precoce?**

A especialização um pouco precoce não é o mal maior da graduação; o mal maior é que, se eu considerar na sua totalidade, a graduação não se relaciona com a pesquisa, ou seja, o aluno de graduação não se vê como participante de um projeto em que ele deve se aprofundar com vistas a, no futuro, se formar como pesquisador. Eu acho que a graduação, na verdade, perdeu profundidade, perdeu substância, perdeu dimensão. Eu acho muito mais interessante a proposta do grupo PET, de que haja um aprofundamento em áreas diferentes antes de uma especialização precoce como começar uma iniciação científica numa determinada área bem determinada já no primeiro ano de graduação, deixando de lado todos os outros aspectos. A proposta do

PET é, por um lado, resgatar o verdadeiro sentido da graduação. Colocar a graduação não como um curso de aprender língua, mas como um curso de reflexão sobre a linguagem. Ao mesmo tempo, o PET não induz a uma especialização precoce e, portanto, permite que o aluno tenha uma verdadeira graduação na área de Letras; o que deveria ser para todo o mundo. Vêm para o PET aqueles que são mais vocacionados a um dia se tornarem pesquisadores na área de Letras. Claro que nem todo o mundo que está na graduação tem essa vocação de fazer mestrado, doutorado, mas não podemos reduzir a nossa graduação a um curso de língua como um curso ministrado numa escola de idiomas.



**Artigos**

## ENSINO DA ORTOGRAFIA: INTERVENÇÕES EM UMA TURMA DO 7º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL<sup>1</sup>

Clévia de Assis Martins Torres<sup>2</sup>

Adna de Almeida Lopes<sup>3</sup>

**RESUMO:** *Este trabalho tem como objetivo refletir sobre atividades didáticas de intervenção na escrita de alunos de uma turma do 7º ano ao ensino fundamental, através da comparação entre as versões inicial e final de um texto escrito. Os fundamentos para esta reflexão foram estudos e pesquisas sobre o ensino de ortografia, como os de Morais (2001); (2003) e (2007), Bortoni (2005); e sobre o papel da intervenção na busca de melhoria na aprendizagem do aluno, como os estudos de Vygotsky (1984), Antunes (2003) e Aguiar (2010), entre outros. Os métodos utilizados para a realização das intervenções na sala de aula foram planejados dentro da realidade vivida pela escola, e realizados através de jogos didáticos, ditado interativo, transcrição de poesia e produção textual. Diante disso, foi possível observar como estava o aprendizado dos alunos no que se refere à escrita e incentivá-los a praticar mais esse eixo de ensino, para a melhoria da prática.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ortografia. Produção. Escrita. Intervenções.*

**RESUMEN:** *Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre actividades didácticas de intervención en la escritura de alumnos de una clase del 7º año a la enseñanza fundamental, a través de la comparación entre las versiones inicial y final de un texto escrito. Los fundamentos para esta reflexión fueron estudios e investigaciones sobre la enseñanza de ortografía, como los de Morais (2001); (2003) y (2007), Bortoni (2005); y sobre el papel de la intervención en la búsqueda de mejora en el aprendizaje del alumno, como los estudios de Vygotsky (1984), Antunes (2003) y Aguiar (2010), entre otros. Los métodos utilizados para la realización de las intervenciones en el aula fueron planeados dentro de la realidad vivida por la escuela, y realizados a través de juegos didácticos, dictado interactivo, transcripción de poesía y producción textual. Por lo tanto, fue posible observar cómo estaba el aprendizaje de los alumnos en lo que se refiere a la escritura y animarlos a practicar más ese eje de enseñanza, para la mejora de la práctica.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ortografía. Producción. Escritura. Intervenciones.*

### 1 INTRODUÇÃO

É importante que os alunos escrevam de forma correta, pois além de estimular o aprendizado da língua padrão do país, deixam todos muito mais confiantes ao se expressarem por escrito. Isto também quer dizer que os professores não devem ficar

---

<sup>1</sup> Este artigo traz um recorte do trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título licenciada em Letras/Português da Universidade Federal de Alagoas.

<sup>2</sup> Graduanda em Letras/Português pela Universidade Federal de Alagoas.

<sup>3</sup> Professora Doutora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

parados esperando o momento certo para ensinar ortografia, mas é papel do professor ajudar e auxiliar continuamente a criança a refletir sobre seus erros ortográficos.

Evidencio que o professor precisa direcionar para a prática pedagógica diária os erros na escrita do aluno e analisá-las, compreendendo que eles fazem parte do processo de construção da aprendizagem.

Vygotski (1984, p. 140) salienta que toda aprendizagem deve ter significado, para a criança sentir a necessidade de querer internalizar o que é relevante para ela. Para ocorrer uma aprendizagem da linguagem escrita e uma melhor exposição de ideias, pensamentos, opiniões e sentimentos do indivíduo, é importantíssimo o ato da leitura e da escrita.

Ensinar ortografia é muito mais que saber um conjunto de regras para descrever a língua padrão. Para compreender a ortografia, as tarefas devem ser de reflexão sobre a linguagem em duas modalidades: escrita e falada. Por isso que todo ensino voltado apenas à memorização, sem significado, é vazio e insignificante.

O processo de aprendizagem de um aluno depende muito mais do professor e da metodologia que ele utiliza, do que propriamente do aluno. Para a vida escolar dos que falam dialetos, por exemplo, essa compreensão é fundamental, pois a escola ainda está convencida de que os erros de ortografia estariam relacionados ao seu modo de falar, estigmatizando-o, mas nossas experiências de sala de aula nos mostram que não.

É a partir dessa problemática que surge outro ponto desta pesquisa que é a de analisar outras formas de intervir no ensino da ortografia. Aguiar (2010, p. 9) afirma que “são várias as formas de se trabalhar ortografia, dependendo da criatividade e habilidade do profissional educador”.

Diante dessa problemática, surgem as questões que pretendo responder no decorrer deste presente trabalho: Como levar os alunos a refletirem sobre o funcionamento da língua? Qual o papel da intervenção no erro ortográfico? Quais os resultados dessa intervenção em textos dos alunos?

Com base nessas questões apresentadas, este trabalho busca subsídios para a reflexão sobre a forma tradicional de ensino da ortografia que atualmente é usada e não vem demonstrando bons resultados com relação à aprendizagem do aluno, uma vez que não leva em conta a reflexão sobre o funcionamento da língua.

Será realizada uma pesquisa-ação através de uma sondagem na turma do 7º ano do Ensino Fundamental. Essa sondagem será feita por meio de um ditado ortográfico, analisando as dificuldades que os alunos ainda apresentam na ortografia e, com base

nessa pesquisa, será aplicada, nessa mesma turma, atividades relacionadas à ortografia. A escola escolhida para realizar essa investigação situase no interior de Alagoas.

Através das intervenções realizadas nesta pesquisa, foi possível ver o quanto a escola precisa atentar para desenvolver um trabalho sistemático com a ortografia, uma vez que há uma necessidade de estratégias metodológicas para esse eixo do ensino da língua.

## **2 A ESCOLA E A PRODUÇÃO TEXTUAL**

A produção de textos na escola, como afirma Passarelli (2012, p. 46), “é uma atividade realizada como exercício para desenvolver a capacidade textual do sujeito”. Para que o aluno desenvolva habilidades que dependem da reflexão do trabalho escrito, é necessário que a escola crie situações de comunicação, interação e reflexão direcionadas a esse eixo de ensino.

Trabalhar com produção textual não é somente apresentar modelos de textos aos alunos para que haja repetição de enunciados, pois a verdadeira aprendizagem da língua desenvolve no estudante a capacidade de formar novos enunciados. A maioria das escolas utiliza modelos para ensinar, com a ideia de que o aluno precisa partir de um modelo de referência para que assim conseqüentemente chegue à posição de produzir com seu próprio estilo. Essa ideia de seguir um modelo pode estimular como também pode acarretar no aluno frustração e insegurança com relação à escrita, pois logo seria apresentado um modelo exemplar, perfeito, desenvolvendo um sentimento de incapacidade por não conseguir produzir da mesma forma que foi solicitado a ele.

A partir de então, o professor entra como mediador dessa situação, cabendo a ele intervir para que o aluno veja os modelos como uma forma de direcionamento para sua produção e não como imitação. Essa interferência do professor pode levar o aluno a desenvolver seu próprio estilo diante das orientações apresentadas a ele. O interessante é que se permita a criatividade do aluno referente à sua própria produção.

Outro fator de fundamental importância na prática de produção textual para que haja um bom desenvolvimento na aprendizagem do aluno é o processo de revisão e reescrita, pois a volta ao texto faz com que o aluno se conscientize sobre os erros cometidos e é nesse momento que ele vai analisar, refletir e corrigir.

Apesar de a realidade não favorecer a tarefa de ser professor, não é estacionando ou mesmo desistindo de buscar o verdadeiro sentido de ensinar que a situação irá

melhorar. A escola também precisa despertar para a prática da revisão e reescrita, pois uma das dificuldades enfrentadas é que ela não dá atenção suficiente para que esse momento se concretize. O tempo geralmente é destinado somente à produção, Antunes (2003, p. 28) explica esse fato: “a escola mantém a prática de uma escrita mecânica e periférica, centrada, artificial e inexpressiva, na falta de planejamento e o retorno do aluno não acontece”. O retorno ao texto geralmente não acontece porque não está presente no planejamento pedagógico da escola, sem constar no planejamento, não existe a possibilidade de executar, pois o professor acabaria deixando de trabalhar outro eixo solicitado no planejamento e assim seria cobrado pela coordenação. Outro ponto, a considerar na realidade das salas de aulas, é a redução de tempo do professor e salas lotadas. Para solucionar esses pontos de dificuldades reais na escola, Morais (2010, p. 129) em suas reflexões nos mostra que a forma mais significativa de realizar as correções dos textos é fazê-la durante o processo de produção, pois nesse momento o professor pode intervir estimulando e antecipando soluções para as dúvidas dos alunos.

Em cada texto há uma história a ser contada, então é necessário que sejamos facilitadores dessa criação para que haja um bom desenvolvimento do aluno e assim fazê-lo compreender que “ninguém nasce sabendo”, bem como que, por trás de todo texto, há inúmeros rascunhos e tentativas até o aprimoramento da obra. O segredo da escrita é escrever, escrever e escrever.

## **2.1 ENSINO DA ORTOGRAFIA**

O ensino da ortografia nas aulas de língua portuguesa é de certa forma colocado em segundo plano, não se dá a devida importância, comparando-se aos demais eixos de ensino da língua portuguesa. E quanto à prática do ensino utilizada atualmente, exige-se do aluno exclusivamente a memorização das palavras, o que o leva ao erro constante na escrita, pois o aluno não reflete sobre a escrita e conseqüentemente não compreende as regras.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (1997, p. 52) nos esclarece que existe um ponto a ser levado em consideração para as estratégias didáticas na prática de ensino da ortografia: distinguir o que é produtivo e reprodutivo. O primeiro está relacionado ao que pode se utilizar de regras e o segundo, ao que não se utiliza de regras, necessitando assim de memorização. Sendo assim, a prática de ensino da

ortografia não é somente regras, nem somente prática de memorização, é um conjunto na verdade. E é a partir desse conjunto que se faz necessário um bom planejamento.

Ensinar ortografia nos dias atuais não está sendo tarefa fácil, os alunos não apresentam interesse na adequação da escrita, fazendo-se necessário que o educador busque alternativas para viabilizar essa aprendizagem, não se prendendo ao ensino tradicional.

Um bom ensino da ortografia reflete no aluno de forma a ter consciência da escrita das palavras. Sobre isso Machado (2001, p.13) afirma que: “o bom ensino precisa levar o aprendiz a elaborar, num nível consciente, seus conhecimentos ortográficos. Isto é, é preciso levar o aluno a refletir, a explicitar o que sabe sobre a escrita correta das palavras”.

Os livros didáticos oferecem exercícios, mas que nem sempre promovem uma reflexão no aluno sobre o funcionamento da língua. Alguns desses exercícios são tão lógicos que é possível resolvê-los sem haver necessidade de parar para pensar. Isso vem ano após ano com as mesmas estratégias sem inovação, sem evolução. A leitura e a produção de textos, por exemplo, apresentam transformações ao longo dos anos, experiências em sala de aula com esses aspectos de ensino vêm evoluindo, mas, no âmbito da ortografia, não há fatos que provem que houve mudanças ou melhoria.

A inovação da prática de ensino da ortografia pode vir mesmo com todos os contras aparentes na educação escolar, o professor tem o poder em suas mãos de fazer o melhor pela educação, pelo aprendizado do aluno. Em sala de aula, o professor pode se impor para melhorar essas taxas de erros ortográficos, assumindo uma postura ativa na busca para a evolução, pesquisando outros meios para se obter subsídios para a elaboração de atividades práticas que levem o aluno à reflexão e ao aprendizado significativo.

## **2.2 ERRO ORTOGRÁFICO – TIPOLOGIA E CLASSIFICAÇÃO**

O professor de Língua Portuguesa deve buscar do aluno um interesse em refletir sobre a língua, porque há uma necessidade de se entender as variantes que a enquadram.

É necessário que o professor entenda que o aluno não irá dominar a ortografia de forma instantânea, pois se trata de um processo lento e bem trabalhado, baseado no estudo constante, prático e objetivo. Sobre essa questão, Bortoni-Ricardo (2005, p. 274) afirma que “o domínio da ortografia é lento e requer muito contato com a modalidade

escrita da língua. Dominar bem as regras de ortografia é um trabalho para toda a trajetória escolar e, quem sabe, para toda a vida do indivíduo”.

Os tipos e classificações mais recorrentes do aluno, ao que se refere à ortografia, serão analisados com base nos critérios estabelecidos por Bortoni-Ricardo e Cagliari, assim definidos nos quadros 1 e 2 abaixo:

<b>Tipificação</b>	<b>Característica</b>
Fonológicos	Transposição da fala para a escrita
Morfológicos	Separação, junção e omissão dos morfemas.
Sintáticos	Concordância verbal e nominal

**Quadro 1:** Tipos de erros conforme tipificação de Bortoni-Ricardo (2005)

<b>Tipificação</b>	<b>Característica</b>
Fonológicos	Transposição da fala para a escrita, troca de fonemas, apagamento de vogal, apagamento de sílaba.
Morfológicos	Violação da estrutura mórfica como junção ou concatenação, omissão e separação de morfemas e forma mórfica diferente.
Sintáticos	Ausência de coesão, coerência e ordem na frase.

**Quadro 2:** Tipos de erros conforme tipificação de Cagliari (2006)

Os erros ortográficos são tratados pela escola como forma de reprovação, mas o erro faz parte do processo de conhecimento. Sobre isso, Machado (2001, p. 3) afirma que: “o erro é uma saudável tentativa de acerto, que nos fornece a medida de assimilação pelo aluno, um parâmetro para tomada de decisões sobre formas de se tornar mais acessível e eficaz o que se deseja ensinar”.

No entanto, não é interessante para a aprendizagem do aluno que os “erros” sejam somente vistos, mas não corrigidos e que no tempo certo o aluno aprenderá, pois isso não é verdade. É necessário que haja intervenções do professor no auxílio das correções ortográficas, porque o aluno sozinho não consegue identificar o erro se não tiver o conhecimento de referências apropriadas.

Outro fator recorrente nas escolas é que muito se cobra e pouco se ensina, segundo Machado (2001, p. 3), “a escola deve ter a preocupação de ensinar a ortografia”, a cobrança deve vir após o ensino adequado da ortografia. Do contrário, “ao negligenciar sua tarefa de ensinar ortografia, a escola contribui para a manutenção das diferenças sociais, já que ajuda a preservar a distinção entre bons e maus usuários da língua escrita” (MORAIS, 2010, p. 32).

### **3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

#### **3.1 Contextualização da escola e da turma**

A escola onde a pesquisa foi realizada funciona nos três turnos. Possui um espaço amplo e encontra-se em boas condições físicas, necessitando melhorar as condições de arejamento e iluminação das salas, é constituída de alvenaria.

A escola possui: 17 salas de aula no prédio principal e uma sala de educação inclusiva no anexo; 1 diretoria; 1 secretaria; biblioteca; 1 sala dos professores; 1 sala de coordenação; 1 cozinha; 1 almoxarifado; 8 banheiros; 1 laboratório de informática; 1 sala de vídeo; 1 área para recreação descoberta; 1 área coberta; 4 corredores de circulação e 1 depósito para merenda.

A turma escolhida para realização da pesquisa foi o 7º ano “A” matutino, contendo 37 alunos ativos, uma turma colaborativa e bem participativa.

#### **3.2 Sondagem do conhecimento ortográfico**

Esta pesquisa segue abordagem qualitativa com estudo de caso, baseada em observação direta do comportamento, de modo que tem por característica a análise verbal. Foi feita uma sondagem inicial dos problemas ortográficos que os alunos do 7º ano do ensino fundamental possuem, através da realização de um ditado interativo da poesia “*Sem barra*” de José Paulo Paes, que se encontra como atividade 1 no planejamento das intervenções. Os conteúdos selecionados foram: emprego do G e GU e emprego do R e RR como correspondência regular contextual. Foram realizadas atividades colaborativas para auxiliar o ensino da ortografia, visando à melhoria nas dificuldades apresentadas por eles a partir das observações e resultados.

A sondagem foi aplicada da seguinte forma: expliquei aos alunos o que seria realizado; eles escreveram o poema “*Sem Barra*” do poeta brasileiro José Paulo Paes e



só no final da atividade é que todos leram o poema em conjunto; expliquei que cada verso do poema seria ditado de uma vez, parei algumas vezes para discutir a escrita de algumas palavras; escrevi no quadro o título do poema e o nome do autor; iniciei o ditado nomeando e anunciando cada verso de cada estrofe. Ao final do ditado, entreguei o poema impresso e realizei uma leitura coletiva. Nessa primeira intervenção, eles se mostraram muito competitivos, pois queriam acertar mais do que o outro colega, participaram unânimes e com bastante empolgação.

### **3.3 Atividades realizadas para a construção do *corpus***

- a) Jogo das palavras - essa atividade teve como objetivo trabalhar a cognição e a atenção dos alunos para com a construção correta das palavras. Seguiu da seguinte forma: dividi a sala em grupos de 4 alunos. Cada grupo recebeu uma sequência completa de cartões com as letras do alfabeto de forma aleatória, tendo então os alunos 3 minutos para formar o maior número de palavras possível com as letras que receberam. Após essa etapa, conferi a ortografia das palavras, se elas realmente existiam. Para cada palavra certa, o grupo recebeu um ponto, que foi anotado no quadro. Ao final, o grupo que teve o maior número de acertos recebeu 1 ponto que se enquadrou nos critérios de avaliação do professor.
- b) Bingo ortográfico – com o objetivo de memorizar a grafia correta das palavras de mesmo som “CH” e grafia variada X ou CH, iniciei a aula fazendo um ditado de 20 palavras. Para essa intervenção, utilizei duas aulas seguidas. Os alunos escreveram as palavras no caderno depois de realizado o ditado; reservei o restante da primeira aula para que os alunos conferissem se escreveram corretamente as palavras. Na segunda aula, entreguei aos alunos as cartelas do bingo, eles escolheram nove das vinte palavras do ditado e escreveram nas cartelas de caneta. Eu lhes lembrei da importância de escrever as palavras corretamente, caso contrário, mesmo se preenchessem toda a cartela, não venceriam. Em seguida, escrevi as 20 palavras em tirinhas de papel e coloquei em um saquinho para fazer o bingo. Ao passo que ia chamando as palavras tiradas do saquinho, os alunos marcavam nas cartelas e venceu aquele que completou toda a cartela com as palavras escritas corretamente, premiei o vencedor com doce. Ao final de tudo, fiz a correção

das palavras ditadas. Importante: O fato de o aluno só vencer o jogo se escrever as palavras corretamente faz com que ele verifique com maior vontade as palavras no dicionário. É uma estratégia de criar neles esse hábito.

- c) Transcrição da poesia “*Finá de ato*” – o objetivo desta atividade foi refletir sobre o uso da norma padrão e da linguagem coloquial; relacionar registros da língua (formal ou informal) a situações de comunicação; definir norma culta ou padrão na escrita. Realizei a leitura do poema “*Finá de ato*” de autor desconhecido e solicitei aos alunos que sentassem em grupos para fazer a próxima etapa. Após entregar uma cópia do poema a cada grupo, solicitei que eles marcassem a linguagem oral encontrada no poema e depois reescrevessem o texto em uma linguagem formal. Fiz a leitura com os alunos do texto reescrito com linguagem formal e pedi para que eles observassem se com a linguagem formal o texto obedecia à mesma entonação do texto original, o que tinha melhorado e o motivo. Eles concluíram que devemos manter a linguagem oral em determinados tipos de texto, onde essa linguagem se faz obrigatória para não descaracterizar o contexto.
- d) Resumo de um livro - esta primeira atividade teve o objetivo de trabalhar com os alunos a leitura e escrita de forma mais direcionada e interativa, visando ao desenvolvimento nesse processo de aprendizagem; trabalhar a interpretação de texto e construção da escrita, analisando erros ortográficos, de pontuação e acentuação. Também serviu como forma de sondagem final. Solicitei aos alunos que fizessem um resumo de um livro escolhido por eles. Nesse resumo, pedi que escrevessem com suas palavras o enredo do livro e, no final do texto, escrevessem sua opinião sobre o assunto abordado no livro, ou o que acharam do livro, se gostaram, ou não e por que. Com o objetivo de observar se realmente entenderam o que leram. A escolha do livro foi feita na biblioteca da própria escola, onde pedi para que escolhessem o livro de acordo com o gosto de cada um, pensando que poderia haver rejeição da parte deles se os livros fossem escolhidos por mim. Esse período na biblioteca foi bem agradável, pois foi um momento de leitura, em silêncio, e todos gostaram da ideia por ser um ambiente diferente da sala de aula. Após a escolha do livro, permiti que explorassem a vontade o livro e o levassem para casa, pois teriam mais tempo para ler. Estabeleci

uma data para devolução do livro e entrega do resumo. Nesse mesmo dia, produziram o resumo. No dia da produção, alguns alunos não quiseram fazer, mas obtive retorno da maioria, que fez com êxito. Em sala, distribuí os resumos e os colegas avaliaram entre si. Levei as produções para casa para realizar a leitura individual e minuciosa de cada um, atentando para os erros ortográficos, pontuações e acentuações. Quando concluí as correções, levei para a turma para fazerem a reescrita do texto.

No decorrer da pesquisa, foi realizada uma sondagem inicial através de um ditado, dois jogos ortográficos e duas atividades de escrita textual, uma sendo a transcrição de um texto e a outra uma produção textual. As atividades utilizadas para realizar a análise dos resultados foram a sondagem inicial: ditado interativo e texto final: resumo de um livro.

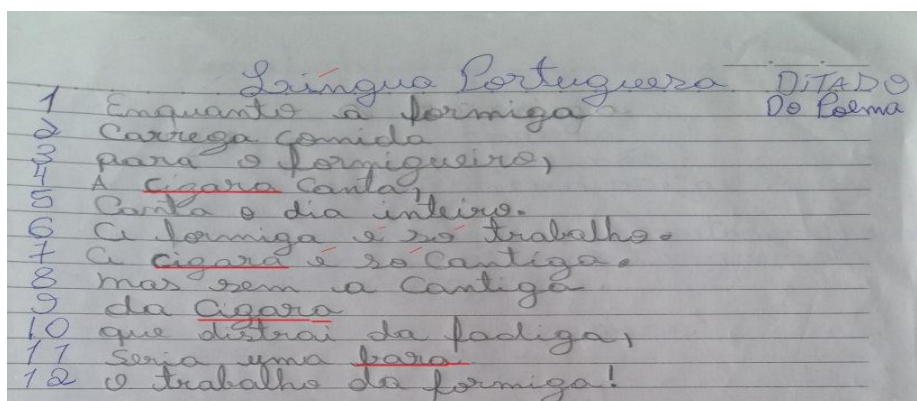
As atividades aqui realizadas estão baseadas nas reflexões de Morais (2010) quanto aos princípios norteadores para o ensino da ortografia.

#### **4 RESULTADOS APRESENTADOS NA COMPARAÇÃO DE ATIVIDADES (DITADO INTERATIVO E REESCRITA DE UM TEXTO)**

Para realizar a análise dos resultados, foram selecionados dois alunos que apresentaram mais dificuldades na realização das atividades de intervenções aplicadas.

##### **4.1 Escritas do Aluno 1 (texto inicial)**

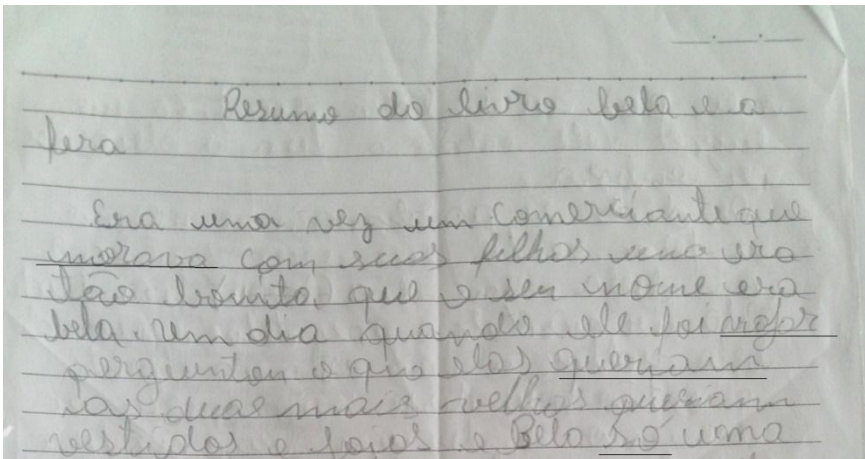
Intervenção 1- Ditado interativo com a poesia “Sem barra” de José Paulo Paes.



Antes de realizar esse ditado acima, foi escrito no quadro o título da obra e autor, e solicitado que os alunos colocassem em seus textos, porém as produções aqui analisados não possuem título e autor.

Analisando o texto escrito pelo aluno 1, é possível perceber que ele não apresentou problemas na escrita quanto ao uso do G e GU, mas sim no uso do R e RR. Na palavra “cigara”, ele omite um morfema, colocando somente um “r”, uso correto: cigarra; em “bara”, ocorre o mesmo erro ortográfico, o qual deveria ser escrito com “rr” ficando “barra”. Observa-se que em “carrega”, no 2º verso da poesia, ele faz a escrita correta da palavra. Quanto à acentuação gráfica, ele apresentou dificuldades em “A formiga e so trabalho” e “A cigara e so cantiga”, verso 6 e 7, omitindo o acento de “é” e “só”. Pelos critérios estabelecidos por Bortoni-Ricardo (2005) e Cagliari (2006), o aluno 1 somente apresentou dificuldades quanto ao uso morfológico da escrita, omitindo morfemas.

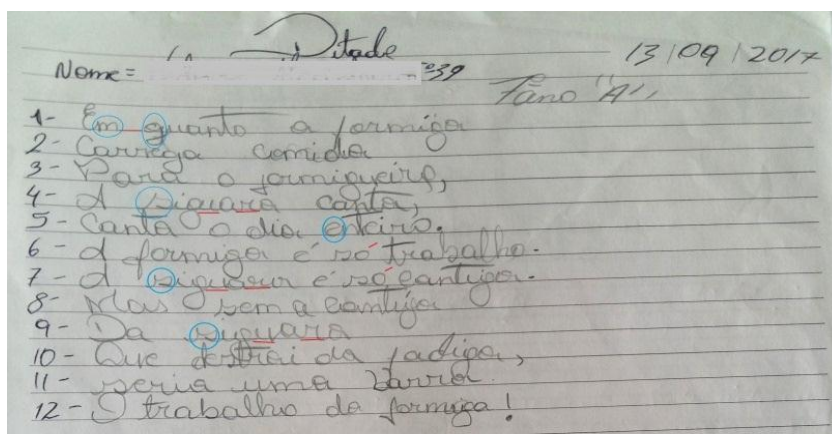
### Texto final



Analisando esse fragmento extraído da produção textual do aluno e comparando-o com a primeira atividade realizada, é possível notar que o aluno não cometeu os mesmos erros apresentados na sondagem inicial, pois se observa que ele usou corretamente o “r” nas palavras, como apresentado nos exemplos retirados do texto: “morava”; “viajar”; “queriam”. Outro fator que se avalia: ele construiu o texto de forma morfológicamente correta e, quanto à acentuação, é notável que houve evolução, pois a palavra “só” que não foi acentuada no ditado interativo passa a ser acentuada corretamente nessa produção final.

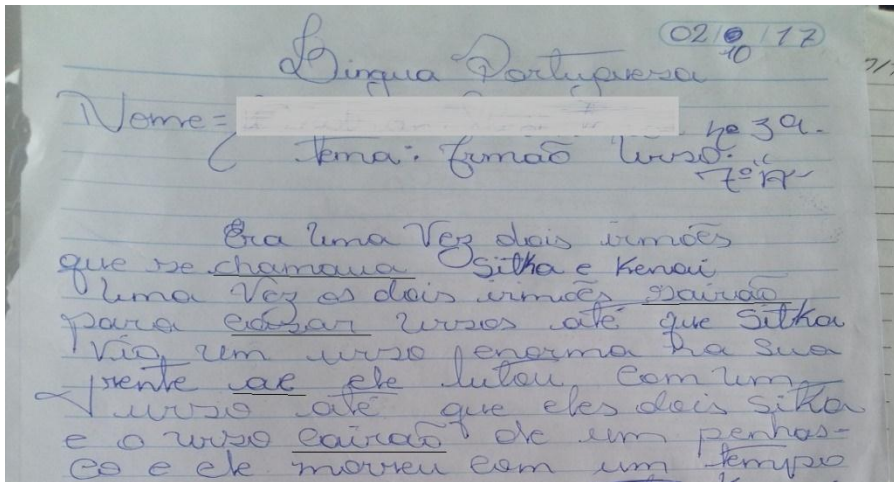
Tipificação	Características – Texto Inicial	Texto final
Fonológicos	Não houve	Não houve
Morfológicos	Omissão de morfemas: “A <u>cigara</u> canta”, no 4º, 7º e 9º verso da poesia;  “Seria uma <u>bara</u> ”, no 11º verso da poesia.	Não houve
Sintáticos	Não houve	Não houve

#### 4.2 Escritas do aluno 2 (texto inicial)



O texto do aluno 2 apresenta erros fonológicos e morfológicos, em: “Canta o dia inteiro”, ele troca o fonema “i” pelo “e”, o que se caracteriza como transposição da fala na escrita. Na linha morfológica, ele apresenta separação de morfemas em “em quanto” e a construiu de forma mórfica diferente, colocando um “m” em vez de “n” e um “g” no lugar de “q”, modificando totalmente a palavra “Enquanto”. Isso acontece também na palavra “siguara”, escrevendo-a com “s” e utilizando o “gu”; nessa mesma palavra, ocorre outro erro mórfico, a omissão do morfema “r”, palavra correta: cigarra. Dentre os dois textos analisados, nenhum deles apresentou erros sintáticos.

#### Texto final



Na produção textual do aluno 2, houve evolução na linha de pesquisa morfológica, pois, comparando-a com a primeira atividade, nota-se que não mais apresenta separação e omissão de morfemas, em contrapartida, permanece a construção de palavras morfológicamente diferentes, como em “casar” – caçar. Na linha fonológica, permanece a troca de fonemas e transcrição da fala na escrita, como em: “ae”- aí e “vio” – viu. No texto final, também surgiu um novo tipo de erro ortográfico, ao passo que na primeira atividade ele não apresentou erros do tipo sintático. Nessa última, encontram-se erros de concordância verbal, como “chamava” em lugar de “chamavam”, também em “sairão”, “cairão” empregados no futuro do presente do indicativo em vez de saíram e caíram no pretérito perfeito do indicativo.

Analisando não somente o texto, mas o aluno em sala de aula, foi possível observar durante as atividades de intervenções que o aluno 2 apresentava dificuldades na compreensão do conteúdo e na execução das atividades, mas se empenhou em todas elas, apresentando pequenas evoluções.

Tipificação	Características - Texto inicial	Texto final
Fonológicos	Troca de fonemas: “Canta o dia <u>enteiro</u> ”, no 5º verso.	Troca de fonemas e transcrição da fala na escrita: “ae” (aí) e “vio” (viu);
Morfológicos	Separação de morfemas e construção mórfica diferente: “ <u>Em</u> guanto a formiga”, no 1º verso; Omissão de morfemas e construção mórfica diferente: “ <u>siguara</u> ”, no 4º, 7º e 9º verso da poesia.	Construção mórfica diferente: “Casar ursos” (caçar ursos)

Sintáticos	Não houve	Concordância verbal: “chamava” (chamavam); “sairão” (saíram), “cairão” (caíram)
------------	-----------	---

Diante do que foi apresentado, é possível perceber a necessidade de fazer um trabalho de intervenção que os levem a reflexão sobre o funcionamento da língua em seus aspectos ortográficos. Ou seja, um trabalho, em longo prazo, que os façam superar as dificuldades que possuem na escrita, compreendendo as regularidades e irregularidades do sistema da língua.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi trabalhado e de todas as observações feitas neste trabalho de pesquisa, chega-se à conclusão da necessidade de se inserir um projeto de intervenção para o ensino da ortografia, pois os alunos apresentam muita deficiência na escrita que passa despercebida pela escola, que avança o aluno de um ano a outro sem tratá-las, acarretando acúmulo de falhas na aprendizagem.

Outro ponto a considerar é que, ao passo que não tratam as deficiências, também não se deve cobrar do estudante que apresente uma boa evolução. O 7º ano, turma em que foram realizadas as intervenções aqui apresentadas, em sua grande maioria teve bom desempenho em relação à escrita, poucos foram os que apresentaram erros ortográficos. Os dois alunos escolhidos para análise possuíam maiores dificuldades, no entanto, o primeiro aluno teve uma boa evolução durante as intervenções; o segundo evoluiu em alguns aspectos, mas no decorrer das intervenções apresentava novos tipos de erros ortográficos, o que seria necessário uma continuação das intervenções nesse eixo de conhecimento, a escrita.

As intervenções têm um papel funcional, pois elas têm um objetivo: melhorar o desempenho do aluno na área desejada. É pegar a dificuldade apresentada na turma e realizar sequências didáticas baseadas em estudos de casos, visando uma melhoria na aprendizagem do aluno.

Neste projeto de pesquisa, busquei intervenções que trabalhassem as dificuldades ortográficas dos alunos, de uma forma interativa e divertida, que atraíssem a atenção deles, fazendo-os refletir sobre a língua, assim como defende Morais (2010, p.

69-84) sobre um ensino da ortografia em que o aluno compreenda o funcionamento da modalidade escrita da língua, atentando para as suas regularidades e irregularidades.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Reinaldo Pereira de. **Conteúdo de maior importância em Língua Portuguesa**. Pesquisa realizada em outubro de 2010 com 120 alunos das 7<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> séries nas escolas estaduais: Escola Estadual Vicente Machado Menezes e Colégio Estadual Murilo Braga. Sergipe: [s.n.], 2010.

ANTUNES, Irandé. **Aula de Português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola, 2003.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Nós chegamos na escola e agora?** Sociolinguística e educação. São Paulo: Parábola, 2005.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília, SEF/MEC, 1997.

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Alfabetização e Linguística**. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Scipione, 2006.

MORAIS, Artur Gomes de. **Ortografia: ensinar e aprender**. São Paulo: Ática, 2010.

MACHADO, José Carlos. **Ensinando e aprendendo ortografia**. Capelinha, 2001.

PASSARELLI, Lílian Ghiuro. **Ensino e correção na produção de textos escolares**. São Paulo: Telos, 2012.

VYGOTSKY, L.S. **A formação Social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

\_\_\_\_\_. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. Tradução de José Cipolla NETO, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.



## DEUS E CAIM NA TERRA DE SARAMAGO: UM CANTO PARALELO NA RECRIAÇÃO DO MITO

Maria de Fátima Monteiro Gonçalves

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

**RESUMO:** *A proposta deste artigo é analisar comparativamente a Bíblia Sagrada e a obra Caim (2009), de José Saramago, a partir dos conceitos de sagrado e profano. Com base nos preceitos da literatura comparada, leia-se Genette (2010), Perrone-Moisés (1990), Samoyault (2008) – entre outros teóricos que serão referidos ao longo do trabalho – e Eliade (1972) no que tange aos estudos sobre o mito, o sagrado e o profano, pretende-se identificar o processo de transformação que ocorre na obra de Saramago em relação ao texto bíblico, buscando avaliar como esse processo se dá ao longo da narrativa, na qual o diálogo entre sagrado e profano é uma constante. Para o estudo aqui proposto, defende-se a tese de que os textos bíblicos são, além de documentos que embasam as doutrinas cristãs, material literário. Sendo possível, dentro dessa perspectiva, analisá-los comparativamente com outros textos não sagrados, sem destituí-los de seus valores originais.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura comparada. Saramago. Mito. Sagrado. Profano.*

**ABSTRACT:** *The proposal of this article is to analyze comparatively the Holy Bible and Cain work (2009), of Jose Saramago, from concepts of sacred and profane. Based on the precepts of comparative literature, read Genette (2010), Perrone-Moisés (1990), Samoyault (2008) – among other scholars who will be referred to throughout this work – and Eliade (1972) regarding other studies about myth, the sacred and the profane, is intended to identify the process of transformation of the sacred work operated by Saramago in order to analyze aspects of deconstruction and recreation that move the biblical narrative from its original context, inserting it into other perspectives of reading and meaning. For this study proposed here, we defend the thesis that the biblical texts are also literary material, and it is possible within this perspective, to analyze it comparatively with other non-sacred texts, without depriving them from their original values.*

**KEYWORDS:** *Comparative literature. Saramago. Myth. Sacred. Profane.*

### 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Vamos deixar a cada um a liberdade e o consolo de se procurar a si mesmo e de se perder em suas ideias.

Voltaire

O conhecimento histórico das sociedades, arcaicas e modernas, suas

representações culturais e sociais têm na História e na Literatura importantes fontes documentais. Considerando que os textos escritos veiculam a produção desse conhecimento, transmitindo o momento histórico – os requisitos culturais, as práticas sociais – e, entre outros aspectos, a intencionalidade do autor na produção de sentido, este estudo busca analisar duas perspectivas de uma mesma história, em consonância com os preceitos da literatura comparada e as lições de Mircea Eliade (1972;1992) sobre o mito, o sagrado e o profano.

De acordo com o referido estudioso, o sagrado se manifesta e difere do profano: é uma realidade distinta das realidades “naturais”. Essa manifestação do sagrado inspirou homens a escreverem um livro sacro, a *Bíblia Sagrada*, a partir do seguinte pressuposto: “Toda a Escritura é inspirada por Deus...” (2 Timóteo 3:16).

A concepção de mito nos remete aos primórdios, ao berço do mundo. Os relatos míticos influenciam a humanidade através do tempo nas mais diferentes culturas e nações, sejam remotas ou modernas. O estudioso das religiões, Mircea Eliade (1972, p. 9), afirma que o mito é “considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades”, relata um acontecimento ocorrido no tempo fabuloso do “princípio”. A preservação e a difusão dessas histórias alicerçam as crenças e as relações dos homens com o sagrado em muitas sociedades, inclusive a nossa, ocidental e moderna. Entretanto, há, a exemplo de Saramago, quem delas se aproxime para negá-las e, utilizando sua essência, apresente novos significados.

As narrativas míticas descrevem as manifestações do sagrado, reveladas no Mundo pelas realizações grandiosas dos personagens do mito, definidos pelo pesquisador como “entes sobrenaturais”. Ainda de acordo com Eliade, essa irrupção do sagrado fundamenta o “Mundo” e é em “razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.” (ELIADE, 1972, p.9).

No tocante ao sagrado, Eliade (1992, p.13) afirma que é possível ao homem conhecer o sagrado porque este se revela como “algo absolutamente diferente do profano”. Seria, pois, a irrupção à qual se refere: feitos grandiosos, para além dos limites humanos. A compreensão do sagrado é, para o homem religioso, uma referência norteadora do seu *modus vivendi*, diferentemente do homem moderno que se considera resultado do curso da História.

O estudioso defende que o homem religioso é reintegrado, pelos ritos, a uma “espécie de eterno presente mítico”, como um retorno ao tempo primordial, fato que o

insere no tempo do “princípio”, da criação, aproximando-o do sagrado e situando-o no contexto dos primeiros feitos.

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade”. (ELIADE, 1992, p. 39)

Sabe-se que, para a maioria dos cristãos, a *Bíblia* é a regra de fé, livro de cunho sagrado que revela aos homens os desígnios inquestionáveis de um Deus Todo Poderoso. A percepção, apenas, desse caráter divino dificulta, por vezes, a compreensão de um estudo baseado nos mitos bíblicos, mas norteados pela literatura e não pela teologia. Faz-se necessário considerar que os textos bíblicos em questão são, além de sacros, referenciais na pesquisa histórica/literária.

Ao recontar mitos bíblicos, o escritor português José Saramago evidencia seu caráter irreverente, racional e questionador. Em 2005, lança o polêmico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; quatro anos depois, aproveitando-se das frestas da Sagrada Escritura, o Nobel de Literatura de 1998 nos apresenta sua visão sobre a história dos primeiros habitantes da Terra, confrontando a tradição judaico-cristã, e publica *Caim* (2009), uma obra não menos polêmica, e que, por isso mesmo, serve de inspiração para tema deste artigo de conclusão de curso.

## **2 CAIM - UM CANTO PARALELO**

Entre as práticas intertextuais, que abrangem os recursos literários, a paródia propõe uma relação de transformação de uma obra precedente, ao mesmo tempo que permite o movimento de continuação dessa obra na memória humana. Etimologicamente, a palavra paródia é de origem grega, e para definição de seu significado recorro a Gérard Genette (2010):

Ôdè, é o canto; para: “ao longo de”, “ao lado de”; parôdein, de onde parôdia, o que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado de, portanto de cantar falso, ou numa outra voz, em contracampo – no contraponto

–, ou ainda cantar num outro tom: pois, ou transpor uma melodia.  
(GENETTE, 2010, p. 26-27)

De acordo com o referido teórico, na proposta que defende de que a importância de um texto se encontra na sua transcendência textual, ou seja, em tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos, a relação de co-presença entre textos ou ainda a presença de um texto em um outro é o que compreende a intertextualidade, uma das seis relações transtextuais que o teórico considera. Além dessa, a hipertextualidade é tida por Genette como a mais importante, na medida em que, segundo ele, todo texto tem um texto que lhe é anterior. Assim sendo, chama-se hipertexto todo o texto derivado de um hipotexto. Dito de outra forma e conforme Genette (2010, p. 24), “toda obra B deriva de uma obra A”. Isso quer dizer que A é o hipotexto da obra B (hipertexto), que por sua vez passa a ser o hipotexto da C. E assim, sucessivamente: cada hipotexto dá origem a um hipertexto, que passa a hipotexto sempre que houver um novo texto.

A paródia, enquanto recurso intertextual, evoca uma obra precedente para transformar ou deformar, produzindo uma reorientação de sentidos. Neste estudo, o hipertexto, *Caim*, evoca o hipotexto, a *Bíblia Sagrada*, o transforma, ressignificando-o, através da paródia. Além da proposta genettiana referida, cabe aqui lembrar a definição de intertextualidade proposta por Julia Kristeva, citada por Samoyault (2008, p.16) como ratificadora da proposta ora enunciada, de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, é absorção e transformação de um outro texto”.

Há na relação entre as duas obras aqui analisadas um distanciamento, uma recusa dos valores incontestáveis transmitidos ao longo dos séculos pelos dogmas religiosos. Através da paródia esses valores são contestados, promovendo um repensar, uma reinterpretação do relato bíblico; no entanto, apesar da força da narrativa, não há uma ruptura com o passado, este serve de base para uma construção moderna, é um meio para alcançar um fim. Esse aspecto é observado nos estudos de Hutcheon (1991), segundo a qual: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

No âmbito dos estudos comparativos, Leyla Perrone-Moisés (1990) afirma que por meio do estudo de diferentes literaturas, autores e obras, a literatura comparada comprova o fato de a produção literária acontecer num “constante diálogo de textos”. Para ela, “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação por

consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). O diálogo que entre si estabelecem o relato bíblico e o texto saramaguiano é permeado de reflexões, quebras de expectativa e deslocamento de contextos, permitindo, desse modo, ler o antigo através do novo. Nessa perspectiva, os textos podem ser colocados como a representação das relações humanas em que o diálogo entre velho (tradicional) e novo (moderno) são, *grosso modo*, conflituosos.

No processo de aquisição de novos sentidos motivados pelo texto paródico (recriação), o repertório cultural e literário do leitor torna-se imprescindível para percepção e compreensão dessas recriações. O escritor e crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna (2003) observa que a paródia é uma maneira diferente e nova de ler o convencional, “é uma tomada de consciência crítica.” (SANT’ANNA, 2003, p. 30). Desse modo, sem o conhecimento prévio do texto A, as inferências do leitor ante a leitura do texto derivado B podem não resultar no contraste que sugere a possibilidade de outras interpretações. Inteligente e perspicaz, Saramago elege, mais uma vez<sup>1</sup>, como tema de sua produção literária, criticar um dos livros mais traduzidos do mundo, construindo sua versão parodiada do mito bíblico.

### 3 (RE) CRIANDO O MITO

A fim de compreendermos os movimentos de transformação do mito pela paródia convém abordarmos, brevemente, o enredo na obra de Saramago e nos textos bíblicos. Na versão do autor português, os personagens têm seus nomes escritos com minúsculas. Assim os manteremos neste trabalho, a fim de identificar e contrapor o “caim” de Saramago e o “Caim” bíblico.

O caim de Saramago é o primogênito de adão e eva, casal banido do éden por desobediência a deus. Inconformado por ter suas ofertas rejeitadas pelo senhor, caim é zombado por abel, seu irmão. Magoado com o senhor e com abel, caim convida o irmão para um passeio e o golpeia com uma queixada de jumento matando-o. O senhor, que há muito não dava notícias, não chega a tempo de evitar o crime: abel já está morto. Primeiro fraticida, depois de ter sido acusado de assassinato por deus, caim argumenta que o próprio deus também teve sua parcela de culpa naquele acontecimento, pois não tivesse rejeitado suas ofertas e não se tivesse atrasado, teria evitado aquela tragédia.

---

<sup>1</sup> Em 2005 a publicação do livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* já colocara o autor no centro de uma polêmica com a igreja.

Ante essa argumentação, o senhor pondera, reconhece sua culpa e propõe um acordo. Não o mataria, assim como não permitiria que homem algum o fizesse. Caim estaria fadado a ser um errante a partir daquele momento, mas um errante sob a proteção e censura divinas. Como consequência pelo assassinato que cometera, é marcado na fronte com um sinal, e expulso da terra em que vivia. Suas andanças são marcadas por uma fusão de cronologias, tempos amalgamados nos quais se depara com personagens como Abraão, Moisés e Noé. Homens que jamais ousaram questionar os desígnios de Deus, até conhecerem o fraticida desterrado. Assim, no romance português a figura de Deus é desconstruída, adquirindo traços humanos, falhos, egoístas.

Na versão sagrada, Caim é o primogênito do casal desobediente (Adão e Eva) e torna-se assassino de seu irmão Abel. No entanto, o relato bíblico não menciona Abel como zombeteiro, nem apresenta detalhadamente as circunstâncias de sua morte: “Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou” (Livro do Gênesis, 4:8).

Ainda de acordo com a Bíblia, no livro do Gênesis, capítulo 4:11 e 12, Caim é expulso da terra em que vivia: “És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão. Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força; serás fugitivo e errante pela terra.”

A respeito da argumentação de Caim, a Bíblia afirma:

Então, disse Caim ao SENHOR: É tamanho o meu castigo, que já não posso suportá-lo.

Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua presença hei de esconder-me; serei fugitivo e errante pela terra; quem comigo se encontrar me matará.

O SENHOR, porém, lhe disse: Assim, qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o SENHOR um sinal em Caim, para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse. (Livro do Gênesis, 4:13-15).

Na obra do escritor português, apesar de fraticida, Caim não é má pessoa, e, de acordo com o narrador, sempre teve bons princípios. Não tivesse o senhor posto à prova suas criaturas, o destino de Caim talvez fosse diferente. Mas daquele dia em diante, a vagar pelo mundo, o andarilho adentra em outros tempos de maneira inexplicável, tampouco cronológica em relação aos fatos, vai do presente ao passado e ao futuro, conhece lugares, pessoas, civilizações, e atua em acontecimentos parodiados do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada, mudando o destino dos homens e os desígnios de Deus.

As viagens do caim de Saramago acontecem de maneira inexplicável e involuntária já que ele não é dono do próprio destino.

#### **4 SAGRADO X PROFANO**

José Saramago compõe uma derivação do hipotexto, segundo denominação de Gérard Genette (2010), revestindo de críticas a versão histórica do Gênesis. Transportando o mito do antigo para o moderno, desloca-o do contexto, redirecionando os sentidos. O texto paródico recorre ao texto parodiado, evoca os sentidos primeiros para então os quebrar. Desfaz os mitos e os fatos para recriá-los, apresentando-os com novas características: ideológicas, morais e comportamentais. Saramago acrescenta ou suprime fatos, manipula a essência, ampliando as possibilidades de interpretação.

Na obra do escritor português, o criador é apresentado como humanizado, falho, vingativo, revestido de imperfeições e desvios de caráter; enquanto caim é mostrado com um perfil mais sensível, marcado por certa nobreza de espírito. Esse movimento de desconstrução/recriação tem como suporte o Antigo Testamento. A percepção de um deus tardio, que não chegou a tempo de impedir a morte de Abel, premeditada por seu irmão, demonstra a tentativa de desconstruir a onisciência atribuída ao Senhor das Sagradas Escrituras.

Um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se acoitava uma raposa e ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação. Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só ela como apareceu ele. (SARAMAGO, 2009, p.33- 34).

O protagonista da obra de Saramago é racionalmente crítico, considera que se o Todo-Poderoso quisesse, poderia ter evitado aquela tragédia, não só pela sua preferência por Abel, mas, sobretudo, pela sua onisciência. A figura do deus saramaguiano é pretensiosa, injusta, negligente, pois não demonstra interesse por seus filhos e passa longos períodos sem os visitar.

Ao longo da narrativa, caim confronta a divindade através de questionamentos e debates, numa clara manifestação de um nivelamento de hierarquia: deus já não está acima do homem, mas ao lado deste, numa interação direta em que as consequências de

suas atitudes são racionalmente questionadas, como no trecho a seguir, quando deus aparece depois da morte de abel:

Que fizeste com teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivessees destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, ... (SARAMAGO, 2009, p. 34).

Acusado de contribuir com as circunstâncias da morte de abel, deus é vencido pelos argumentos de caim, assume sua parcela de culpa e propõe-lhe um acordo em troca de seu silêncio, espécie de contrato amoral. Mais um desvio que afasta o deus parodiado do Deus bíblico, que é literariamente ressignificado:

...Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse, Mas eu, porque matei, poderei ser morto por qualquer pessoa que me encontre, Não será assim, farei um acordo contigo, Um acordo com um réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim, (SARAMAGO, 2009, p.35).

Condenado a ser um errante, caim vaga sobre a terra. Suas viagens acontecem de maneira inexplicável e involuntária, já que ele não é dono do próprio destino. O protagonista desloca-se pelo tempo e espaço oscilando entre futuro e passado. Perspicaz e provocador, o escritor português expõe a condição humana frente aos desígnios de um deus autoritário e egocêntrico, distinto do caráter sagrado, bondoso, misericordioso e justo do Deus bíblico. Como no episódio em que o anjo encarregado de impedir a morte de isaac, a exemplo do criador, chega atrasado:

Não levantes a mão contra o menino, não lhes faça nenhum mal, pois já vejo que és obediente ao senhor, disposto por amor dele, a não poupar nem sequer o teu filho único, Chegas tarde, disse caim, se isaac não está morto foi porque eu o impedi. O anjo fez cara de contrição, Sinto muito ter chegado atrasado, mas a culpa não foi minha, quando vinha para cá surgiu-me um problema mecânico na asa direita, não sincronizava com a esquerda, o resultado foram contínuas mudanças de rumo que me desorientavam, na verdade vi-me em papos-de-aranha para chegar aqui, (SARAMAGO, 2009, p.80).



A ironia enquanto “procedimento interdiscursivo”, que agrega recursos de significação, podendo “provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2008, p.16), é notada no trecho exposto. Saramago explora esse processo quebrando as expectativas e dessacralizando o discurso corrente e oficial, pois partindo do senso comum, os seres celestiais, como o anjo em questão, não necessitam dos recursos da engenharia mecânica. Essa ruptura quando percebida e reconhecida pelo leitor pode dialogar com o humor. Com base nos estudos de Brait (2008), é possível a compreensão de que Saramago orchestra as “vozes” discursivas e compõe uma obra “polifônica”.

O relacionamento entre deus e caim, apesar de nivelado, não é amistoso. Resignado, o errante aponta incoerências nas ordens divinas. Como no episódio em que abraão leva seu filho isaac para o sacrificar. Abraão cumpriria tal ordem não fosse a intervenção de caim, que muda os desígnios dos céus, atuando sobre o destino dos homens, ocupando por um momento a posição atribuída ao ser divino. Saramago inverte as relações entre os planos celeste e terreno, colocando o homem no lugar de Deus.

Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez essa mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se devia amar, Foi o senhor que o ordenou, debatia-se abraão, (SARAMAGO, 2009, p.80).

Depois de adentrar a arca por ordem divina, caim mata toda a família de noé. Ao saber que toda sua família morrerá, noé suicida-se. Quando a arca atingiu terra seca e todos os animais foram libertados caim tem outro embate dialético com deus e altera novamente os planos do altíssimo:

Onde estão noé e os seus, perguntou o Senhor, Por aí mortos, respondeu caim, Mortos, como mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida mataste abel, perguntou o senhor, Teria que chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Ouve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de Sodoma. Houve um grande silêncio. (SARAMAGO, 2009, p.172).

No trecho acima, o autor nos remete à personalidade atribuída ao Caim do texto sagrado. Podemos observar que em sua indignação perante os fatos Deus o acusa: “*Caim és*”. Essas duas palavras são carregadas de significado, pelo fato do Caim bíblico ser apresentado como o primeiro homem malvado e assassino. Assim sendo, esse nome passa a ser estigmatizado pela força da narrativa bíblica, que perpassa o tempo e faz parte da memória coletiva. Atribui-se a esse nome, pelo senso comum, os aspectos mais negativos e perversos do ser humano.

## 5 À GUIZA DE CONCLUSÃO

A narrativa bíblica sobre o personagem Caim consta no livro do Gênesis, capítulo 4. Pouco se sabe sobre sua vida, além do fato de que foi condenado por Deus a se tornar um andarilho depois de ter assassinado Abel, seu irmão. O relato bíblico afirma ainda que ele se casou e teve filhos, mas nada apresenta de suas andanças. Na tradição judaico-cristã, Caim é a representação primária de um ser humano mau.

No romance *Caim*, Saramago desconstrói o discurso do Antigo Testamento, recria figuras míticas, propõe o novo a partir do já existente. Usa com maestria o recurso da intertextualidade reelaborando, pela paródia, novas interpretações, discussões, questionamentos. Ateu declarado, o escritor manteve Deus em suas criações, sempre demonstrando uma relação conflituosa com a divindade: usa a razão para entender o divino. Movido pela inquietação e com clara intenção crítica utiliza um texto amplamente conhecido, para expor episódios violentos e contestar o amor de Deus por suas criaturas.

Dotado de uma capacidade inventiva ampla, Saramago preenche as lacunas encontradas no relato bíblico e apresenta-o sob o ponto de vista do personagem Caim, explora as possibilidades da atividade escrita traçando relações entre o histórico e o ficcional. O romance apresenta nomes próprios grafados com minúsculas, revelando a pouca importância que esses personagens mitificados têm, na realidade aqui ficcionalizada. A pontuação não segue os padrões gramaticais. Os diálogos são contínuos, intercalados, ora por vírgulas e iniciais em maiúscula, ora por ponto final; conduzem o leitor a uma profusão de imagens sobrepostas, provocando uma sensação de instabilidade emocional.

Caim apresentado na obra de Saramago é subversivo – traço ligeiramente

percebido no Caim bíblico e bastante explorado pelo escritor moderno – questionador, racional. Trava embates com Deus e não aceita os desígnios divinos, uma possível consequência da relação do escritor com o Criador. De concepção humanista e compreensão questionadora, Saramago, compõe esta “instrutiva e definitiva história de caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros” (SARAMAGO, 2009, p.13). De maneira ousada e intransigente, apodera-se, por sua obra, da co-autoria do mito através de um processo recriador, a paródia, permitido e amparado pela literatura. A narrativa em terceira pessoa apresenta Caim mais compadecido e sensível às causas humanas do que o próprio Deus, cuja personalidade, na obra saramaguiana, diverge do Deus bíblico, todo poderoso, para se humanizar como deus.

A obra enriquece a literatura intertextual à medida que faz circular o texto original, a *Bíblia Sagrada*, pela memória coletiva e o recria.

Saramago reescreve a história criticando a fé que cega e imobiliza o homem ante os desígnios inescrutáveis dos céus. Numa postura de descrença no Deus cristão, o escritor nivela criador e criatura, “pincela” traços humanos no divino e desmonta a hierarquia entre o celeste e o terreno, desconstruindo-os para revesti-los de outros aspectos. Percebe-se, no caim de Saramago, um perfil humanista e racional, interventor na vida dos homens. Traços semelhantes aos do seu criador, que não possuindo poderes sobrenaturais utiliza o poder da linguagem.

A obra, por sobreviver aos homens, perpetua o escritor num tempo eternizado pela literatura. Saramago – a própria paródia de um ser criador – recria Caim distanciado pelo tempo e espaço históricos, repensa e reinterpreta a história, utiliza a linguagem como instrumento de poder e representação das experiências, ela é, pois, seu *Fiat lux*. E o autor que “fez-se” carne, agora é verbo, imortalizado por sua recriação.

## REFERÊNCIAS

**A Bíblia Sagrada.** Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri- SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** 2ª ed.- Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane C. Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. , 1991.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini.- São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase&Cia**. 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VOLTAIRE, 1664-1768. **Dicionário Filosófico/ Voltaire**; tradução Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. - São Paulo: Editora Escala, 2008.

**“É TEMPO DE HOMEM PARTIDO”: O HOMEM DE 1940 NO POEMA  
“NOSSE TEMPO” DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.**

Aurélio Miguel da Rocha Vieira

**RESUMO:** *Este trabalho tem como objetivo analisar, a partir da leitura do poema "Nosso Tempo", a maneira como a poesia de Carlos Drummond de Andrade retratou o "homem partido" da década de 40. Através de uma leitura minuciosa dos elementos constituintes do poema, é possível perceber que o momento histórico que o poeta reproduz representa, de maneira clara, a fragmentação e a alienação do homem pelo mundo capitalista que cada vez mais se firmava historicamente e socialmente. Dentre todos os poemas do livro A Rosa do Povo, de Carlos Drummond de Andrade, "Nosso Tempo" é o mais enfático na análise crítico-social da coisificação da vida cotidiana da sociedade da época. Uma sociedade fragmentada, mutilada, torturada, insensível e alienada que está presente em quase todos os poemas do livro. Nota-se isso a partir do título e de seu texto carregado não só de crítica social, mas também do sentimento de revolta frente aos conflitos que assolavam a época. Diante disso, o presente trabalho busca perceber como Drummond não só retrata a sociedade, mas também o homem do mundo capitalista fragmentado e pulverizado. O trabalho se fundamenta nos seguintes teóricos: Candido (2004), Achcar (1993, 2000) e Correia (2009).*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Drummond. Nosso Tempo. Reificação.*

**ABSTRACT:** *This work aims to analyze, from the reading of the poem "Our Time", the way in which the poetry of Carlos Drummond de Andrade portrayed the "party man" of the 40s. Through a detailed reading of the constituent elements of the poem it is possible to perceive that the historical moment that the poet reproduces represents, in a clear way, the fragmentation and the alienation of the man by the capitalist world that increasingly was established historically and socially. Among all the poems in the book The Rose of the People by Carlos Drummond de Andrade "Our Time" is the most emphatic in the social critical analysis of the quotidian life of society at the time. A fragmented, mutilated, tortured, insensitive and alienated society that is present in almost every poem in the book. One can note this from the title and its text, which is not only a social criticism, but also from the feeling of revolt at the conflicts that raged at the time. The present work seeks to understand how Drummond not only portrays society but also the man of the fragmented and pulverized capitalist world. The work is based on the following theorists: Candido (2004), Achcar (1993), Achcar (2000) and Sant'Anna (1980).*

**KEYWORDS:** *Poetic Reading. Drummond. Our Time.*

## **1 INTRODUÇÃO**

Entre todos os poemas de *A Rosa do Povo* (1945), “Nosso Tempo” é considerado o mais enfático na análise crítica da sociedade da década de 40, uma vez

que retrata a visão social do eu lírico sobre o “tempo do homem partido”, que, ao longo dos versos do poema, é caracterizado pela descrição da massacrante rotina capitalista.

Dividido em oito partes, que formam uma espécie de corrente, o poema é um grande mosaico da vida cotidiana da época em que foi composto. Ele retrata a dilaceração dos “homens partidos” por conflitos no Brasil e no mundo, uma vez que foi escrito entre os anos do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial.

Nessa perspectiva, a partir de uma leitura minuciosa dos elementos constituintes do poema, é possível perceber que o momento histórico que o poeta reproduz representa a fragmentação e a alienação do homem pelo mundo capitalista que cada vez mais se firmava historicamente e socialmente, visto que era tempo de fome, de dor, de destruição, de multidões.

Nessa sequência, o poema também retrata o tempo de homens fragmentados, massacrados e maquinizados que vão e vêm pelas ruas asfaltadas, mas não se cruzam, não se veem e não se enxergam, porque estavam completamente mergulhados em suas vidas solitárias, rotineiras, “modernas”, escravizados por seus empregos “progressistas”.

Nesse sentido, em decorrência desse quadro caótico da sociedade dos anos de 1940, na qual os homens eram vítimas dos horrores da guerra, explorados por um modelo econômico cruel e oprimidos por uma política ditatorial, o poeta vale-se da poesia para denunciar todos esses fatores que destruíram a consciência humana e transformaram os homens em almas penadas que vagam, pelo mundo, cansadas, exaustas e destruídas.

Diante disso, através da análise do poema e baseando-se na fundamentação teórica existente, o artigo tem como objetivo principal analisar a maneira como o poema de Carlos Drummond de Andrade retratou o “homem partido” de seu tempo, denunciando através de seus versos como os conflitos e as ideologias de sua época influenciavam diretamente o comportamento da sociedade, transformando-a e modificando-a ao longo dos anos.

## **2 O HOMEM DA DÉCADA DE 1940 NO POEMA “NOSSO TEMPO”**

“*Nosso Tempo*” é composto por oito partes que unidas formam uma espécie de corrente, na qual o fluxo dos sentimentos do eu lírico fluem de uma forma gradativa, além de oscilar entre o individual e o coletivo. Segundo Francisco Achcar (1993, p. 27),

“Nosso tempo, é um poema longo, um grande painel em oito partes, da vida contemporânea, de sua agitação desolada e dilacerante.”

Nesse sentido, é possível perceber ao longo da leitura do poema que Drummond se valeu dessas oito partes para tentar reconstituir o mundo fragmentado que o cercava. Mundo que estava dividido por conflitos como a Segunda Guerra Mundial e o Estado Novo no Brasil, que, por consequência, desenvolveram uma sociedade fragmentada, mutilada, torturada, insensível e alienada. Além disso, a divisão do poema nas oito partes também possibilita a leitura de que Drummond queria representar a sociedade partida na própria estrutura do poema, uma vez que as estrofes não possuem uma métrica regular e nem versos regulares, portanto, essa oscilação pode significar uma perplexidade crescente diante dos acontecimentos de seu tempo.

Conforme Marlene de Castro Correia (2009, p. 1)

‘Nosso Tempo’, de *A rosa do povo* (1945), inicia-se com o dístico ‘Este é tempo de partido / tempo de homens partidos’, que lança o *leitmotiv* do poema, expresso em discurso de extrema economia e densa significação, ressaltada pelo jogo entre os termos ‘partido’ e ‘partidos’, que sintetizam a apreensão drummondiana do seu tempo histórico-cultural: ele acarreta a fragmentação e alienação do homem; ele não admite atitude de abstenção; exige, ao contrário, que se faça uma opção ideológica, que se assuma uma posição política, que se tome partido, enfim.

Nessa perspectiva, na abertura do poema, os dois versos iniciais trazem consigo as temáticas que vão atravessá-lo ao longo do texto: a desunião humana e a necessidade de se tomar um partido. Logo, infere-se que, ao iniciar o poema com o verso “Este é tempo de partido”, o eu lírico se refere ao tempo de governo de Getúlio Vargas, visto que é nessa época que se inicia a criação de partidos políticos no Brasil, como, por exemplo, a criação do Partido Trabalhista Brasileiro em 15 de maio de 1945, além de que a estrutura política do Estado Novo era totalitarista, o que consequentemente causou divisão no Brasil e a necessidade de posicionamentos políticos. Além disso, o mundo estava dividido nesse período, pois além do território nacional, o “tempo de partido” também faz referência ao mundo dividido pela Segunda Guerra Mundial.

No entanto, o termo “partido” não faz apenas referência à estrutura social e política presentes no Brasil e no mundo, mas também se refere aos “homens partidos”. Em outras palavras, o ser humano também estava dividido e mutilado no seu ser. Essa divisão era reflexo de todos os conflitos da época, que influenciavam o comportamento

do homem, enquanto ser social, fazendo com que, para o eu lírico, “as relações humanas lhe pareçam dispor-se num mundo igualmente torto” (CANDIDO, 2004, p. 75.).

Ao longo dos versos da primeira parte do poema, é possível identificar a angústia do eu lírico ao descrever o seu tempo e a sua sociedade, um tempo que se caracterizava pela desestruturação do ser social, desumanizando a sociedade por conflitos.

Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra. (DRUMMOND, 2012, p. 23.)

Através da leitura desse fragmento, é possível inferir que a sociedade vivia em “vão” e sem nenhum sentido. Em outras palavras, ela estava alienada, uma vez que buscava apenas o necessário para viver e não se engajava em nada. Ao se referir “As leis”, acredita-se que o eu lírico esteja se referindo às leis repressoras instauradas pelo Governo Vargas, mas elas não bastavam, pois não faziam brotar “os lírios” no coração dos homens. Logo, “os lírios”, posto no poema, seriam uma metáfora da esperança, uma vez que todas as flores espalhadas pelos poemas do livro relacionam-se com a palavra “rosa” que dá título ao livro, que, por sua vez, seria uma metáfora da esperança.

Outro termo que também se destaca é “tumulto”, pois ao utilizá-lo o eu lírico dá voz às revoltas ocorridas na época em todo o Brasil por causa da Ditadura Vargas, porém, no mesmo verso que o eu lírico aborda as revoltas, ele também relata o “fim” dos revoltosos causadores de tumultos, que seria escrever-se o nome “na pedra”, que no poema significaria lápide de cemitério.

Nos versos iniciais da terceira estrofe, observa-se a busca incansável do eu lírico por algo ou alguma coisa que justificasse os fatos terríveis daquele tempo, e por mais que ele procurasse e questionasse a resposta nunca era encontrada.

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor de meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me



a cidade dos homens completos.  
(DRUMMOND, 2012, p. 23)

Logo, os versos demonstram a frustração concentrada no eu lírico, pois sua desesperança era tão grande que até suas “certezas” são emprestadas, pois o tempo não é tempo de “beijos”, de carícias, afeto, mas tempo de dor, perda, solidão, destruição e angústia. Embora fale de “homens partidos”, no sentido de se referir à desunião humana, o poeta também utiliza a expressão “cidades dos homens completos”, a qual pode se referir ao Rio de Janeiro e aos seus homens engravatados, já que na época da composição do poema o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, morada do presidente e de seus “homens completos”, criadores das leis que regiam o país.

Nas duas últimas estrofes da primeira parte, percebe-se uma contradição, já que em uma das estrofes o eu lírico parece parar para refletir sobre os fatos ocorridos, uma vez que na outra há uma revolta crescente no seu interior, que busca um canal pelo qual possa expressar suas palavras que foram sufocadas e que agora querem soltar seu grito de raiva, de revolta e de esperança.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!  
Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal [...]  
(DRUMMOND, 2012, p.23)

Esse grito estaria carregado de reflexões e questionamentos sobre a coisificação a qual o homem estava sendo submetido, já que o eu lírico não era as “coisas”, pois só as coisas é que se calavam diante da situação. Nesse sentido, Drummond utiliza “a consciência social”, fazendo dela uma espécie de militância através da poesia, para resgatar o grito de consciência da sociedade, partindo da reflexão do individual para o coletivo. Logo, o eu lírico vai demonstrando que “o sacrifício do eu culposo condiciona o acesso à solidariedade, que é a humanidade verdadeira” (CANDIDO, 2004, p. 79)

A segunda parte, na sua primeira estrofe, apresenta mais uma vez a ideia de separação, divisão e afastamento do homem, além de escancarar a sua falta de sensibilidade e solidariedade. Na segunda estrofe, identifica-se novamente a frustração do eu lírico ao falar de sentimento. No poema, ele utiliza o “amor”, o maior dos sentimentos, para demonstrar que ele não estava mais presente nos corações humanos de seu tempo, porque estava esquecido e abandonado ao “relento”. A terceira estrofe

traz a metáfora “símbolos escuros”, a qual pode ser uma alusão aos símbolos criados pelos ditadores para representarem seus movimentos, como a suástica nazista.

Ao iniciar a terceira parte com a metáfora “tempo de muletas”, o eu lírico afirma mais uma vez seu pensamento sobre o tempo de mutilação do homem moderno que a sociedade enfrentava àquela época.

E continuamos. É tempo de muletas.  
Tempo de mortos faladores  
e velhas paráliticas, nostálgicas de bailado,  
mas ainda é tempo de viver e contar. {...}  
(DRUMMOND, 2012, p. 24)

Nessa sequência, é possível perceber o fluxo de sua revolta contra o tempo dos aleijões morais da sociedade. O eu lírico utiliza em seus versos palavras e expressões carregadas de uma carga semântica negativa para retratar o caos, a destruição e a mutilação humana decorridas da guerra e da opressão política vivida. As próprias vítimas de toda essa modernidade massacrante guardam preciosos segredos em suas almas que seriam as “casas” desses segredos. Casas que o poeta conhece bem, pois a sua alma também segreda.

Entretanto, o próprio eu lírico apela para que tais segredos venham a público, pois é “tempo de viver e contar”. Ainda é tempo de vida, de resgate, de esperança. Assim, é possível notar que existe uma esperança no eu lírico de que, se revelados esses segredos, a separação, a alienação e a falta de sensibilidade da sociedade desapareceriam e a união voltaria. Portanto, observa-se que o poeta inicia uma espécie de mantra pedindo a todas as coisas vivas e não vivas que abram suas gargantas e revelem o grito da revolta.

Todavia, na quarta parte, o poeta reconhece que o silêncio é necessário no contexto político da época, pois o tempo não é propício para revoltas, uma vez que mesmo com toda euforia do grito da revolta, os indivíduos não deviam se revoltar ou deveriam ser bastante cautelosos em suas manifestações, pois a expressão “meio silêncio” é posta no poema como imperativo de sobrevivência, já que o tempo era de medo, de guerra, de desconfiança, no qual o inimigo (espião) janta conosco. Portanto, é tempo de sobrevivência, traição, opressão e de rotina.

Nessa perspectiva, a rotina é percebida como um tema recorrente nas outras partes do poema, já que ela é uma consequência da coisificação da massa urbana, que

por sua vez seria consequência da tentativa de sobrevivência à avalanche de mudanças ocorridas nos parâmetros sociais, políticos e econômicos da época.

Conforme Achacar (1993, p. 29),

Na quinta parte do poema desenha-se um quadro terrível da vida cotidiana na grande cidade, caracterizada por automatismo, alienação, reificação (ou ‘coisificação’; em latim, res, rei= ‘coisa’), rebaixamento dos instintos, tristeza entorpecida, falsificação, degradação.

Esse processo de coisificação gera no eu lírico uma angústia descontrolada, uma náusea crescente, um aperto na sua consciência social que é percebido nos versos que se seguem. Versos impregnados de uma descrição angustiada da rotina desgastante e decadente vivida pelo homem capitalista, o qual preso aos seus trabalhos burocráticos se torna cada vez mais alienado e maquinizado.

Escuta a hora formidável do almoço  
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.  
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.  
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!  
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,  
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.  
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel,  
é tempo de comida,  
mais tarde será o de amor. (DRUMMOND, 2012, p. 26)

Segundo os versos de Drummond, é possível perceber que a diferença entre classes sociais imposta pelo capitalismo já causava uma degradação da imagem humana. Em outras palavras, enquanto uns se fartavam nos restaurantes, havia aqueles que viviam nos subterrâneos das grandes cidades e que tinham “olhos líquidos de cão através do vidro devorando seu osso”. Assim, a partir desses versos, percebe-se a frustração do eu lírico ao falar da sua sociedade insensível e alheia a dor do outro.

De acordo com Antonio Candido (2004, p. 79),

Era tempo de luta contra o fascismo, da guerra da Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perecíveis que então se fizeram.

Diante disso, a poesia drummondiana não era apenas composta de suas convicções, mas também das inquietudes que o assaltavam, uma vez que a época em que escreveu “*Nosso Tempo*” era tempo de fome, de dor, de destruição, de multidões, de homens fragmentados, massacrados e maquinizados que vão e vêm pelas ruas asfaltadas, mas não se cruzam não se veem e não se enxergam. Em outras palavras, estavam completamente mergulhados em suas vidas solitárias, rotineiras, “modernas”. Era tempo de homens escravizados por seus empregos “progressistas”, de homens programados como máquinas que fazem tudo igual todos os dias.

Por isso, o eu lírico, nas últimas partes do poema, demonstra uma preocupação com os meios de comunicação, os quais são os únicos que podem trazer à tona a verdade da coisificação humana e da repressão política vivida em sua época, uma vez que, “a falsificação das palavras pingadas nos jornais” (DRUMMOND, 2012, p. 27) faziam com que a massa urbana se tornasse cada vez mais alienada dos fatos reais. Logo, “*Nosso Tempo*” demonstra que a poesia social drummondiana vai além do sentido político, pois age como veículo de “discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna” (CANDIDO, 2004, p. 82).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há como não perceber nos versos de “*Nosso Tempo*” o vazio da vida cotidiana e rotineira imposta pela política ditatorial e a estrutura social da década de 40 advinda do capitalismo e dos conflitos que ocorriam naquela época. Essa cultura desumanizante enraizou-se de uma forma tão profunda nos homens que os transformou em escravos desse sistema, os quais massacrados por seus empregos desgastantes tornaram-se seres insensíveis aos acontecimentos, transformando-os em zumbis e máquinas reprodutoras de gestos exaustivos, que viraram rotina de uma vida alienada e consumida por uma sociedade capitalista e egoísta.

Logo, Drummond consegue captar todos esses aspectos e os transformar em poesia, demonstrando, através de “*Nosso Tempo*”, como a modernização do modo de viver da sociedade transformou os homens em seres solitários, fragmentados e massacrados. Vítimas dos horrores da guerra, explorados por um modelo econômico cruel e oprimidos por uma política ditatorial. Em decorrência disso, o eu lírico vale-se da poesia para denunciar todos esses fatores que destruíram a consciência humana da

época e transformou os homens em almas penadas que vagam pelo mundo cansadas, exaustas e destruídas.

## **REFERÊNCIAS**

ACHCAR, Francisco. **A Rosa do Povo e Claro Enigma**. São Paulo, Ática, 1993.

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo, Publifolha, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Ouro Sobre Azul, Rio de Janeiro, 2004.

CORREIA, Marlene de Castro. Como Drummond Constrói “Nosso Tempo”. **Alea**, Rio de Janeiro, vol.11, n.1, Jan./Jun., 2009.

## INTERTEXTUALIDADE E CRIAÇÃO LITERÁRIA: DA POESIA PARA O ROMANCE<sup>1</sup>

Mácllem Luan da Rocha<sup>2</sup>

Susana Souto Silva<sup>3</sup>

**RESUMO:** *Este trabalho tem como objetivo discutir as complexas relações intertextuais que se estabelecem entre a poesia do heterônimo pessoano, Ricardo Reis, o mais clássico, e o romance de José Saramago, O ano da morte de Ricardo Reis (1984), romance no qual vários gêneros do discurso são articulados. Nesta obra, Saramago ficcionaliza o autor Fernando Pessoa e o heterônimo poeta Ricardo Reis, para conduzir um romance sobre o universo da criação literária e as possibilidades de elaboração romanesca. A recriação dos poetas no domínio do romance nos suscita questões referentes aos diversos modos de incorporação de elementos da poesia lírica ao romance. Baseando-nos na teoria do dialogismo, de Bakhtin (2015), que também orienta este trabalho quanto à análise do gênero romance, e da intertextualidade, de Kristeva (1984), além de textos da fortuna crítica de Fernando Pessoa e de Saramago. Na obra, o procedimento técnico da citação, alusão e estilização do texto poético é incorporado ao texto romanesco, mobilizando recursos de distintos gêneros, revelando o caráter dialógico e enciclopédico do romance, destacado por Bakhtin, que pensa este gênero como aquele que se faz a partir da absorção e reelaboração de elementos de distintos gêneros que o precedem. A escolha do heterônimo pessoano é bastante significativa, na medida em que este já se constitui como personagem que tem uma existência a partir da sua produção poética, como uma ficção autoral, que agora é transportada para o espaço ficcional por excelência: o romance.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Dialogismo. Intertextualidade. Romance. Poesia. Crítica literária.*

**ABSTRACT:** *This work aims to discuss the complex intertextual relations between the poetry of Ricardo Reis, one of the most classic heteronyms of Fernando Pessoa, and the novel O ano da morte de Ricardo Reis (1984), by José Saramago, a novel in which several genres of discourse are articulated. In this work, Saramago fictionalizes Fernando Pessoa and his heteronymous poet, Ricardo Reis, to make a novel about the universe of literary creation and the possibilities of novel elaboration. The re-creation of the poets in the domain of the novel raises us questions about the various ways of incorporating elements of lyrical poetry into the novel. We are based on Bakhtin's theory of dialogism, which also guides this work in the analysis of the novel as a genre, Kristeva's theory of intertextuality, and texts of the critical fortune of Fernando Pessoa and Saramago. In the work, the technical procedure of citation, allusion and stylization of the poetic text is incorporated into the text of the novel, mobilizing resources of different genres, revealing the dialogical and encyclopedic character of the novel, highlighted by Bakhtin, who thinks this genre as the one that is made from the absorption and re-elaboration of elements of the different genres that precede it. The choice of this heteronymous of Pessoa is quite significant, since it already constitutes a*

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Letras/Português da Universidade Federal de Alagoas.

<sup>2</sup> Concluinte do curso de licenciatura em Letras/Português pela Universidade Federal de Alagoas, turma 2014(1) – 2018(1). macllemluan@gmail.com.

<sup>3</sup> Professora Doutora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

*character that has an existence from its poetic production, as an authorial fiction, which is then transposed to the fictional space par excellence: the novel.*

**KEYWORDS:** *Dialogism. Intertextuality. Novel. Poetry. Literary criticism.*

## **1 INTRODUÇÃO**

Quando na faculdade de História percebi que as lutas travadas no campo material acontecem também no plano da imaterialidade, passei a me interessar pela exploração das camadas e movimentos da linguagem. Redescobri meus percursos na universidade e fiz da linguística e da literatura fontes de estudo para entender a vasta riqueza imaterial que nos atravessa.

História, memória e linguagem passaram então a protagonizar o mesmo interesse sobre sujeito, discurso e lugar social. Pensando a interligação desses elementos, busquei os caminhos para compreender a criação verbal e, através das leituras de Aristóteles e Leyla Perrone-Moisés, pude identificar que a literatura apresenta a organicidade da conexão entre aqueles elementos.

O romance de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), me suscitou questões interessantes sobre a incorporação de sujeitos, discursos e lugares sociais distintos quando identifiquei, com ajuda das pessoas e aparelhos encontrados na universidade, a transposição de elementos da poesia lírica à narrativa em prosa. Isto porque o romance reflete diversos gêneros literários sob o prisma da teoria do romance, em especial, a teoria bakhtiniana, que define o romance como um gênero em que todos os demais podem ser absorvidos.

Nesse sentido, a intertextualidade é um dos estudos que permite analisar essa particular característica da literatura: o diálogo que ela mantém consigo mesma perpetuamente e que sustenta com outros textos em sua criação. Assim, a obra romanesca nos concede um rico espaço de análise do processo intertextual sobre o qual pretendo aqui discutir, examinando a transposição dos enunciados poéticos de Fernando Pessoa ao texto romanesco de Saramago.

Esse fenômeno de incorporação de textos já foi objeto de estudos da linguística, no dialogismo de Bakhtin; dos estudos sintáticos, com a silepse; e da história, a partir dos estudos de palimpsestos e das pesquisas em metaficções historiográficas. Mas foi Kristeva (1984) quem, nos estudos literários, apontou o termo “intertextualidade” como o fenômeno da incorporação textual em que o diálogo de sentidos entre os textos é parte do processo criador, entendendo a literatura como criação de sua própria memória.

Para analisar o especial caráter romanesco da intertextualidade, apontado por Bakhtin, veremos como José Saramago ficcionaliza Pessoa, o ortônimo e principalmente um de seus heterônimos, e conduz um romance sobre a provisoriedade da vida e a sujeição social do ser, em nome de Reis; a dissonância assonante das estratificações do eu, um enunciador, em nome de Pessoa; e o universo da criação literária e das possibilidades de (re)elaboração da prosa – em uma busca metalinguística, de valor crítico sobre a identidade literária e social – em seu próprio nome. Através desses autores, o dialogismo revela o percurso intertextual dos discursos na criação literária.

## 2 CRIAÇÃO VERBAL: INCORPORAÇÃO E REELABORAÇÃO

Quando a linguística apontou que todo sistema significante é uma linguagem, a semiologia, em um esforço contra a fragmentação da análise, se debruçou para estudar as unidades significativas com que operam as linguagens<sup>4</sup>. Deste ângulo, a análise do texto passou a enxergar a natureza translinguística do enunciado.

Ao relacionar diversos enunciados em uma só fala, o texto se redistribui num movimento destrutivo-constutivo organizando-se em seu espaço ou no espaço de outros textos. É possível perceber, inclusive, os pontos de interseção que nos apresenta vários níveis de sua estrutura, “se estendendo também ao longo de ‘coordenadas’ históricas e sociais”<sup>5</sup>. Esse complexo sistema de construções híbridas<sup>6</sup> é o materializador da função intertextual da leitura e é observável ao captarmos os enunciados no todo do texto. Sobre essa observação, Bakhtin nos diz que

Entre esses enunciados, estilos, linguagens e horizontes (...) não há nenhum limite formal – composicional e sintático: a divisão das vozes e linguagens ocorre no âmbito de um conjunto sintático, amiúde no âmbito de uma oração simples, frequentemente a mesma palavra pertence ao mesmo tempo a duas linguagens, a dois horizontes que se cruzam numa construção híbrida...<sup>7</sup>

Para entender melhor o processo, analisemos que nenhum fenômeno linguístico integra o sistema da língua sem ser gerado pela natureza responsiva<sup>8</sup> da comunicação. Dessa maneira, um enunciado não é apenas uma unidade da língua, mas uma unidade

---

<sup>4</sup> KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Horizonte universitário, 1984.

<sup>5</sup> KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Horizonte universitário, 1984, p. 12.

<sup>6</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 84.

<sup>7</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 84.

<sup>8</sup> BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 272-275.



comunicativa que cria, através de estabilizadas utilizações da língua, gêneros discursivos distintos.

Vejamos então que o enunciado existe apenas depois de um processo de incorporação e reelaboração que exige tempo e lugar para lhe dar significação; e, compreendendo que o enunciado é instalado através do discurso no espaço social em que é pronunciado, carregando um valor ideológico que lhe é inerente, devemos evitar a fragmentação da totalidade na análise das unidades discursivas que compõem o gênero.

De acordo com essas noções, a prosa romanesca se constitui de uma gama vária de discursos que dialogam e organizam-se para compor um enunciado pleno. É projetando essa luz antropofágica<sup>9</sup> sobre o complexo sistema verbal que o gênero romanesco se destacará na rede intertextual. Em *Estética da criação verbal* (2011), Bakhtin reflete sobre o romance como gênero em evolução no meio de tantos gêneros formados. Ao lançarmos o olhar para o romance, é natural nos questionarmos sobre a concepção da poesia. No entanto

Nos gêneros poéticos em sentido restrito, a dialogicidade natural do discurso não é artisticamente empregada, a palavra se basta a si mesma (...) É igualmente estranha ao estilo poético qualquer tipo de mirada para linguagens alheias.<sup>10</sup>

Essa reconhecida autonomia da linguagem poética pode ser entendida, nos termos dialógicos, como resultado de um discurso que unifica outros discursos em uma só voz, pois “a linguagem do poeta é a sua linguagem, nela ele está integral e indiviso, usando cada expressão segundo sua destinação imediata”<sup>11</sup>. Enquanto isso, a prosa romanesca tem como premissa “a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância pessoal que o povoa”<sup>12</sup>, ajeitando, em seu lugar de enunciação, uma multiplicidade de vozes.

De maneira que a totalidade discursiva se movimenta em estratos da língua, através de temas, correlacionando enunciados, “sua fragmentação em filetes e gotas do heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística

---

<sup>9</sup> Segundo Perrone-Moisés, “a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) coincide, em muitos pontos, com a teoria da intertextualidade (...) A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade”. (PERRONE-MOISÉS, 1990. p. 95)

<sup>10</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p.59.

<sup>11</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p.59.

<sup>12</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p.32.

romanesca, seu *specificum*”<sup>13</sup>. Por isso, só estabelecemos um reencontro com a estilística romanesca se tomamos seus enunciados como composições ambivalentes, nó composto de cordas semânticas trazidas de círculos diversos que, quando entrelaçados, reinventam suas significações.

### 3 LITERATURA E HISTÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO

Percorrendo um caminho acidentado, seja pelas intermitências na escrita no início de sua carreira literária<sup>14</sup>, seja pelas perseguições religiosas das quais parte do seu trabalho foi alvo, José Saramago inscreveu na história da literatura uma coletânea de obras que vão desde poemas, passando por resenhas de crítica literária, crônicas, contos e peças teatrais, a romances.

Respaldou seu acervo com a inventividade de quem recriou o modelo singular de sintaxe, com uma inventiva paragrafação e pontuação textual, assim como norteou alguns de seus romances para cenários históricos em que pôde recriar sociedades e personagens. Enquanto desconstruía a formatação do texto previsível em prosa, desafiando o leitor a ressignificar a sua imagem de texto, representava também um processo de revisão histórica. Como nos diz Edgard Murano Fares Filho (2018), o quadro em que Saramago se coloca através de suas prosas ensaísticas caracteriza “um projeto de reinvenção do passado histórico, em que busca reescrever símbolos e fatos que habitam o imaginário popular como estratégia de provocação e reflexão”<sup>15</sup>.

Em entrevista ao programa Roda Viva, de 1992, José Saramago, questionado sobre a intrigante confrontação entre a posição do discurso ideológico que lhe compete e a de alguns de seus personagens (Fernando Pessoa, por exemplo, estava longe da perspectiva materialista histórica intrínseca às obras de Saramago), comenta, por meio de uma metáfora que parece aludir ao mal-estar claustrofóbico da crítica, como o ponto de vista da alteridade é o fio condutor de uma crítica abrangente, não redutora e limítrofe.

A reescrita, a revisão, a reinvenção e a recriação tão frequentemente propostas no inventário de José Saramago parece ser o resultado inevitável da troca ideológica que

---

<sup>13</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p.30.

<sup>14</sup> Antes de se dedicar exclusivamente à escrita literária, Saramago esteve desempregado duas vezes por motivos políticos, a última delas em razão do golpe político-militar de novembro de 1975.

<sup>15</sup> FARES FILHO, Edgard Murano. As emendas silenciosas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago: hipóteses e possibilidades. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 53-65, 2018.

ocorre no campo da linguagem e que é investigada, se com trato for analisada, pela literatura. Sem desassociar as realidades do mundo das palavras e do mundo das experiências, o autor constrói o caminho histórico-literário sob o princípio dialético e dialógico da linguagem, examinando a literatura e a história, quando atravessa a alteridade em uma troca ideológica.

#### **4 HETERONOMIA: UNIDADE E ALTERIDADE**

Em sua obra, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), é possível identificar como os discursos de alternados campos discursivos (político, social, jornalístico, poético) se refazem numa estrutura prosaica para compor um só discurso. O novo discurso gerado por Saramago apresenta um aspecto que nos chama particular atenção por gerir discussões, a partir de outros enunciados, sobre o fazer literário.

De imediato, observamos com interesse que Saramago escolhe, para protagonizar seu debate, o poeta ensaísta metalinguístico ícone do fazer poético, Fernando Pessoa, e/em seu heterônimo estoico, fadado à contemplação fria e racional, Ricardo Reis. Ambos compõem uma coesa fonte de entusiasmo sobre a autorreflexão literária e um cenário de diálogo aberto pela linguagem, concedido pela memória, a partir de um movimento heteronímico que, segundo Perrone-Moisés<sup>16</sup>, constitui uma alteridade que aspira à unidade.

Vejamos que esse caráter heterodiscursivo e a consciência da alteridade a partir da heteronomia, com o qual Fernando Pessoa trabalhou numa incessante busca e ronda de si mesmo, é, segundo Kristeva, conforme cita Perrone-Moisés<sup>17</sup>, tido como raiz da própria estrutura da linguagem. Estrutura que continuamente se constrói remontando suas unidades discursivas intertextualizadas e revela o eterno movimento de retomada que paradoxalmente a expande.

Caleidoscópica como é a heteronímia de Pessoa tem seu discurso sempre refratado no prisma da memória, repartindo vários enunciados, refletindo seus significados. Nessa reflexão, pensando com Leyla Perrone-Moisés e com o narrador de Saramago, que afirma que “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões”<sup>18</sup>, Pessoa

---

<sup>16</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.29.

<sup>17</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 130.

<sup>18</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 207.

é um poeta que se manteve caminhando nas estruturas formais dos percursos estilísticos portugueses, ancorado na memória da literatura. Na obra saramaguiana de 1984, vemos o enunciado romanesco apresentar a mesma condição. Metaliterária, dizendo sempre o mesmo de distintas maneiras, se expande enquanto faz um movimento de retomada à unidade e pode ser analisada nas reflexões suscitadas pelas personagens no romance:

Ricardo Reis tem uma curiosidade para satisfazer, Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro.<sup>19</sup>

Como que para desafiar e comprovar uma outra unidade - não aquela a qual Pessoa buscou, mas a da criação literária -, Saramago gera uma representação do olhar para si, da autoreferenciação, dispondo-se de recursos intertextualizados e combinando discursos num só enunciado, o romance.

Para endossar a análise desse processo linguístico de incorporação a partir do romance, vejamos, a seguir, como a união da vacuidade questionadora dos versos do ortônimo, com o neoclassicismo dos versos contidos do heterônimo, induz a Reis, num procedimento prosaico, a revisão da filosofia que mora em seu discurso, assim como a nós sugere o trabalho de debulhar as vozes que através da obra discursam.

## 5 A INTERCRÍTICA: DA POESIA AO ROMANCE

Além de observar o processo criador intertextual e a heteronomia literária, é pertinente ressaltar a função crítica que a literatura apresenta sobre si mesma e sobre objetos de estudo ontológico, histórico, político, social e filosófico. Com Leyla Perrone-Moisés<sup>20</sup>, vemos que “a literatura, [...] tem tido cada vez mais [...] uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada”. Em *Metaficção e Intertextualidade*<sup>21</sup>, a autora nos ajuda a observar tal função crítica que emerge da intertextualidade associando esse fenômeno à descentralização da verdade, à crise ontológica do sujeito múltiplo e dialógico, assim como à hiperinformação, e que adquire, dessa maneira, um tom irônico próprio da literatura:

---

<sup>19</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 106.

<sup>20</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivãinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 93.

<sup>21</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

A autorreferencialidade pode parecer uma atitude oposta à da referencialidade, isto é, ao realismo. Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação (a literatura) como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura (mesmo em suas formas fantásticas), centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o de seu presente.<sup>22</sup>

Na composição do texto, Saramago revisa o processo criativo literário incorporando ao romance a poesia como quem incorpora e reincorpora leituras, mudando o corpo e a forma numa biblioteca (imaginária<sup>23</sup>) e faz, daí, a representação da função crítica da literatura em sua feição dilacerada. Nessa retomada, o autor leitor de Pessoa acessa o imaginário do heterônimo e o transcreve, usando as facetas da prosa, na forma de um turbilhão de pensamentos. Mas

Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos (...) Ricardo Reis, como se vê, já tomou as rédeas do pensamento, já os governa e orienta, serve-se dele para escarnecer da sua própria pessoa, são divertimentos da imaginação (...)<sup>24</sup>

Assim como os enunciados nesse romance, os pensamentos dialogam para atingir a autocrítica: quando toma as próprias rédeas, após digressionar em longos períodos de orações que interseccionam discursos alheios, a narrativa se serve da reflexão da personagem para se autorreferenciar, em outros termos, buscar sua identidade, numa representação irônica da crise do sujeito múltiplo e dialógico.

Nesse contexto, a obra de Saramago referencia o sujeito e as representações do sujeito contemporâneo em uma consonante transposição de enunciados de gêneros diversos acerca desse tema. Como vimos, a questão da unidade que compreende o ser é um ponto de reflexão e contestação nas teorias da linguagem, como é o caso da dialogicidade e do intertexto; nas obras poéticas de Fernando Pessoa, para quem “tudo é disperso, nada é inteiro”<sup>25</sup>; e em filosofias ocidentais, como a teoria hegeliana do ser-

---

<sup>22</sup> PERONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 116.

<sup>23</sup> É possível ampliar o conceito intertextual do discurso à proposição da biblioteca universal imaginária, feita por Alberto Manguel e inspirada no conto *a biblioteca de babel*, de Jorge Luis Borges.

<sup>24</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 120.

<sup>25</sup> PESSOA, Fernando. **Obra Poética**, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965. p. 89.

nada-devir<sup>26</sup> e a psicanálise lacaniana<sup>27</sup>. Assim, é possível vermos como ao trazer Reis para o cenário romanesco Saramago importa com ele a multiplicidade condicional do sujeito, já representada em Pessoa, ensaiando sofisticadamente um diálogo entre enunciados enquanto, reincorporando gêneros literários distintos, contesta a unidade do ser.

Dessa maneira, aquilo que nos é dito nos solenes versos de Reis, como reminiscência pessoana, é apresentado em outra forma, respeitando outros princípios estruturais de texto – haja visto que “não cabem numa ode alcaica estes episódios, românticos”<sup>28</sup> – para dialogar com outras vozes heteronímicas numa posição referencial crítica. Através desse movimento intertextual, as concepções presentes em outras vozes pessoanas, como a comunhão com a natureza, de Alberto Caeiro, que se repetem nas unidades imagéticas do discurso de Reis, são recriadas numa nova impressão discursiva que revê o processo criador não de um ou outro heterônimo, nem do ortônimo, sequer apenas o de Saramago, mas o processo criador do sujeito no uso da linguagem em sua natureza dialógica.

A exemplo disso vemos, no trecho a seguir, a memória do poema de Caeiro, *O Tejo é mais bonito que o rio que corre pela minha aldeia*, redirecionado, no discurso cético e abstêmico do poeta Ricardo Reis, para a efemeridade da vida:

(...) aqui está pois o Tejo, aqui estão os rios que correm pela minha aldeia, todos correndo com essa água que corre, para o mar que de todos os rios recebe a água e dos rios a restitui, retorno que desejaríamos eterno, porém não, durará só o que o sol durar, mortal como nós todos, gloriosa morte será a daqueles homens que na morte do sol morrerem, não viram o primeiro dia, verão o último.<sup>29</sup>

O paradoxo da contemplação racionalizada acerca do real e do ideal, que aparece nas anáforas e epístrofes do discurso do guardador de rebanhos – quando reflete (sobre) a imagem e a sensação do Tejo e de estar a sua beira –, é recriado por Saramago e transformado, por via da inédita voz prosaica de Reis, em afirmação e reafirmação da redundância da vida, aparente na repetição de ideias e nas construções comparativas,

---

<sup>26</sup> Em Hegel, apesar do ser mostrar-se como absoluto, sua unidade apresenta a possibilidade do nada e do todo, o começo e o porvir, uma unidade constituída de oposição.

<sup>27</sup> Para Lacan, o Eu é o lugar onde o sujeito busca sua unidade através das identificações com o Eu ideal na percepção da falta no Outro. A constituição da unidade é, portanto, baseada na alteridade.

<sup>28</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 120.

<sup>29</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 130-131.

como “correndo como a água que corre”, “retorno que desejaríamos eterno” e “durará só o que o sol durar”.

Dessa maneira, o discurso prosaico produzido por Ricardo Reis de modo claro manifesta o funcionamento do fenômeno heterodiscursivo, pluriestilístico e heterovocal do romance<sup>30</sup>, que processa unidades estilísticas variadas (passando pelas diferentes formas de narração oral do cotidiano, de narração semiliterária, por diferentes formas de discursos estilísticos), do qual fala Bakhtin<sup>31</sup> e com o qual se compreende o processo criador dialógico do sujeito nesta análise.

Em igual movimento dialógico e ressignificante, vemos acontecer a transposição das imagens que constroem a poética do próprio Reis. No desenvolvimento do romance são resgatadas a transitividade das águas do rio e da vida volúcre, tal qual a vida dos insetos, assim como as personificações femininas da natureza a quem Reis, na figura clássica masculina, convida para contemplar o caminho do homem ao seu destino, ideias presentes nos seus cantos.

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio. / Sossegadamente fitemos  
o seu curso e aprendamos / Que a vida passa, e não estamos de mãos  
enlaçadas.<sup>32</sup>

(...) essas volucres amo, Lídia, rosas, / Que em o dia em que nascem, /  
em esse dia morrem (...) Assim façamos nossa vida um dia, /  
Inscientes, Lídia, voluntariamente / Que há noite antes e após / O  
pouco que duramos.<sup>33</sup>

Na poesia, Lídia é a figura da serenidade estoica. Ela está, junto ao eu lírico, sentada ao pé do rio, contemplando a passagem da vida, cultuando a memória numa arcaica representação feminina. Mas veremos, através da recriação saramaguiana, que as crenças do poeta são constantemente desafiadas pelas imprevisibilidades comuns do discurso romanescos, tal como é a literatura em seu processo criativo, constantemente revisada e repensada pelas possibilidades discursivas inerentes ao enunciado.

Enquanto Reis revive, no romance, o estoicismo<sup>34</sup> desapaixonado ao em mesmo tempo que endossa seu universo semiótico, tem o discurso repensado pelo diálogo que

---

<sup>30</sup> Na abordagem bakhtiniana, a pluralidade de discursos no romance está manifesta em suas construções híbridas, nas quais se faz uso de variados estilos específicos de outros gêneros, de outras tendências e de outras gerações, num sistema que traduz, através de um só enunciado (o romance), múltiplas vozes.

<sup>31</sup> BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 27.

<sup>32</sup> PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 30.

<sup>33</sup> PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13.

<sup>34</sup> Escola filosófica fundada por Zenão de Cício (por volta de 300 a.C.), o estoicismo considera que a plenitude do conceito de sabedoria está na vida contemplativa, em conformidade com a leis do destino e

mantém com outros discursos e nos apresenta perspectivas da criação literária ensaiadas e ressignificadas pelo confronto com os discursos distintos, não só de personagens, mas de lugar de enunciação.

A exemplo disso, veremos como Lídia, uma das musas de Reis, é transfigurada para a contestadora imagem da criada de hotel com a qual o ilustre senhor doutor tem encontros íntimos à surdina, num estímulo à revisão e à crítica, e nos quais sente grande inquietação e prazer. Em um dos diálogos de Fernando Pessoa e Ricardo Reis, podemos conferir como os estranhamentos surgidos em razão da intimidade sexual estão sensíveis aos constantes confrontos naturais do cotidiano, trazidos, em essência, pelos atributos da prosa romanesca. No diálogo, a dissonância entre Reis autor-criador (ou heterônimo criatura) e Reis pessoa humana (sujeito histórico<sup>35</sup>) é pautada com ironia saramago-pessoana:

Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama para uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção (...)<sup>36</sup>

A nova distribuição dos elementos ricardianos, expressos nas referências horacianas à Lídia, Neera e Cloe, na passividade e retidão de caráter, assim como no fado que desilude a vida, ao passo que aproxima os textos de Reis/Pessoa ao de Saramago, distancia, através da recriação, o lugar de enunciação de cada um, e, por conseguinte, seus significados. Enquanto poeta, lido e ouvido em suas líricas através de Pessoa, Reis é um figurante do mundo etéreo e imortal, reconhecedor das condenações previstas à natureza humana, mas enquanto doutor lisboeta, encarnado e socializado por Saramago, Reis é um indivíduo assujeitado pelas circunstâncias emocionais e sociais de um dia após o outro.

Vai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhe chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus,

---

indiferente às perturbações da razão. Em síntese, o estoicismo é, pois, uma filosofia de serenidade e aceitação diante da vida e da morte.

<sup>35</sup> Nos estudos historiográficos, sujeito histórico é a compreensão que se tem do indivíduo que integra a estrutura social e, consciente ou inconscientemente, participa e constrói o meio em que está inserido.

<sup>36</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 134-135.



porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos.<sup>37</sup>

Refletindo a separação entre aquilo que o indivíduo acredita e as condições da realidade que o cercam, o trecho acima resguarda o conflito entre os lugares da criação verbal e a bagagem ideológica que estes carregam. Expõe, pois, como a oficina de um enunciador e o discurso enunciado fazem parte de um complexo programa que contesta a unidade dos discursos do ser enquanto reproduz o real referenciando a própria literatura.

Em favor dessa reflexão sobre a representação do complexo programa do ser por meio da autorreferencialidade, sabemos que o romance de Saramago usa o ideário ricardiano, que é tão teso e clássico em forma e conteúdo, como meio de explorar os movimentos intertextuais da linguagem. Dessa forma, vemos que, ao protagonizar os episódios românticos, o sujeito poético de Reis é obrigado a contestar aquilo que ele mesmo representa por meio de uma aproximação entre a memória (mítica ou real) e o (tedioso, repetitivo e finito) agora, assim como a tendência metaliterária indica uma autocrítica por meio da alusão que um texto de “agora” faz a um texto anterior.

O distanciamento entre a representação e o ser representado vai ficando mais evidente à medida que os episódios se desenvolvem e Ricardo Reis vê-se obrigado pelas convenções sociais a deixar o conforto do Hotel Bragança, onde está hospedado desde sua volta a Portugal e vive de lhe servirem proveitos da casa, distante da vida doméstica, para ir acomodar-se solitariamente numa vasta casa no Alto de Santa Catarina, onde será frequentemente provocado pelas miudezas da vida íntima, aproximado do real. Se no Bragança já vivia a disputa entre o ideal e o real que o afligia, na nova residência o conflito sobrecarrega a discrepância entre esses dois lugares:

A sala de jantar do Hotel Bragança é o paraíso perdido, e, como paraíso que se perdeu, gostaria Ricardo Reis de lá tornar (...) Vai à procura dos pacotes dos bolos secos, das frutas cristalizadas, com eles engana a fome, para beber só tem a água da torneira, a saber a fénico, assim desmunidos se devem ter sentido Adão e Eva naquela primeira noite depois de expulsos do éden (...)<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 256.

<sup>38</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 255.

Funcionando como alusão ao mundo interior do poeta, sua casa favorece uma ilustração do discurso romanescos quando recebe os elementos da poética ricardiana e os regula nos costumes caseiros numa representação da incorporação. A construção narrativa a partir dessa natureza doméstica nos aproxima da individualidade da personagem, isolada, solitária, afastada, e traz o contraste entre o Reis lírico e o Reis romanescos dentro da distância composicional dos gêneros a que pertencem. O desejo do retorno ao paraíso, numa complexa relação intertextual ensaia a necessidade do eterno retorno que a literatura faz a si, pela própria memória se retomando<sup>39</sup>.

Para melhor enxergar esse quadro autocrítico e metaliterário que a intertextualidade proporciona na obra, podemos observar, em outro excerto, que na casa Reis arruma “as camisas, os lenços, as peúgas, peça por peça como se estivesse ordenando uma ode sáfica, laboriosamente lutando com a métrica relutante”<sup>40</sup> numa tentativa de estabilizar-se frente à natureza (humana e literária) que é sujeita à “tempestade”.

Na tempestade interior de vozes e estilos gerada na personagem, manifesta-se a tentativa do romance de Saramago em realizar a heterogeneidade do eu lírico pessoano na heterogeneidade da personagem no discurso do romance:

Ricardo Reis não saiu para jantar. Tomou chá e bolos na grande mesa da sala, acompanhado por sete cadeiras vazias sob um candeeiro de cinco braços com duas lâmpadas fundidas, dos bolos secos comeu três, ficava um no prato, recapitulou e viu que lhe faltavam dois números, o quatro e o seis, rapidamente soube encontrar o primeiro deles, estava nos cantos da sala retangular, mas para descobrir o seis teve de levantar-se, procurar aqui e ali, com essa busca ganhou o oito, as cadeiras vazias, finalmente decidiu que seria ele o seis, podia ser qualquer número, se era, provavelmente, inúmeros.<sup>41</sup>

As cadeiras vazias, o candeeiro, os bolos e os cantos da casa que outrora foi de idosa viúva, assim como outros elementos que aparecem na narrativa, fazem uma representação empírica do interior do heterônimo, que já dizia:

Vivem em nós inúmeros; / Se penso ou sinto, ignoro / Quem é que pensa ou sente. / Sou somente o lugar / Onde se sente ou pensa. /

---

<sup>39</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 130.

<sup>40</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 253.

<sup>41</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 274.

Tenho mais almas que uma. / Há mais eus do que eu mesmo. / Existo  
todavia / Indiferente a todos. (...) <sup>42</sup>

Como diz Le Goff (1990), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva”.<sup>43</sup> E essa memória, por meio da escrita, “armazenando informações e comunicando através do tempo e do espaço” permite o reexame, a reorganização e a retificação de frases ou palavras.<sup>44</sup> Na representação heteronímica, seja nos versos ou na prosa, a memória e o encontro-desencontro de Outros dentro de si utilizam os recursos semânticos, sintáticos e lexicais que estão ao alcance de cada gênero para fazer a representação que se revisa, se revê e se reveste linguisticamente.

Em determinada sequência do romance, a identidade dialógica do discurso é ensaiada na forma do conflito entre o real e o ideal, o humano e o deus, o fraco e o forte, a contradição em si, enfim, num jogo de dois (e múltiplos), que é intrínseco em um, elaborado em passagens como

Ricardo Reis sentou-se ao lado de Fernando Pessoa, no escuro da noite sobressai a brancura da cara (...) mal se distingue o fato preto da sombra (...) no outro lado do rio vê-se uma fiada de inseguras luzes rente à água, mas são como estrelas, cintilam, tremem como se fossem apagar-se, e persistem.

Em que o Pessoa saramaguiano ratifica o jogo de contrários do ser (no escuro da noite, na brancura da cara; no preto, na sombra; no lado de cá, no outro lado do rio; no apagar-se, na persistência) e, na ocasião, retifica um verso do poema *Iniciação*, citado por Reis, para que em vida, já morto, ensine para a vida sobre a morte:

Neófito, não há morte, Estava enganado, há morte (...) <sup>45</sup>

O jogo que perpassa o diálogo (morto, vivo; memória, esquecimento; ideia de mundo, ideia de si) é o caminho pelo qual Saramago coloca-nos diante da ironia que há – entre a imortalidade do poema e a mortalidade do romance – em um personagem lírico perante um conflito romanesco.

---

<sup>42</sup> PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 109.

<sup>43</sup> LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990. p 477.

<sup>44</sup> LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990. p 433.

<sup>45</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 314.

Você, Ricardo Reis, nunca foi irônico, Nem o estou a ser agora.<sup>46</sup>

A disputa entre o ideal poético e o real prosaico gera a contradição irônica que acompanha o movimento da autocrítica literária se servindo das ferramentas apresentadas pelo discurso do romance. A pluralidade de vozes, encontrada nos discursos de inúmeros que ressoam na leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis*, apresenta o dilema-confronto do mundo poético com o mundo romanescos, do mundo etéreo com o mundo empírico, e a partir dela faz a revisão literária num movimento infindo que reconhece como inalcançável a totalidade e independência de qualquer discurso.

Não tarda muito que você me diga que morte e vida é tudo um, Exatamente, meu caro Reis, vida e morte é tudo um, Você já disse hoje três coisas diferentes, que não há morte, que há morte, agora diz-me que morte e vida são o mesmo, Não tinha outra maneira de resolver a contradição que as duas primeiras afirmações representavam, e dizendo isto Fernando Pessoa teve um sorriso sábio, é o mínimo que deste sorriso se poderia dizer, se tivermos em conta a gravidade e a importância do diálogo.<sup>47</sup>

Descentralizando a totalidade de qualquer verdade e assinalando a crise do sujeito múltiplo e dialógico, o enunciado romanescos adquire uma função crítica que, na contradição das representações, revisa o processo criativo literário fazendo a incorporação da poesia ao romance e tecendo uma (auto)crítica que ironiza a autorreferencialidade da literatura.

## 6 CONCLUSÃO

Estudando as investigações de Bakhtin e Kristeva, recorrendo a Leyla Perrone-Moisés e examinando a obra de José Saramago, pudemos fazer aqui a análise de como o romance ensaia a absorção e reelaboração de distintas leituras e, nesse sentido, compreender como a literatura faz revisão de seu próprio processo criativo pela incorporação da poesia ao romance, enquanto tece uma autocrítica ironizadora de sua autorreferencialidade.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o procedimento técnico da citação, alusão e estilização do texto poético é incorporado ao texto romanescos, mobilizando recursos

---

<sup>46</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 315.

<sup>47</sup> SARAMAGO, José. **Obras completas**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 319-320.

de distintos gêneros, revelando o caráter dialógico e enciclopédico do romance, destacado por Bakhtin, que pensa este gênero a partir da absorção e reelaboração de elementos de distintos gêneros que o precedem, sendo, portanto, o mais proveitoso na análise das relações entre diversos modos de criação verbal. Por esta análise, vimos que a escolha do heterônimo pessoano na elaboração do romance foi expressiva, visto que este já se constituía como personagem que tem uma existência a partir da sua produção poética, como uma ficção autoral, que foi transportada para o romance, um espaço ficcional. Assim, através do romance de Saramago, suscitamos a criação intertextual e a heteronomia literária como resgate aos estudos da polifonia metalinguística e do ensaio metaliterário autocrítico que, ao atravessar o Reis de Pessoa e o Reis de Saramago, o estilo poético e o estilo prosaico, o plano do ideal e o plano do real na produção de discursos, faz um estudo acerca da criação verbal, em especial, na constituição do gênero romanesco.

A análise aconteceu ao vermos que na produção de discursos estes sustentam um diálogo com outros a partir da natureza responsiva da qual se constituem e, entendendo assim, pudemos investigar e perceber que no texto literário a literatura representa essa retomada enquanto dialoga consigo mesma, dispondo dos recursos de sua memória, e passa então a fazer de si mesma representação. Nessa perspectiva, o romance é um espaço que adquiriu, ao longo de sua geração, uma rica colheita do processo de incorporação de textos e por essa razão dispõe de uma natureza revisora e ensaística da qual a literatura se alimenta e a partir da qual se mantém em perpétua formação.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FARES FILHO, Edgard Murano. **As emendas silenciosas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago: hipóteses e possibilidades**. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1.

KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Horizonte universitário, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhaes de. **Alteronímia, causalidade e tanatografia n'O ano da morte de Ricardo Reis**: romance poetizado e intermitências narrativas em José Saramago. Monografia – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de teoria Literária e Literaturas, 2012. Disponível em <http://bdm.unb.br/handle/10483/5291>.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SARAMAGO, José. **Obras completas, 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

**NARRATIVA, VERDADE E OBSESSÃO:  
A CONTEMPORANEIDADE DE *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

Ednelson João Ramos e Silva Júnior

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

**RESUMO:** *o romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, é enquadrado por compêndios no Realismo brasileiro. Contudo, essa classificação parece não dar conta da amplitude do que o referido livro propõe, pois a obra é permeada por índices de indeterminação e contravenções do código realista. Por conseguinte, chamar a narrativa das obsessões de Bentinho de realista exigiria reconsiderar o que vem a ser tal termo, no mínimo. Para pensar como Dom Casmurro dá mostras de manter-se com fôlego até o nosso século, conduzi uma análise comparativa, trazendo os contos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum. Como fundamentação teórica, adotei Giorgio Agamben (2007), Terry Eagleton (2006), Massaud Moisés (1974) e Leyla Perrone-Moisés (2006). Metodologicamente, este estudo é uma pesquisa bibliográfica. Por fim, as obras examinadas apontam como as palavras são um dos indícios de nossa condenação à liberdade, em virtude de serem elas essa chave imperfeita para a inconstante massa em que residimos.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Dom Casmurro; Machado de Assis; Análise Comparativa; Contemporaneidade.*

**RESUMEN:** *la novela Dom Casmurro, de Machado de Assis, es enmarcada por compendios en el Realismo brasileño. Sin embargo, esa clasificación parece no dar cuenta de la amplitud de lo que dicho libro propone, pues la obra está impregnada por índices de indeterminación y contravenciones del código realista. Consecuentemente, llamar la narración de las obsesiones de Bentinho de realista exigiría reconsiderar lo que viene a ser tal término, al menos. Para pensar como Dom Casmurro da muestras de mantenerse con aliento hasta nuestro siglo, condujo un análisis comparativo, trayendo los cuentos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009) de Milton Hatoum. Como fundamentación teórica, adopté Giorgio Agamben (2007), Terry Eagleton (2006), Massaud Moisés (1974) y Leyla Perrone-Moisés (2006). Metodológicamente, este estudio es una investigación bibliográfica. Por fin, las obras examinadas apuntan como las palabras son uno de los indicios de nuestra condenación a la libertad, en virtud de que son esa clave imperfecta para la inconstante masa en que residimos.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Dom Casmurro. Machado de Assis. Análisis comparativo. Contemporaneidad.*

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é um dos trabalhos do “Buxo do Cosme Velho”<sup>48</sup> enquadrados por compêndios no Realismo brasileiro. Contudo, essa

---

<sup>48</sup> “Buxo do Cosme Velho” é um epíteto consagrado a Machado de Assis. O termo ganhou força no meio literário quando Carlos Drummond de Andrade publicou o poema: “A um buxo, com amor”, no

classificação parece não dar conta daquilo que o referido livro propõe em seu discurso, pois, tendo como voz narradora Bento Santiago, a obra é permeada por índices de indeterminação; nisso, já teríamos uma contravenção do código realista, conforme o conhecemos no século XIX. Ademais, a dinâmica verbal do narrador – semelhante a um tribunal – intenta firmar a sua perspectiva e convencer o leitor da substancialidade dela assentada em “fatos” apresentados como unívocos, mas que reconhecemos como polissêmicos ou, pelo menos, dúbios. Como exemplo dessa situação, seria pertinente lembrarmos da cena em que Capitu, diante do caixão de Escobar, derrama algumas lágrimas. Imediatamente, Bentinho alia o ocorrido à tese de que a esposa o traiu com o amigo, falecido e outrora companheiro de seminário. Nesses detalhes, a história, abordando a suspeita de adultério, tema de outros textos literários<sup>49</sup>, expande-se a uma ponderação do processo de escrita, à análise das condições de verdade e à autoelucubração da percepção subjetiva em face do mundo.

Como sabemos, dizer o mundo, falar o porquê de as coisas serem como são, envolve o uso de uma sequência enunciativa. Desse modo, variar a enunciação teria como consequência a gênese de distintas visões de mundo. Como projeto estético-político, mirando ao mundo, o Realismo negava a arte pela arte, vendo-a antes como instrumento de admoestação social; proscovia o piegas, traço atribuído ao Romantismo; pretendia abolir toda retórica promotora de ilusões; evitava períodos inchados; desejava a narrativa a frio, aproximando-se de um princípio matemático. Assim sendo, o signo realista – tal como explica Terry Eagleton (2006) citando Roland Barthes – pensa-se semelhante a uma lente translúcida, capaz de revelar o ser dos fenômenos. Levando isso em conta, a singularidade de *Dom Casmurro* aumentaria. Tamanha é a idiosincrasia de *Dom Casmurro* que o protagonista-narrador afirma – constatada a impossibilidade de atar as duas pontas da vida – que o problema não está na ausência dos partícipes de sua biografia, mas na ausência de si mesmo, como vemos neste trecho: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2016, p. 444).

Se Bento Santiago fosse um narrador compactuante com o protocolo do Realismo, em todas as suas linhas, deveria reconhecer que o mundo é formado não apenas por “eu”, e sim por uma pluralidade de “eus”, fios do tecido social. Por

---

qual o poeta fez referência à casa (número 18) da rua Cosme Velho, situada no bairro de mesmo nome, no Rio de Janeiro, onde morou Machado de Assis.

<sup>49</sup> Dois exemplos seriam “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, e “O primo Basílio”, de Eça de Queirós.



consequente, chamar a narrativa das obsessões de Bentinho de realista exigiria reconsiderar o que vem a ser tal termo, no mínimo. Feitas essas colocações, para pensar como *Dom Casmurro* dá mostras de romper com convencionalismos e manter-se com fôlego até o nosso século, conduziremos uma análise comparativa, trazendo os contos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum.

### **1 Quem conta um conto, aumenta um ponto**

Como explica Leyla Perrone-Moisés no ensaio “A criação do texto literário” (2006), narrar uma história, mesmo que ela tenha acontecido, é reinventá-la, uma vez que a seleção de palavras, a decisão do que detalhar e a opção por uma sequência sintática específica servem como norte na vivência em segunda mão de um fenômeno. Consequentemente, a credibilidade conferida a um relato estaria não tanto na fidedignidade ao evento tratado, mas na coerência interna e no potencial de convencimento da estrutura mobilizada aos olhos e ouvidos de quem seja o nosso alvo conversacional. Na literatura, apoiando-nos em Aristóteles, diríamos que a substancialidade do discurso narrativo é a verossimilhança, uma verdade *do* texto e não *no* texto. Em nossa sociedade, sabemos que alterações no campo das ciências costumam provocar deslocamentos na moldura da verdade – categoria mais escorregadia e menos segura do que gostaria outro filósofo grego, Platão. Na possibilidade de uma confluência, literatura e sociedade, portanto, aproximam-se, pois ambas concebem – considerando as suas particularidades – a variabilidade da “verdade” em narrativas (científicas ou literárias). Dessa forma, auxiliados pelos textos literários, temos condições de notar como correntes estéticas pensam a “verdade” em suas tessituras. Como dissemos na introdução deste artigo, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, parece estar mais próximo de um “tecido” contemporâneo do que do século XIX e a isso passaremos, mais enfaticamente, agora, fazendo, antes, síntese crítica dos contos compulsados.

Lançando mão do tecido como imagem do produto literário, em um gesto etimológico<sup>50</sup>, quem se dedica a analisar a literatura traz implicitamente o conceito da

---

<sup>50</sup> A palavra *texto* vem do latim *textus* e é derivada do verbo *tecere* que significa tecer, fazer tecido, trançar, construir entrelaçando.

literatura como sobreposição de elementos, de modo que todos colaboram para a força do conjunto. Em outros termos, o *tecido* pode ser substituído por *narrativa* e a *tessitura* por *narração*. Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (1974), diz que seria adequado definir *narrativa* como uma denominação genérica para história, fábula. Enquanto isso, *narração* designa a ação/o movimento de relatar acontecimentos ou fatos. Inicialmente, ocupar-nos-emos dos caminhos da narrativa nos contos que servirão de contraponto ao romance de Machado, avaliando como lidam com o plano da história em suas construções. Posteriormente, vendo a ação de relatar como desencadeadora de uma perspectiva de “verdade”, ajuizaremos qual é o enlaçamento proposto entre palavra e objeto do discurso, elucidando limites e poderes da palavra artística.

“Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa, é provocador desde o título porque suscita a ideia de desconstrução do próprio objeto. Em consulta ao Dicionário Priberam da Língua Portuguesa em sua versão online, a palavra *desenredo* mostra os seguintes resultados: 1. Ato ou efeito de desenredar. 2. Desenlace. 3. Solução. Por sua vez, *desenredar* está associado com: 1. Desfazer o enredo de. 2. Explicar. 3. Dar solução a (sentido próprio e figurado). Ao lermos o referido conto, notamos a presença do narrador como um apresentador de circo, almejando fazer da história um espetáculo vistoso. Grandiloquente, essa voz textual se põe em primeiro plano com uma brevíssima linha de abertura (“Do narrador a seus ouvintes”) e ao longo de sua duração embaralha a história de Jó Joaquim e Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria com menção a Adão e Eva, arquétipos do masculino e do feminino. Ademais, com o deslizamento na nomeação dessa personagem feminina, o narrador constitui a expressão do deslizamento moral, posto que se trata de uma adúltera. Se uma narrativa mais “comportada” conta um evento do qual o leitor sai com mais certezas do que dúvidas, “Desenredo”, após o esforço de Jó Joaquim em recompor a imagem de sua amada, conspurcada por casos extraconjugais, finda com a fusão suspeita de uma vilania que paira no ar e o verniz de pureza mediante os símbolos do vil e do lírio conjugados em Vilíria. Em resumo, a história termina sendo a editoração da história.

Nessa mesma esteira, em “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector, temos vestígios fracos de uma narrativa. Melhor nos parece encarar o texto de Lispector como uma passagem pelos bastidores de uma escrita sem culminar em uma história. Tanto é assim que todos os ensaios narrativos tomam como alicerce a banalidade de um método para matar baratas. Entre os títulos formulados, estão: “Como matar baratas”, “O assassinato”, “Estátuas” e “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”. A quarta

história sequer recebe um nome. Habilmente, da primeira à última tentativa de escrever, a voz narrativa cresce em imprecisão. Com o recurso da *Mise en abyme*, inclusive, o final do conto é aberto, cumprindo as palavras do primeiro parágrafo, isto é, de que, não obstante sendo uma única a história, poderia ser mil e uma, caso mil e uma noites fossem disponibilizadas. Por não haver unicidade maior do que estas três palavras, “Como matar baratas”, as pegadas historiográficas são pulverizadas e o discurso existe em *looping*. Dados esses traços, não soaria estranho asseverar que a classificação desse escrito como conto é feita com certa dose de ressalvas. Em nossa análise, a linguagem empregada aproxima-se da circularidade e inobjetividade do lírico, interessado em ensaiar um dizer *ad infinitum*.

Falando em ensaiar, “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho, mantém o estilo de uma narrativa que titubeia. Reunidos em um mesmo cenário, um teatro, as personagens parecem desconjuntadas porque tentam repetidas vezes concluir uma ação. Dois atores – intérpretes de um lavrador e da morte – avançam pelo palco e são interrompidos pelo diretor, o qual cobra mais vigor na interpretação do ator-lavrador; o diretor, furtivo, coloca a mão na coxa de sua assistente e sussurra-lhe algo ao ouvido, levando-a a rir; no mezanino, o iluminador torce por mais uma interrupção do diretor a fim de poder terminar – definitivamente – a piada que contava ao técnico; um homem – descrito como um vulto sem rosto – avança silencioso, vindo do mundo de fora da sala negra, até chegar perto do diretor e da assistente e anunciar-lhes uma informação que os petrifica e é compreendida pelo ator-lavrador sem dificuldades. Na coxia, aproveitando as intermitências, a dupla de atores conversa, tendo como tópico o atraso da esposa daquele que assume o papel de lavrador, personagem que se queixa à morte da subtração da mulher amada. Reafirmando-se que estão apenas ensaiando, o “lavrador do século XV” porta um relógio e a “morte” está sem foice ou manto. Pouco a pouco, a fronteira entre atores e personagens é turvada, engendrando o desenlace absurdo em que o lavrador-ator compreende que a esposa não chegou ao teatro por ter sido atropelada a duas quadras do local e queda-se atônito ao som das gargalhadas do iluminador e do técnico. Logo, a história, no conto de Carvalho, é um remendo de ilhas de personagens em que o ficcional se dobra sobre si e o que está fora de enquadramento invade a cena.

Dotado igualmente de uma força narradora-cinética que projeta um movimento fantasmal à história, “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna, configura-se como um pastiche de feição situável no realismo-naturalismo, com um linguajar polido e

descrições que esmiúçam a alta sociedade do Rio de Janeiro, destacando vícios e afetações. Além disso, o sexo é pintado em suas cores mais primárias e sem pudores. Todavia, sem restringir-se ao mimetismo barato, o narrador provoca o leitor ao edificar o seu olhar sobre uma foto – retrato da esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco no final de década de 1920 – e não dar margem a dúvidas de que a animação é fruto tão somente de uma montagem. Como uma filmagem de cinema, o narrador apanha o quadro inicial e a ele vai acrescentando outros quadros a seu bel-prazer. Em vez de mover todas as peças do tabuleiro urbano, a voz-guia desse conto diz que não é nenhum dos homens antiquados e imitadores dos europeus que nos interessa, e sim uma mulher avaliada como misteriosa, a qual está posicionada em uma calçada e traça uma saia escura, comprida até as canelas, uma blusa e luvas brancas e botas. Do caráter estático da foto a uma “vida” imaginada para a protagonista, com direito à explanação do círculo social de origem e da paisagem emocional, “A figurante” é um jogo de ilusões em que a história é a leitura de um narrador contemplando um objeto e imputando-lhe nuances significativas arbitrariamente. Se nessa amostragem de prosa literária contemporânea se descortina uma história, digamos que é a história da leitura de uma história infundada.

Como vimos até aqui, todos os contos exibem uma história tenuemente, sublinhando, antes, os desdobramentos de enredos egoísticos, ou seja, preocupados em pôr à vista o que há de literário em maior grau. Por consequência, todos confirmariam, trocando *romance* por *narrativas literárias*, que de “[...] um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar e, como se diz, hipóteses de trabalho” (AGAMBEN, 2007, p. 9).

Cercado de quase todos os lados por esse mar de incontáveis humores chamado enredo, “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum, identicamente tem débil nexos com o continente da história. No prosa, precisamente em 1980 em Barcelona, um homem de vinte e oito anos é contratado por uma viúva catalã que deseja aprender o português do Brasil. Contudo, o interesse linguístico não é despertado pela vontade de falar o português, mas de ler Machado de Assis. No transcurso das aulas, o professor, em verdade um escritor brasileiro inédito, como a personagem se apresenta, tira dúvidas gramaticais, sintáticas e históricas. Ao cabo de um verão e de um outono, a aluna mostra autêntica fascinação por Machado e confessa que a razão de seu empenho em adentrar nos meandros do “Bruxo” é um amante português, cujo nome é Soares, grande

apreciador de Eça de Queirós e ferrenho crítico do primeiro escritor. A partir dessa confiança, a viúva descreve como conheceu o amante e o modo como o penúltimo encontro fê-la perguntar qual era o segredo desse homem, pressentindo como o coração humano é uma caixa de mistérios. Depois daquele que fora o último encontro, desconfiada, então, a mulher segue o amante e descobre que esse era casado com uma mulher idosa, tão velha que necessitava do suporte de uma cadeira de rodas. Constrangida por se ver nessa situação, ludibriada magistralmente por uma pessoa que não se deixou ler, a mulher retirou-se da residência de seu ex-amor chorando aos borbotões. Por fim, concluída a lembrança, rematando a fala e o conto, a viúva declara querer encontrar nas páginas de Machado aquele a quem percebe como louco. Porém, expressa não ter ideia de em qual conto ou romance e ao professor indaga: “Tu sabes?” Apesar de o conto de Hatoum ter uma história mais delineada do que os exemplos anteriores, podemos constatar a maneira como ele parece priorizar – aglutinando traços de “A causa secreta”, de Machado – a discussão da interface literatura e sociedade e o quanto as habilidades de ler uma implicariam em capacidade de ler a outra ou de ler as pessoas que compõem a sociedade, especificamente, em detrimento de uma releitura narrativa de amor e traição.

Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a dimensão da história é sentida de forma talvez menos etérea do que em “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector, e mais tangível do que em “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum. Não obstante, digressões na ação narradora demarcam espaços de devaneios conscientes que instruem acerca do ato de tecer a literatura e, por conseguinte, privilegia o enredo, pondo de lado a história por alguns minutos. Como dissemos no começo deste artigo, o objetivo de Bento Santiago é atar as duas pontas de sua vida, restaurar na velhice a adolescência. Malfadado o projeto, Bentinho admite que a construção, em Engenho Novo, do simulacro da casa de Mata-cavalos “[...] é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta” (ASSIS, 2016, p. 444). Artisticamente, o narrador do romance assume a spectralidade do feito, falando da história e do enredo. Afinal, não são justamente as pinturas – a mimese – de César, Augusto, Nero e Massinissa que reforçam no *Casmurro* o desejo de escrever? No capítulo II, o narrador comunica:

[...] os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto* [...] (Ibid, p. 445).

Reparemos que a imagem da *pintura* permanece nas duas conjunturas, embora em uma seja ligada aos cosméticos e em outra ao campo das artes. De qualquer forma, o artifício pictórico não seria suficientemente forte para dominar o real. Entretanto, o artifício é condição *sine qua non* da oratória, uma vez que uma narrativa total do real parece inviável na contemporaneidade, como atestam os contos compulsados nesta análise comparativa. Não é à toa que, antecipando em muitas décadas a teorização da obra aberta de Umberto Eco, Bento Santiago explana como em livros confusos nada se emenda, ao contrário de livros omissos, dentro dos quais o leitor pode evocar todas as coisas não achadas. No remate do capítulo LVIII, provocadora, a voz textual brada: “[...] tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (Ibid, p. 531).

Curiosamente, algumas páginas adiante, a referência à pintura volta, somada ao teatro e ao canto. Após o dispêndio de seis capítulos, que se prolongará por mais dois, até chegar ao começo da história, aquela tarde de novembro que foi verdadeiramente o começo da vida, a personagem-protagonista manifesta:

[...] tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo (Ibid, p. 453).

Cruzando os fios de sua tapeçaria, Bentinho afigura-se obsessivo roteirista de sua existência, estendendo a teia a tudo e todos. Considerando o espelhamento de elementos no romance, vide os dois capítulos chamados “Olhos de ressaca”, XXXII e CXXIII, essa ludicidade do narrador ao edificar a história pode ser uma duplicata da cena em que Capitu autoriza Bento a fazer o penteado dela. A seguir, a transcrição de parte do referido capítulo (XXXIII) que contém a cena:

Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-los em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem

assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite (Ibid, p. 492).

Jogando, o narrador-personagem costura e descostura a história, fazendo partes muito bem encaixadas, porém igualmente nos entregando capítulos que exigem do leitor um olhar mais aguçado do que o olhar do leitor leigo, digamos. O que passagens como “Os vermes”, “Um soneto” e “Convivas de boa memória” significariam? Aos nossos olhos, não são um banal complemento à história. Melhor seria tomá-las como uma teorização da narrativa, o romance explicando o porquê de ser um romance. Vale a pena recuperar de nossa memória a teoria de Edgar Allan Poe, segundo a qual, para compor uma narrativa, é imprescindível desenhar anteriormente o princípio e o fim, cabendo ao desenvolvimento recheiar o meio e unir os dois polos. Em “Um soneto”, o narrador não estaria aplicando a mesma ideia a outro domínio literário, a poesia, haja vista que escreve apenas o primeiro e o último verso de um poema e os deixa disponíveis a quem quiser?

Explicitando o dizer lacunoso, apesar das investidas que visam convencer ao e angariar a atenção do leitor amigo, o narrador-autor não larga mão de alertar como a escritura e a leitura possuem protocolos e não são coisas espontâneas. A esse respeito, o início do capítulo XIV e o final do CXXX são bons exemplos. Vejamos: “Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que se lhe seguiu foi ainda mais rápido” (Ibid, p. 462) e

... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto (Ibid, p. 619).

Dado o contexto histórico do final do século XIX<sup>51</sup>, quando o Brasil ainda tinha uma esmagadora maioria de analfabetos e, portanto, o público-leitor de literatura era mínimo, a textualidade de *Dom Casmurro* sinaliza a preocupação com a educação do leitor. Conta uma história, não podemos negar isso. Contudo, em notável medida, cuida

---

<sup>51</sup> *Dom Casmurro* foi lançado originalmente em 1899.

as camadas estéticas e não perde a oportunidade – aqui e ali – de denunciar que todo e qualquer código é um convencionalismo.

Na agenda política do Realismo, como expusemos na introdução deste artigo, estava o rechaço ao Romantismo. Em *Dom Casmurro*, dois dos trechos em que isso se torna perceptível são os capítulos XL e L. Naquele, pensando acerca de como persuadir a mãe a não o enviar ao seminário, Bentinho dá asas à imaginação, a qual descreve como uma égua ibera, cujo menor estímulo de um vento lhe dava um potro, mas termina relegando essa metáfora por considerá-la imprópria e atrevida para os 15 anos; neste, sem chances de livrar-se ou postergar a ida ao seminário, o narrador fala:

Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva. Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige. Entretanto, se eu me ativer só à lembrança da sensação, não fico longe da verdade; aos 15 anos, tudo é infinito (Ibid, p. 516).

Se no Romantismo brasileiro Álvares de Azevedo escreveu, na primeira estrofe de “Lembrança dos quinze anos”: “Nos meus quinze anos eu sofria tanto! / Agora enfim meu padecer descansa... / Minh’alma emudeceu, na noite dela / Adormeceu a pálida esperança!” No português, Camilo Castelo Branco, no romance *Amor de perdição*, assim colocou:

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores dos romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor aos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando; tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe (CASTELO BRANCO, 2011, p.30).

Nos três casos apresentados, o *topos* dos quinze anos é um elo simbólico. Em Azevedo, exprime-se como tempo de dores atroz; em Castelo Branco, como idade ainda pouco afeita às complexidades da experiência amorosa; em Machado, como fase propensa ao hiperbolismo da linguagem. No entanto, Machado não só reconhece a estilística do exagero, mas também a acolhe como recurso valoroso, capaz de compensar o tal “escrúpulo de exatidão”, que podemos interpretar como o próprio Realismo. Desse modo, o artifício da hipérbole não é despropositado e pode atender a



um paradigma de “realismo” distinto daquele da precisão matemática, o “realismo” da paisagem memorialística das personagens da narrativa. Sendo como foi dito por nós, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a dimensão da história é um terreno a partir do qual irradiam lições de composição literária, o mais importante para o valor literário – seja o que for que essa noção possa vir a ser nas incontáveis correntes críticas de que dispomos. Afinal, existiria história sem enredo?

## **2 Palavras, palavras, palavras, nada mais que palavras...**

Como vimos nos contos compulsados e no romance *Dom Casmurro*, a narrativa desencadeia perspectivas de “verdade”, categoria interpretada como confecção de um laço entre discurso e objeto. Portanto, não estamos pensando a verdade como correspondência de um para um no que tange ao discurso literário e o mundo histórico. Se assim fosse, incorreríamos em juízo frágil, de acordo com o qual a literatura teria a potência de abarcar o real em todos os pormenores mais ínfimos. Dada essa explicação, ainda cabe perguntar: qual seria a definição de verdade conforme o escopo deste trabalho? Caso falemos em um mundo externo à enunciação da literatura, seria somente porque nela lemos palavras usadas em conversações cotidianas (teatro, baratas, ouvinte, foto, península etc.), pois, absorvidas por essa arte verbal, as palavras encontram disposição capaz de romper com a logicidade pragmática. Falar, falar, falar e não referenciar um objeto, eis uma das habilidades da literatura. Todavia, não referenciar não é dizer nada. No poema “Algo”, de Murilo Mendes<sup>52</sup>, por exemplo, a vagueza reina absoluta do título ao fecho. Entretanto, a evasão do eu-lírico agarra a nossa mente e sussurra – a quem tiver ouvidos para escutar – a intensa força da palavra para suscitar explosões conceituais, imagéticas e sonoras. Com o *enjambement* entre o primeiro e o segundo verso, firma-se a ambiguidade do “a” (artigo definido ou pronome oblíquo átono?) e do “forma” (substantivo ou verbo?) e constatamos a importância da construção para o conhecimento de uma expressividade. Dessa maneira, em consonância com aquilo que os contos de Carvalho, Lispector, Hatoum, Sant’Anna e Rosa defendem literariamente, ao dizer *verdade*, no coração deste estudo acadêmico, dizemos *o poder do signo linguístico de rotacionar a percepção humana*.

---

<sup>52</sup> “O que raras vezes a forma / Revela / O que, sem evidência, vive. / O que a violeta sonha. / O que o cristal contém / Na sua primeira infância.”

Na página de abertura de *Dom Casmurro*, o narrador adverte: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas na que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo<sup>53</sup>” (ASSIS, op. cit., p. 443). O que causa agitação cognitiva nessas linhas é que os dicionários registram justamente o sentido exibido. Em vez de isso se constituir como traço negativo e contraditório, abre alas perfeitamente para uma narrativa em que a vacilação dos sentidos é tematizada. Outro problema (filosófico, por que não?) é o exame do que vemos e lemos quando vemos e lemos. Obsessivo, Bentinho ambiciona conhecer o centro dos fenômenos humanos que o cercam, começando pelos irresistíveis olhos de Capitu e culminando na dubiedade de quem é o pai de Ezequiel. Embora nunca se confirme a conjunção adúltera de Capitu e Escobar, Bento mira ininterruptamente o ideal de coerência, a causa de provar a infidelidade conjugal<sup>54</sup>. Em “Desenredo”, Jó Joaquim quer purificar Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria; no contraponto, Bentinho quer macular Capitu. Dado que na ficção cada pedrinha jogada no rio ecoa em círculos concêntricos intercomunicáveis e os espelhamentos são frequentes em *Dom Casmurro*, o absolutismo em nome da coerência parece a repetição de Bentinho ter aceitado a teoria do tenor italiano, Marcolini, como testemunhamos no capítulo X: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini; não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (Ibidem, p. 456). Rememorando os ensinamentos aristotélicos, recuperamos a informação de que verossimilhança na teoria da literatura não equivale à verdade científica, mas a uma “verdade” forjada *no* texto. A verdade como dizemos neste breve estudo.

No romance de Machado, uma personagem central para pensarmos a verdade forjada é José Dias, o agregado. Desde o epíteto, essa personagem põe à mesa a ideia de uma coisa que se junta a outra sem se mesclar inconfundivelmente com ela, mas que, para todos os efeitos, segue unida. Atualmente, seria como o anexo de um e-mail. O anexo não é o e-mail, mas é encaminhado com este. Em muitos pontos, Bentinho enfatiza os modos superlativos do agregado, como a sua língua sempre exagerava no colorido dos assuntos tratados e pendia para a estrada que pudesse render maiores benefícios para si. Logo no capítulo V, depois de desmanchar a farsa de ser um homeopata para o pai de Bentinho, Pedro de Albuquerque Santiago, vemos o seguinte diálogo:

---

<sup>53</sup> Os grifos são do autor.

<sup>54</sup> Lembremo-nos de que Bento Santiago é um advogado.

— Mas, você curou das outras vezes.

— Creio que sim; o mais acertado, porém, é dizer que foram os remédios indicados nos livros. Eles, sim, eles, abaixo de Deus. Eu era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade, e, *para servir à verdade, menti*; mas é tempo de restabelecer tudo<sup>55</sup> (Ibid, p. 449).

Dezoito capítulos mais tarde, os olhos caem nestas palavras:

[...] José Dias vinha andando cheio da leitura de Walter Scott que fizera a minha mãe e a prima Justina. Lia cantado e compassado. Os *castelos e os parques saíam maiores* da boca dele, os *lagos tinham mais água* e a *'abóbada celeste'* contava *alguns milhares mais de estrelas* centelhantes. Nos diálogos, alternava o som das vozes, que eram levemente grossas ou finas, conforme o sexo dos interlocutores, e reproduziam com moderação a ternura e a cólera<sup>56</sup> (Ibid, p. 477).

No capítulo LVIII, como dito por nós algumas páginas atrás, o Dom Casmurro compara o seu processo de leitura e interpretação do mundo com o encontro com livros lacunares, aos quais *preenche* livremente. O preenchimento, como instrui o raciocínio básico, só é viável quando o objeto não é perfeito, acabado, completo. Assim, preencher é adicionar, conferir um *mais* ao ser das coisas. Partindo disso, Bentinho e o agregado aparentemente convergem quanto ao âmbito dramático, uma vez que ambos não se contentam com o *dizer* positivo, mas querem expor o nível de domínio da arte de bem falar e adentrar em camadas fenomenológicas mais e mais complexas e prenes de imagens. As únicas diferenças estariam em que o narrador-protagonista busca eximir-se dos contornos explicitamente hiperbólicos atribuídos ao outro e não se contenta em exibir a grandiloquência, realmente anseia ter acesso irrestrito à mente de quem o circunda. Bento Santiago não quer deixar escapar uma farpa ao juízo.

Todavia, gradativamente, essas farpas acabam perfurando o cérebro de Bentinho, turvando-lhe o senso de julgamento e conduzindo-o à introjeção mórbida. Diante da realidade escorregadia, o protagonista não suporta a hipótese de ilegibilidade dos signos e mergulha em mares de angústias abissais. Ao descrever o amigo Escobar, um dos gatilhos que trazem à tona o seu caráter doentio, temos um sintoma. Vejamos:

55

Grifo meu.

56

Grifos meus.

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um *pouco fugitivos*, como as mãos, como os pés, como a fala, *como tudo*. *Quem não estivesse acostumado* com ele podia acaso sentir mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como lá<sup>57</sup> (Ibid, p. 526-527).

Nesse recorte, é visível o ensaio eufemístico da descrição (*pouco fugitivos*) que falha ao desembocar em um aglomerado de partes fugitivas (*como tudo*). Em outros termos: tentando dissimular a gravidade de sua ótica obsessiva, Bentinho frustra-se miseravelmente. No capítulo anterior ao nascimento do filho único, Ezequiel, estando na Praia da Glória, junto a Capitu, o narrador experimenta o ciúme, não de alguém concreto, mas do mar. Melhor, de imaginar o que se passaria na intimidade dos pensamentos da esposa ao contemplar o mar. Leiamos um fragmento do que se passou: “Venho explicar-te [leitor] que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela. [...] Não é mister pecado efetivo e mortal, nem papel trocado, simples palavra, aceno, suspiro ou sinal ainda mais miúdo e leve” (Ibid, p. 592). Como a atividade intelectual lida com os sinais de superfície dos fenômenos, conquanto possa aspirar a ver o que está nas entrelinhas, os subsídios são atributos primários. Interpretar a alteridade, conseqüentemente, seria eternamente um movimento de aproximação, estimativa, jamais de plena ciência. Até o presente momento, as nossas mentes ainda são um espaço de difícil penetração e talvez seja isso o que atormentava Bento Santiago. Ele sonhava com um realismo capaz de sacar os véus de absolutamente tudo, porém não entendeu que a palavra é a artífice do que nomeamos *real* ou a condicionante na dialética sujeito/objeto. Admitindo-se a consistência de nossa perspectiva, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a verdade é um sistema semiótico fluido e instável. Desafiador, como um país que não é para principiantes<sup>58</sup>.

### 3 Conclusão

De maneira geral, pondo em diálogo os contos lidos e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, foi possível perceber um trato da palavra com foco não em contar

---

<sup>57</sup> Grifos meus.

<sup>58</sup> Aqui, refiro-me à frase “O Brasil não é para principiantes”, atribuída a Antônio Carlos Jobim.

uma história, mas em discutir a preparação de enredos. Nos textos literários contemporâneos, vimos a preocupação com testar as possibilidades plásticas do ofício literário, alertando para o poder do verbo enquanto instrumento perceptivo. No romance de Machado, guiados por um protagonista que paulatinamente afunda em alucinações e desvarios, notamos semelhante apuro. Como sistema de significação, a verdade surge fantasmagoricamente, uma dádiva que mais se deseja do que se espera ver. Por fim, oscilando na substancialidade da dimensão da história, as obras por nós selecionadas não se escusam de teorizar, apontando como as palavras são um dos indícios de nossa condenação à liberdade, como diria Jean Paul-Sartre, em virtude de serem elas essa chave imperfeita para a inconstante massa em que residimos, o “real”, perpetuamente em fuga e levando alguns à obsessão.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. **Todos os romances e contos consagrados**: volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, I (Org.). **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de perdição**. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 13 maio 2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HATOUM, Milton. Encontros na península. In: \_\_\_\_\_. **A cidadeilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In:\_\_\_\_\_. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1967.

SANT'ANNA, Sérgio. A figurante. In:\_\_\_\_\_. **O voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

## **Resenhas**

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem escrita e alfabetização**. São Paulo: Contexto, 2012.

Marília Barbosa de Melo

Em seu livro *Linguagem Escrita e Alfabetização*, publicado em 2012, pela Editora Contexto, em São Paulo, o professor e pesquisador Carlos Alberto Faraco apresenta diversas reflexões em torno da linguagem verbal e sua origem, bem como traça considerações acerca da variação linguística, da ortografia e de tantas outras temáticas pertinentes ao extenso leque do estudo da linguagem e de sua relação com a educação. É interessante acrescentar que, segundo Faraco, este livro é a reescrita de outro, publicado em 1992, o qual foi elaborado a partir da identificação de conflitos surgidos na prática pedagógica de professores da cidade de Curitiba.

Constando de 191 páginas, *Linguagem Escrita e Alfabetização* se organiza em seis grandes tópicos – Reflexões sobre a linguagem; Breve história do meio de expressão escrita; Escrita e escola; A ortografia do português: breve histórico; Representação das consoantes biunívocas; e, por fim, Representação das vogais e dos ditongos –, os quais se apresentam “fatiados” em partes menores e são didaticamente analisados pelo pesquisador. Apesar de não apresentar os referidos tópicos (e subtópicos) numerados, nesta resenha, escolheu-se por numerá-los a fim de facilitar a descrição do livro.

No primeiro tópico, intitulado *Reflexões sobre a linguagem*, o autor argumenta que a linguagem verbal é marca constitutiva da humanidade, sendo esta o ponto que nos diferencia dos animais. Assim, a linguagem animal é limitada e atende às demandas imediatas de comunicação, enquanto que a linguagem humana é ilimitada, é combinável entre si e atende às demandas de comunicação do presente, do passado e do futuro.

Faraco esclarece que ainda conhecemos pouco sobre o processo de aquisição da linguagem verbal pelas crianças, mas se sabe que esse processo acontece naturalmente, bastando que o indivíduo esteja inserido em uma determinada comunidade falante e, claro, não seja portador de faltas mentais ou auditivas. De acordo com o pesquisador, do mesmo modo que dispomos de informações inconclusas sobre o processo de aquisição da linguagem pelas crianças, ainda mais misteriosa é a origem da linguagem verbal. No tocante a isso, o linguista nos explica que existem apenas teorias que serviram como base para levantar questionamentos, porém, sem elucidá-los por completo.



No segundo tópico do livro, designado como *Breve histórico do meio de expressão escrita*, o investigador aponta que a escrita cuneiforme, surgida na Mesopotâmia por meio dos povos sumérios, é o mais antigo sistema de escrita conhecido até hoje. O surgimento de tal sistema de escrita esteve atrelado ao crescimento e desenvolvimento de atividades sociais da época, a exemplo da economia, do comércio, da política e da administração daqueles povos.

Nessa seção, Faraco traça um breve, porém rico panorama acerca do processo de evolução da expressão escrita, partindo dos sistemas logográficos (signos gráficos que representavam palavras), passando pelos silábicos até chegar à escrita alfabética, sendo esta última apontada como versátil, funcional e econômica, dada a quantidade de signos necessários à sua representação.

No recorte histórico demonstrado por Faraco, todo o trajeto percorrido pela escrita (desde os sumérios e fenícios até os dias de hoje) resultou no que convém chamar de “cultura letrada”, traduzida como uma vasta e complexa rede de práticas cognitivas, saberes e práticas socioculturais que a criação desses sistemas tornou possível. Ainda nessa segunda parte do livro, o autor apresenta uma rápida distinção entre fonética e fonologia, sendo a primeira a ciência que tem os sons da fala como objeto, e a segunda, a ciência linguística que estuda a organização do sistema sonoro da língua.

Já o terceiro tópico do livro em análise está dedicado ao *duo Escrita e escola*, em que o pesquisador deixa claro que, por séculos, a escrita foi uma prática socialmente restrita, estando vinculada aos núcleos de poder político, econômico e religioso. Segundo Faraco, com o tempo, esse cenário foi se transformando, influenciado por acontecimentos os quais o autor considera fundamentais para tal processo: o primeiro deles foi o desenvolvimento do design do códice (antecessor imediato do livro); e o segundo foi o aprimoramento da tecnologia do papel, seguido pela invenção da imprensa de tipos móveis.

Lentamente, esses fatores ampliaram o alcance social da língua escrita, promovendo o que o linguista chama de “grande onda alfabetizadora”, surgida em razão da produção industrial que, à medida que se desenvolvia, exigia trabalhadores qualificados. De acordo com Faraco, países europeus e os EUA universalizavam e expandiam a educação formal, fenômeno que não chegou aos países periféricos, a exemplo do Brasil, que, ainda nos dias atuais, colhe os frutos desse atraso. Aqui o autor ainda trata do papel da mídia impressa e de outras mídias na relação “escrita e escola”,

bem como faz breves apontamentos sobre a formação dos professores e a contribuição destes para a elaboração de um projeto político-pedagógico comprometido com a expansão do letramento.

No quarto tópico, o autor dedica espaço ao título *A ortografia do português: breve histórico*, no qual faz um retorno à Idade Média para destacar que a língua a qual conhecemos hoje como português começou a ser escrita aproximadamente no século XIII, período em que não existia uma norma gráfica geral. No contexto histórico de então, a escrita era algo estritamente limitado, pertencente às esferas administrativa, jurídica e religiosa; desse modo, ainda de acordo com Faraco, os escribas foram responsáveis pela criação de uma espécie de “ortografia” pessoal. Assim, desse “toque pessoal” dado pelos escribas à ortografia, surgiu uma vasta diversidade gráfica, que variava conforme a região em que o texto era escrito.

Para o autor, foi no Renascimento, por volta do século XV, que surgiu a necessidade de fixação de uma ortografia; melhor dizendo, de uma norma ortográfica geral que atendesse às demandas das diversas línguas modernas na Europa daquela época. Isso porque havia, a partir de então, a possibilidade de se publicar livros em grande escala, graças à invenção de Gutenberg. A questão é que tal fixação aconteceu em momentos e circunstâncias distintas para cada uma das línguas europeias; o português, por exemplo, só conseguiu fixar uma ortografia em 1911, ou seja, no início do século XX.

De acordo com Faraco, no Brasil, a fixação do português foi marcada por divergências políticas até que, em 1955, foi oficializada a ortografia do Pequeno Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP) de 1943, fazendo com que Brasil e Portugal ficassem com ortografias próprias. Nesse quarto tópico, o pesquisador segue fazendo considerações acerca do Acordo Ortográfico de 1990, o qual, conforme o linguista, está em vigor no Brasil desde 2009 e ainda apresenta características do sistema gráfico do português.

Na sequência, o quinto tópico do livro está identificado como *Representação das consoantes*, em que Faraco aborda as relações biunívocas (100% regulares), as relações cruzadas previsíveis (regularidades contextuais), as relações cruzadas parcialmente previsíveis e parcialmente arbitrárias e, por último, as relações cruzadas totalmente arbitrárias. Além de tratar das relações existentes entre as unidades gráficas (letras ou dígrafos) e as unidades sonoras, nessa seção o pesquisador mostra uma série de

exemplos, esquemas e observações sobre tais relações que, acredito, não seria viável resumir aqui, visto que deixaria esta produção textual demasiadamente extensa.

O sexto tópico é bem semelhante ao quinto. Sob o título *Representação das vogais e dos ditongos*, trata da Representação das vogais orais; Representação das vogais nasais; Representação dos ditongos; Representação dos ditongos decrescentes; Representação dos ditongos crescentes; e Representação dos tritongos. Para cada um desses casos, o pesquisador traz exemplos, observações e a transcrição fonética de unidades gráficas e sonoras, tudo muito detalhado. Antes de chegar às considerações finais de seu livro, o linguista ainda nos apresenta os *Quadros de síntese*, parte dedicada a mostrar, de modo resumido, a essência dos dois últimos capítulos.

Avaliar o livro em análise é algo bastante relativo. Se levarmos em conta seus quatro primeiros capítulos – nos quais são tematizados os aspectos históricos da língua, os impasses acerca dos acordos ortográficos e os apontamentos que o autor faz sobre as linguagens –, pode-se dizer que sim, o livro é muito bom, pois são questões que deveriam ser do interesse de todos. Porém levando-se em conta os dois últimos capítulos, em que são tratadas as representações gráficas e sonoras da língua, podemos considerá-lo como um estudo mais restrito aos estudiosos de áreas específicas e que, em razão disso, talvez não agrade a todo e qualquer público. Após a leitura, vemos que **Linguagem Escrita e Alfabetização** se destina aos professores, aos discentes dos cursos de Letras e Pedagogia (tanto da graduação como da pós) e demais estudiosos que tenham interesse pelo grande tema do ensino da linguagem escrita.

**Textos literários**

## Caixa

Hyago Carlos Marques

com todo esmero  
que faltou à Pandora  
te guardo numa pequena  
caixa cor-de-rosa  
para sua pele durar  
no tempo e dela fazer  
uma constante

nessa caixa que é quente  
e preserva o calor  
do teu corpo em minha memória,  
te visito  
me permito ir e vir,  
entrar, sair,  
morar e ser também  
uma constante

fito o exterior  
da caixa e passeio c/os  
dedos pelas extremidades  
até encontrar a fissura,  
vestígio derradeiro  
do teu intento de fuga  
– dor que atinou  
em vermelho,  
ponto de atrito,  
traço, segredo

daí me instigas  
a pensar fora da caixa,  
mesmo que rosa o mundo  
pareça e, assim,  
tudo de volta a você  
me expeça:  
as caixas de correio  
os caixas no supermercado  
a caixa de e-mails  
e os cachos do meu cabelo  
no box do banheiro  
molhado

quem poderá me negar o prazer  
se é minha a pequena  
caixa cor-de-rosa  
(agora uma constante),  
e, enquanto dentro dela,  
também o é  
você:  
você?  
  
só você?

## Festa

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva

— Feia. Não era essa a resposta que esperava, não é? A vida é muito diferente dos contos de fadas, meu bem. Ele não gosta de você. Não adianta mandar mensagens de amor. Lá no fundo você sabe a verdade: ele só está com você pelo dinheiro. Ninguém gosta de você. Ridícula. Quando você nasceu, seus pais queriam te devolver. Não acreditaram que pariram uma filha tão feia. Espinhas. Gorda. Come tudo o que vê pela frente. Nunca gostaram de te ver comendo todos os docinhos da festa. Ainda mais sabendo que você sempre comia mais quando chegava em casa. Já vou, Letícia, para de bater na porta! Imagina se uma família gostaria de criar um trator. Todo mundo sabe que você come quando está nervosa. Igualzinho agora, trancada no banheiro com brigadeiros como se não tivesse ninguém para conversar. Além de mim, só sua família te ouve. Ou melhor, te aturam. Ninguém merece uma filha como você. Se eu fosse sua mãe, tinha deixado você na maternidade. Ela só precisava fingir que passou mal ou simplesmente te encaminhar para adoção. Mas não... sua mãe acreditava que conseguiria deixar você bonita um dia. Letícia, para de bater na porta, porra! Hoje, com vinte e dois anos, nem a faculdade te deixou bonita. Você dizia todos os dias para si mesma que inteligência era mais importante que beleza. Hoje estamos aqui conversando, olhando uma no olho da outra e parece que nada mudou. Os docinhos continuam escondidos no fundo do guarda-roupa. O namorado que você arrumou pode até parecer um cara bacana, mas vive te pedindo dinheiro emprestado. Aliás, dinheiro acaba. Uma hora ele também vai te deixar. Escute o que estou dizendo! Não percebe o quanto as pessoas ao seu redor não gostam de você? Não estamos em terapia de casal, muito menos no divã, mas você precisa tomar uma atitude. Talvez uma plástica no nariz e um enchimento nos seios ajudem a conquistar o Bruno. Ah, mas você tem medo de agulhas. Mais um defeito. Não consegue ficar em pé ao ver sangue, imagina fazer uma cirurgia e passar dias internada! E esse cabelo? Meu Deus! Você precisa urgentemente ir ao cabelereiro. Sabe quantas pessoas olham torto para os seus cachos? Todo mundo! Letícia, me deixa em paz! Do outro lado da porta um mundo te espera. E você continua trancada comigo, achando que está melhorando quando na verdade está ouvindo a verdade que ninguém nunca teve coragem de dizer. Já mandou mensagem para o Bruno hoje? Sabe como é... ele deve estar com outra nesse exato momento. Deve estar beijando e fazendo sabe-se lá o quê! Não me olhe desse jeito. Você sabe que é bem provável que eu esteja certa! Não adianta sair daqui e fingir que não olhou nos meus olhos, que não concorda com tudo. É a verdade. Vai continuar sempre sozinha. Sem ninguém. Porque quando você sair por essa porta, tudo vai voltar. As pessoas vão te olhar torto novamente. Feia. Ridícula. Acho melhor sair daqui e ir direto para o seu quarto. Não vai deixar que os convidados percebam o quanto você é inútil. No fim das contas, você sempre volta para o mesmo lugar.

Do outro lado do espelho, Letícia chorava.

**“Para o poeta su(r)jo”**

Ednelson João Ramos e Silva Júnior

Gozo, para o poeta fetichista:  
friccionar no meio da boceta.



## Taciturno

Anderson da Silva Pereira

“Estou tão cansada”, ela repetiu ou ao menos pensei tê-la ouvido repetir. A verdade é que eu não prestava atenção ao que ela falava. O que chegava aos meus ouvidos eram tão somente palavras soltas, atiradas apressadamente por lábios pálidos. Lábios que já foram vermelhos e marcantes e que costumavam estar revestidos por uma quantidade quase exagerada do mesmo extravagante batom vermelho, que os acentuavam e marcavam ainda mais. Curiosamente, quando me deparei com aquele desconcertante tom de vermelho vivo que pincelava sua boca, o efeito causado em mim foi tamanho que imaginei chamas crepitantes de uma fogueira recém-incendiada. As chamas que ela mantinha dentro de si e que refletiam e irradiavam em todas as partes do seu corpo. Ela costumava ter uma chama própria. Mas isso foi em tempos remotos, tempos que, insistentes, saltavam, poeirentos do baú da minha memória.

Me perguntei para onde foram aquelas intensas chamas. Será que fora eu quem as apagara ou será que ela se incendiara por si própria até não sobrar chama alguma, até restarem apenas as cinzas decrépitas e mortíferas? Eu não sabia, e ela nunca havia me contado a resposta para esse mistério. Talvez fosse porque eu nunca a questioneei a respeito disso. Ou talvez ela mesma não soubesse me dizer a resposta. Difícil saber, já que não conversávamos como antes, como naqueles áureos tempos remotos. Em que momento paramos de nos comunicar claramente, através de frases completas e audíveis, através dos sentimentos que compartilhávamos? Por que já não escutávamos um ao outro com a mesma atenção e afincamento de antes?

Chamas crepitantes, chamas intensas, chamas ardentes. Até que tudo se apagou. E as cinzas nos rodeavam e assombravam como fantasmas do nosso próprio ser.

Estávamos sentados na mesma sala parcamente iluminada pela única lâmpada que ainda funcionava. Vez ou outra, essa mesma lâmpada que pendia do teto sujo da sala, apagava, momento em que éramos abraçados pela quase palpável penumbra do dia, como dois ratos abrigados em sua toca. Quando a lâmpada tornava a acender, voltávamos a ser banhados pela fraca e triste luz e eu, vez outra, em total sincronia com o movimento apaga-acende da lâmpada, mantinha uma secreta esperança de que quando a luz preenchesse novamente o recinto, eu olharia para ela, ela para mim, e ambos

veríamos surpresos e atônitos dois pardais prestes a voar. Porém, bastava que as luzes voltassem para que eu me deparasse com a mesma cena: nós dois continuávamos sendo dois miúdos ratos, ocupados com suas próprias mazelas individuais. A esperança que ainda me restava depressa se esvaía, como a areia de uma ampulheta gasta pelo tempo. Aparentemente, metamorfoses desse tipo eram impossíveis de acontecer.

Se eu abrisse as janelas, talvez me deparasse com uma visão estonteante de uma manhã clara, com um céu azul recheado de nuvens brancas, talvez o sol brilhasse incandescente lá fora, em uma promessa de um dia acolhedor e caloroso. Bastava abrir as janelas. Porém, nenhum de nós dois fazia o mínimo esforço para sequer levantar os olhos na direção delas, de modo que permanecíamos em uma eterna noite que nunca adormecia e tampouco amanhecia. Era sempre noite na nossa casa. Uma noite sem estrelas.

Houve um tempo em que ela ainda me pedia para trocar as lâmpadas dos outros cômodos da casa, as que tinham queimado ou parado de funcionar e lá haviam permanecido como enfeites mórbidos da nossa vida. Se nós acreditássemos em metáforas, essa seria a mais perfeita delas. Todas as luzes da nossa casa se apagam e somente uma permanece acesa como uma pequena chama de esperança de dias vindouros que serão melhores. Isso poderia significar que iríamos sobreviver, afinal ainda havia uma pequena chama, uma pequena luz na noite sem estrelas dos nossos dias, enquanto estávamos imersos em uma quase escuridão sufocante, porém habitual.

Pelo canto do olho, observei essa única chama de esperança, vinda do teto da antessala em que nos encontrávamos sentados imóveis na mesinha em que costumávamos receber as visitas. A luz brilhava fracamente, como um alerta de que talvez não resistisse por muito mais tempo. A chama se apagaria assim como aquela que Ela tinha – viva, única e ardente – e que se extinguiu completamente. O tempo é engraçado, chega no tempo dele, na hora que bem entende, muda todas as coisas do seu devido lugar e nos desgasta aflitivamente em sua passagem.

Quando, por fim, levantei os olhos do tampo poeirento da mesa e ousei encarar o rosto Dela, notei, mais uma vez, as rugas proeminentes que o marcavam, os olhos lacrimejantes, os cabelos pretos manchados de branco, a expressão triste. Eu sabia que estava no mesmo estado. Mas não devíamos estar daquele modo. Éramos tão jovens. Os nossos corações deveriam estar flamejantes e pulsantes, os nossos sentimentos deveriam aumentar e transbordar continuamente, o nosso afeto deveria estar vivo. Nós dois deveríamos estar vivos.

Sentindo a intensidade do meu olhar sobre si, Ela resolveu me encarar de volta em um raro ímpeto de coragem repentina. As rugas proeminentes do meu rosto marcado por Ela foram notadas. Os meus olhos lacrimejantes, os seus próprios olhos lacrimejantes fitaram. Os meus cabelos pretos, manchados de branco, Ela contemplou. E senti o mesmo peso do tempo que eu, o mesmo peso esmagador que pendia sobre nossos ombros caídos e nos impedia de sentir qualquer outra coisa.

Nenhum de nós dois conseguiu sustentar o olhar um do outro por muito tempo, de modo que cada um o desviou para direções opostas. Ela, primeiro, voltou a fitar o colo e puxar um fio inexistente de sua desbotada blusa carmim. Eu, logo em seguida, baixei o olhar para a mesa poeirenta à minha frente e continuei observando, pelo canto do olho, a única lâmpada que iluminava o ambiente, a chama de esperança que reluzia e sobrevivia, até que, silenciosamente, como nuvens tempestuosas que encobrem uma Lua que sorri, maliciosa lá do alto, a lâmpada queimou, apagou, também gasta pelo tempo. E então estávamos mergulhados em uma escuridão total, uma noite tempestuosa e eterna sem estrelas.

“Estou tão cansado”, eu repeti para ela, que pareceu também não me ouvir.