

**METALINGUAGEM E OLHAR FEMININO: DUAS  
VERTENTES NO PROCESSO DE (RE)CRIAÇÃO DE  
*A HORA DA ESTRELA***

*Flávio Pereira CAMARGO\**

*Márcia M. de Melo ARAÚJO\**

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. (Rodrigo S.M.)

A vitória é sempre uma exceção; o fracasso é a rotina. Se ela [Macabéa] não tivesse morrido, o que ia acontecer com ela? Ela casaria com o Olímpico, iria morar na periferia, ter muitos filhos, ele começaria a beber, acabaria largando dela. Seria esse o fim dela. (Suzana Amaral)

Com ênfase em estudos interdisciplinares sobre cinema e literatura e por meio de análise comparativa, este ensaio pretende demonstrar como acontece o processo de criação e de recriação em *A hora da estrela*, obra literária e obra fílmica, de Clarice Lispector e de Suzana Amaral, respectivamente.

O objetivo deste ensaio é observar, na passagem da obra literária para o universo fílmico, o que acontece com o processo metalingüístico, marcado no livro pela presença de Rodrigo S.M., que, confundindo-se com a figura do narrador, escreve a história da personagem Macabéa, e sua ausência no filme. No universo fílmico, a história de Macabéa ganha visibilidade e contornos variáveis, ora aproximando-se, ora afastando-se da obra literária da qual

---

\* Mestrandos em Letras e Lingüística na UFG. Área de concentração: Estudos Literários.  
E-mails: [camargolitera@gmail.com](mailto:camargolitera@gmail.com) e [marcimelo@gmail.com](mailto:marcimelo@gmail.com).

foi adaptada. Assim, tentar-se-á, também, esboçar o retrato da mulher diante do mistério de sua feminilidade.

Além da própria vida, projetada na pele de suas personagens, ou de uma visão pessoal do ser feminino, os textos de Clarice Lispector tratam da busca de solução para o enigma da existência humana, enfrentada numa difícil relação com o mundo e com a própria literatura. Em *A hora da estrela*, o “autor” da obra, Rodrigo S.M., discute obsessivamente estilo e forma de narrar Macabéa.

Alguns críticos, como Álvaro Lins, associam o estilo de Clarice Lispector à técnica de vanguarda dos escritores europeus James Joyce e Virgínia Woolf. Outros, associam seu estilo ao de Katherine Mansfield e ao de Virgínia Woolf, escritoras contemporâneas entre si e feministas convictas, o que facilitou a vinculação de Clarice Lispector ao grupo estrangeiro de escritoras, cuja produção literária se concentra na revelação do perfil da mulher. Atualmente, a crítica não a considera escritora feminista, apesar de a sua obra pôr em questão dois temas muito importantes para a chamada literatura feminina: o ato de escrever e a constituição do sujeito: Por que escrevo? Quem sou?

### **Literatura e Cinema: a palavra e a imagem**

As relações entre literatura e cinema são múltiplas e caracterizam-se, sobretudo, por uma forte *intertextualidade*, ou seja, um diálogo que se estabelece entre o *hipotexto* (texto de origem) e o *hipertexto* (texto derivado do *hipotexto* pela transformação simples ou pela transformação indireta).<sup>1</sup> A diferença entre literatura e cinema não se reduz à diferença entre a linguagem escrita e as imagens visuais, pois há uma relação intersemiótica no filme: cores, música, linguagem oral e escrita, dentre outros recursos.

---

<sup>1</sup> Utilizamos aqui a tipologia de Gérard Genette (1982).

Para Johnson (2003, p. 42), o espectador do filme, com base na leitura do original, ignora as diferenças essenciais entre literatura e cinema, porque ignora ainda a dinâmica dos campos de produção cultural em que estão inseridos os diferentes códigos. A transposição, na verdade, sói ocorrer no plano da fábula, uma vez que a semiose filmica trabalha com diferentes recursos com os quais trabalha o escritor.

Johnson (1982, p. 06) afirma que ao trabalhar com literatura e cinema deve-se entender o processo de adaptação como *tradução*, como recriação, como uma leitura crítica do original e não como uma simples adaptação. *Tradução* em termos semióticos ou “transmutação” de signos verbais para signos não verbais. Pode-se ressaltar que a mudança de uma semiose para outra implica, necessariamente, a mudança de significado decorrente da mudança necessária de significantes.

A tradução filmica deve ser vista como recriação e como crítica à medida que repensa o assunto, dando-lhe outro desenvolvimento e sentido à narrativa. Ressalta-se que a natureza narrativa é inerente ao cinema, um dos fatores que contribuem para a comercialização dos filmes.

Para o estudo de um texto literário e sua *tradução*, faz-se necessário ter conhecimento específico das diferenças entre comunicação filmica e comunicação romanesca. Além do conhecimento sobre as circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e das ideologias atribuídas ao escritor e ao cineasta. Para tanto, Johnson (1982, p. 10) vale-se de algumas noções de equivalência entre literatura e cinema:

<b>Romance</b>	<b>Cinema</b>
Comunicação verbal	Comunicação visual = diferença básica
Imagem mental/apreensão conceitual	Imagem visual/percepção direta
Essencialmente simbólico	Realidade física (ilusão de realidade)

No romance, o leitor cria sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados, ao passo que o espectador de cinema está diante de uma imagem visual que o leva à ilusão de perceber os objetos representados como se fossem os objetos mesmos, pois “[a] imagem (fílmica) é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade. A linguagem (literária) é uma representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade” (JOHNSON, 1982, p. 12).

O código narrativo que o cinema e a literatura compartilham pode ser manifestado tanto na linguagem verbal, quanto na linguagem não verbal. Sendo assim, “por uma necessidade metodológica, o código narrativo de um texto literário e sua tradução fílmica deve ser analisado antes do exame dos outros códigos” (JOHNSON, 1982, p. 23).

No caso de *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, há a supressão do narrador Rodrigo S.M., que implica em um deslocamento da questão subjetiva do ato da criação da obra de arte literária, ou seja, optou-se por suprimir a metalinguagem e as questões referentes ao processo de criação do texto literário pelo narrador-autor. De acordo com Johnson,

dizer que a mesma história *pode* ser narrada por meios diferentes não significa dizer que a mesma estrutura *tem* que ser mantida no caso de uma tradução fílmica de um romance. De fato, divergências na estrutura narrativa podem muito bem indicar variações profundas e significantes nas duas obras sob consideração (1982, p. 23).

O filme e o romance lidam, pois, com formas discursivas de comunicação, cada qual com seu material específico de significação. Sendo assim, as diferenças estão mais para o âmbito do *significante* e não do *significado*. Outras noções de equivalências podem ser arroladas: o

tempo é codificado lingüisticamente no romance, ao passo que no filme há presença de imagens de ações concretas (ação e movimento), em que a *durée* está sempre delimitada geográfica e objetivamente; o espaço predomina no filme, sendo apresentado e percebido antes mesmo da *durée*, enquanto o tempo predomina no romance, sendo o espaço conceitual.

A adaptação de uma obra literária para filme atende a parâmetros preestabelecidos, como, por exemplo, o tempo. Sendo assim, o cineasta é freqüentemente obrigado a condensar o material dentro de parâmetros de tempo preestabelecidos com vistas a atender ao mercado consumidor.

Ao questionar o material com o qual o cinema trabalha, Jakobson (1970, p. 154) assegura que sendo o signo o material de todas as artes e, sendo o cinema considerado a “sétima arte”, a essência *signica* permanece nos elementos cinematográficos. Entretanto, o autor ressalta que, infelizmente, alguns especialistas refutam essa tese em detrimento de que o cinema trabalha com objetos e não com signos. Portanto, esses especialistas não consideram o cinema como arte.

Para Jakobson (1970, p. 155), “o objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema”. Tanto é que o material do cinema mudo era o objeto óptico e o material do cinema atual é o objeto óptico-acústico. O objeto assume, dessa forma, a função de signo na linguagem cinematográfica, que opera com dois tipos fundamentais de estruturas: a metonímia e a metáfora.

Ainda na esteira de Jakobson (1970, p. 155-156), pode-se afirmar que o “teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos”.

A cultura contemporânea é, de certa forma, sobretudo visual, “de sorte que, através da visualidade do filme e do texto, o mundo não é mais dado a ver, mas cada um se vê, na obscuridade que a imagem esclarece de suas evidências interiores” (BRUNEL; CHEVREL, 1989, p. 287)<sup>2</sup>. Os recursos imagéticos ocupam o primeiro plano da significação, ao passo que o texto escrito funciona mais como um complemento, como é possível verificar nos quadrinhos, na propaganda, nas novelas e no cinema, entre outros meios de comunicação.

Para Pellegrini (2003), o telespectador do cinema capta, primeiramente, o contexto demonstrativo, que se relaciona ao aspecto visual da cena como um todo, em vez do contexto verbal. De acordo com a autora,

cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (PELLEGRINI, 2003, p. 15-16).

As novas tecnologias, como o cinema, alimentam e se alimentam do imaginário social presente na sociedade contemporânea. Pode-se dizer que, na modernidade, instaurou-se um processo de aculturação, de inter-relação entre as artes. Entretanto, ainda há uma resistência por parte da crítica literária em acolher a idéia de uma ligação/relação entre as imagens e as palavras, como costuma ocorrer com a produção literária contemporânea.

Para Brunel e Chevrel (1989, p. 265), a influência do cinema sobre o romance se traduz pelas técnicas de narração objetiva e de elipses sobressaídas de uma retórica realista

---

<sup>2</sup> Tradução nossa.

que tem como objeto restituir a realidade descrita mais diretamente presente para o leitor.

Segundo os autores:

o cinema e seus anexos fornecem, pois, ao romance, um material temático muito rico, revelando [...] por sua vez o reflexo que uma sociedade dá dela mesma através das imagens que ela fabrica, e, mais profundamente, as grandes questões que ela se põe sobre a realidade (BRUNEL; CHEVREL, 1989, p. 288)<sup>3</sup>.

O cinema moderno, de acordo com os autores, caracteriza-se profundamente pela reconciliação fecunda entre cinema e literatura, entre imagem e palavra, pois a relação do homem contemporâneo se situa diante da ligação/relação do real com o imaginário. Sendo o cinema essencialmente perceptivo, projeta-se, na modernidade, uma modificação da percepção por parte dos meios de comunicação, de expressão, pois as imagens cinematográficas, animadas, caracterizam-se por sua essência “polimorfa”, que constitui um universo de pura mobilidade.

### **O Cinema Novo**

A modernidade cinematográfica tem suas origens na Europa do pós-guerra, com o surgimento do neo-realismo italiano que tratava de testemunhar, de explicitar o mundo contemporâneo em sua verdade. O neo-realismo italiano vincula-se ao documentário, valendo-se de filmagens externas, cenários naturais, recusa de efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, recurso a atores não profissionais, temas sociais e as personagens centrais, em geral, não são heróis, mas crianças, velhos, desempregados, gente do povo.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

O Cinema Novo brasileiro é profundamente influenciado pelo neo-realismo italiano. Néelson Pereira dos Santos, em 1955, com *Rio, 40 Graus*, levou o cinema brasileiro para o morro carioca, para as favelas, causando uma (r)evolução em nosso cinema ao mostrar a pobreza do país, o feio na arte moderna.

O Cinema Novo interessava-se por uma revolução estética e política, principalmente no que diz respeito à questão da censura prévia e da repressão do Estado militar. Prevalencia a discussão do nacional popular e a problemática do realismo, na controvérsia e na negação da versão oficial. Os cineastas propunham uma “estética da fome”, como, por exemplo, *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964, de Glauber Rocha.

Representado, dentre outros, por Glauber Rocha, Cacá Diegues e Paulo César, o Cinema Novo brasileiro foi o movimento estético e intelectual mais denso e produtivo da história nacional. As personagens do Cinema Novo matam ou fogem para comer, e são, sobretudo, personagens sujas, feias e escuras. Enfim, uma galeria de famintos identificada pelo Cinema Novo. Esse fator gerou várias discussões por parte da crítica especializada e, até mesmo, a rejeição, por parte do público, das imagens da própria miséria. Sendo assim, caracteriza-se fundamentalmente por uma política da fome, que dá ao público a consciência de sua própria miséria e por não ser digestivo. O que fora discutido na década de 1930, como denúncia social, agora é visto pelo Cinema Novo como problema político, devido ao alto nível de compromisso com a verdade e o miserabilismo.

*A hora da estrela*, de Suzana Amaral, foi profundamente influenciado pelo Cinema Novo, seja no que diz respeito às cenas externas e atores não profissionais, seja na temática abordada, assim como a questão do grotesco e do feio na arte moderna. O olhar feminino de Suzana Amaral se debruçou sobre Macabéa, captando uma carga dramática

valorizada por cenas entrecortadas, que recriam fragmentos do texto literário.

**A Hora da Estrela:** *metalinguagem e recriação*

*A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, se enquadra na terceira fase do modernismo brasileiro, mais precisamente no modernismo, ou geração de 45. Como características mais importantes podem-se enumerar o emprego do fluxo de consciência; a sondagem psicológica da alma das personagens; o emprego do monólogo interior, o narrador conversa consigo mesmo e analisa cada uma de suas atitudes; a pesquisa da linguagem, abolição de construção sintática rígida; emprego da metalinguagem e postura anticonvencional, emprego do estilo caótico, aproximando-se da postura do Surrealismo.

O próprio título do romance funciona como uma prolepse referente ao que irá ocorrer com a personagem Macabéa no final da narrativa. Tanto é que o próprio narrador-autor adverte o leitor da necessidade de relatar os fatos que antecederam ao acontecimento final e fatal, a morte<sup>4</sup> de Macabéa: “como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 404) asseguram, dentre outros significados, que a simbologia de *estrela* costuma deter-se, sobretudo, em sua qualidade *luminar*, de fonte de luz. O caráter celestial atribuído à simbologia da

---

<sup>4</sup> A morte, na verdade, é a personagem predileta do narrador Rodrigo S. M.: “Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela [Macabéa] nascera para o abraço com a morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

*estrela* evidencia que se trata ainda de um símbolo do espírito, mais precisamente do confronto, do conflito entre as forças espirituais e as forças materiais. A simbologia também faz referência à *estrela* como imagem apocalíptica de queda e morte. No caso da personagem Macabéa, para quem a morte é prenunciada já no início da narrativa, dava-se melhor com o irreal cotidiano e “vivia em câmara leeeenta,<sup>5</sup> lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza”, pois não conseguia estabelecer uma relação de analogia com as forças terrestres (LISPECTOR, 1998, p. 34).

A *paratextualidade* é um aspecto importante e basilar para a compreensão da narrativa literária analisada. Os treze títulos<sup>6</sup> possíveis para o romance sugerem-nos treze possíveis histórias e o número treze no tarô é o número da morte. É interessante destacar que todos os títulos aparecem no interior da narrativa. Trata-se, dessa forma, de uma obra aberta, que traz várias possibilidades de leituras e interpretações, e de uma narrativa de encaixamento, tendo em vista que há três pólos que podem ser formados de certa forma como estruturas narrativas e que se misturam todo o

<sup>5</sup> No filme, a composição apresenta cortes secos e reúne fragmentos mais ou menos longos, um ritmo lento, reflexo do interior de Macabéa e, portanto, coerente com a falta de dinamismo da vida da personagem.

<sup>6</sup> Dentre os treze títulos possíveis para a narrativa aparece, ainda, o nome de Clarice Lispector, em letras góticas e em destaque, intercalado aos títulos, o que nos faz considerar a identificação entre Clarice = Rodrigo S.M. = Macabéa, ou seja, a escavação do feminino no masculino no feminino. Eis os títulos possíveis: *A culpa é minha; A hora da estrela; Ela que se arranje; O direito ao grito; Quanto ao futuro; Lamento de um Blue; Ela não sabe gritar; Uma sensação de perda; Assovio no vento escuro; Eu não posso fazer nada; Registro dos fatos antecedentes; História lacrimogênea de cordel e Saída discreta pela porta dos fundos.*

tempo para formar a narrativa como um todo: a) Rodrigo conta a história de Macabéa; b) Rodrigo conta a sua própria história; e c) Rodrigo tece as artimanhas da própria narrativa para explicar criação, montagem e apresentação do próprio texto.

Por meio da *mise en abyme*, o narrador comenta ou faz comentar por outrem, o processo de escrita do romance que está sendo escrito e a história de Macabéa. O narrador-autor Rodrigo S.M., na verdade Clarice Lispector, fala de si mesmo, da condição de escritor, da angústia de escrever literatura, do tédio de viver e da literatura ser sua salvação:

que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesma porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial<sup>7</sup> (LISPECTOR, 1998, p. 12).

O narrador-autor reconhece a relação problemática do artista com as classes sociais e várias vezes mantém um diálogo com o leitor virtual, a quem trata por vós, incitando-o a sair de si mesmo e despertar para as questões sociais. É no ato de escrever que Rodrigo se reflete em Macabéa, com quem se identifica, recompondo sua própria vida à medida que desvenda a existência fictícia da moça.

Rodrigo acaba por se desvendar, descobrindo a solidão e a gratuidade do existir dele e de Macabéa. Isso é doloroso para o escritor, já que a personagem que ele carrega

---

<sup>7</sup> É, sobretudo, em Macabéa que iremos perceber a ausência do “delicado essencial”, do grotesco, pois a nordestina é caracterizada pela falta, pela carência, pela ausência. Enfim, “há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

nos ombros não tem consciência de si mesma, sequer sabe que não é feliz.

Macabéa é, portanto, forma primária de existência, pois “tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha” (LISPECTOR, 1998, p. 37). O vago, o vazio, o silêncio e, sobremaneira, a dor de existir, uma dor interior assola Macabéa, que não sabe explicar o que sente e pede aspirinas a Glória, sua colega de trabalho. Contudo se esses sentimentos não a levam a reflexões filosóficas profundas e densas em relação à própria existência, eles a colocam em conflito entre as forças terrenas, o homem, a sociedade, e as forças espirituais, a presença onipotente de um Ser superior.

Com relação a esses sentimentos, que em Rodrigo chega a ser angustiante por não ter respostas para suas indagações a respeito do Cosmos, eles podem ser bem explicitados por Sartre (1989, p.16) que usa os termos “angústia”, para descrever a consciência da própria liberdade, e “náusea”, como sentimento em que o próprio homem estranha o que é humano. O homem está livre porque não pode confiar em um Deus ou na sociedade para justificar sua ação ou para dizer o que e quem é. Em Rodrigo S.M., o ato de escrever assume a aparência de autodilaceramento. Escrever torna-se uma atividade problemática e problematizante em que o escritor une-se ao sentimento de fracasso.

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. [...] Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Para Sartre (1989), os seres humanos estão condenados porque sem diretrizes absolutas, se deve sofrer a agonia de uma tomada de decisão e a angústia de suas conseqüências. A angústia é, então, a consciência da própria liberdade. A angústia é a consciência dessa liberdade de escolha, a consciência da imprevisibilidade última do próprio comportamento.

O pensamento mais angustioso de todos é quando, num dado momento, não se sabe como será o comportamento no momento seguinte. Essa também é a grande angústia de Clarice Lispector. Veja como Rodrigo S.M. tentar resolver isso:

O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Rodrigo quer sentir o sopro de Deus através de sua criação. Ele mesmo irá desabafar que escreve por não ter nada a fazer no mundo e não suporta mais a rotina de ser. Rodrigo já experimentou quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero, e queria “ter” o que tivesse sido e não foi.

Sartre descreve a vida humana como “uma consciência infeliz”. O homem está sempre tentando alcançar um estado em que não restariam possibilidades irrealizadas. Mas, não se pode chegar a um estado em que não restem possibilidades irrealizadas, ou aí o ser humano estaria determinado, sem escolha possível e, portanto, sem

liberdade. Não há fuga possível da angústia da liberdade; fugir à responsabilidade é em si mesmo uma escolha.

Já a náusea manifesta-se como um mal estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se propaga para a consciência. Para Nunes (1989, p. 116), a náusea revela a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda, além de ser mais primitiva que a angústia e como esta esporádica. Os gestos, as ações e os sentimentos, por seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, contrastam-se com as qualidades sensíveis e densas dos objetos.

Esse estado leva à suspensão dos nexos teóricos e práticos que ligam as pessoas ao mundo. No caso analisado, Rodrigo S.M. se debate entre a inquietação e a necessidade de criar, demonstrando uma sensação de vazio, que a princípio ele mesmo não sabe explicar e por isso procura respostas.

O narrador-autor Rodrigo S.M. desenha a personagem Macabéa quase sem formas narrativas e quando se refere a Macabéa-espaco o faz por meio de uma descrição pela falta e negatividade, que não define, antes desfigura Macabéa. Enquanto as outras personagens da narrativa recebem um tratamento que lhes possibilita visibilidade, Macabéa, ao contrário, é despossuída dessa visibilidade.

Macabéa não tem materialidade espacial, é quase um fantasma vagando pela cidade: imagem fantástica, produto da imaginação do autor. Uma imagem que não se reflete nem mesmo no espelho. A personagem é, dessa forma, desfigurada, anódina, parca, e, sobremaneira, descartável.

De acordo com Scorsi (1999, p. 78),

no livro, o ser-tão nordestino é uma espécie de espaço mítico inaugural de onde Macabéa se desprende, em confronto com a urbanidade-técnica-capitalista do Rio de Janeiro. Já, no filme, Macabéa é apenas uma nordestina não integrada à grande cidade, que provoca compaixão e um meio-riso atento, no espectador. O sotaque de

nordestina e o seu biótipo são elementos fortes para situar o filme, sobretudo ao espectador que conhece traços da cultura brasileira, dentro de uma temática sócio-regionalista.

Para Scorsi (1999, p. 71), “se a Macabéa-texto é condenada a uma quase não-existência em vida, a Macabéa-filme é condenada desde a primeira imagem a existir para ser vista de forma real, sempre presente, em movimento, repetitiva, gestual e sonora, imersa em seu cotidiano de datilógrafa”. Assim é a Macabéa-texto, que só passa a ter existência, a ser vista pelo *outro* no momento da morte:

algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como acontece antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Existência momentânea na hora da morte, em que as forças terrenas vencem, por fim, as forças espirituais de Macabéa, tolhendo-lhe o futuro previsto pela madama Carlota. Macabéa sai “grávida de futuro” e, sobretudo, feliz da casa da madama, com uma vida nova e desejo de vivê-la intensamente, mas o Destino, na verdade, havia lhe reservado um outro caminho. Após o acidente, Macabéa agoniza sozinha ali na sarjeta suja e imunda e, em posição fetal, grotesca como sempre fora, abraça a si própria como se agarrasse a um fio de esperança.

Fora exatamente na hora da morte, n’*A hora da estrela*, que Macabéa teve um instante de consciência, pois “agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Para Rosenfeld (1996, p. 81), a arte moderna nega o compromisso com o mundo empírico das “aparências” em detrimento do “desmascaramento” do mundo epidérmico do senso comum. Apresenta uma realidade mais profunda, mais real. Sobre a tendência de desrealização do romance moderno, Rosenfeld (1996, p. 97) afirma que “sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e do indivíduo, tentativa que revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte e não apenas na temática, a precariedade do indivíduo no mundo moderno”.

Através da desrealização promovida na estrutura do texto, pode-se evidenciar a presença de um espaço privilegiado em que a entrelinha, o espaço do não-dito, do apenas divisado ou intuído, constrói-se como *locus* de silêncio e fala, associando-se a outros mecanismos de construção do texto literário.

Faz-se necessário chamar a atenção para o caráter ideológico do signo institucionalizado. É justamente por negar esta linguagem institucionalizada que Clarice Lispector busca a revitalização do “dizer” e, muitas vezes, opta pelas múltiplas faces do signo do silêncio. Torna-se importante destacar que este silenciamento da personagem Macabéa não significa omissão, “mas aquele silêncio que não é o vazio, o sem sentido, ele é indício de uma totalidade significativa” (ORLANDI, 1995, p.72).

Note-se, ainda, que o narrador-autor Rodrigo S.M. explicita ao leitor que a história de Macabéa é verdadeira, embora inventada. O narrador-autor põe em questão a problemática da *mimesis* na obra de arte literária. Para Aristóteles (1997, p. 28), “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”, pois o artista idealiza, cria, recria, transforma o fato, não reproduz fotograficamente a natureza dada, haja vista o poeta desconhecer qualquer fidelidade

histórica, uma vez que as leis que regem a criação poética não são as mesmas que regem a elaboração da História. Isso não implica que Aristóteles tenha excluído o *real* da criação artística. Pelo contrário, o *real* deve ser tratado como “possível” ou “verossímil”, aquilo que poderia ter acontecido, pois a “verossimilhança é uma verdade subjetiva” (SPINA, 1995, p. 109).

O narrador-autor Rodrigo S.M. afirma que pretende, como já insinuou, “escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria” (LISPECTOR, 1998, p.14).

A palavra, para o criador, para o artista, necessita ser trabalhada minuciosamente de modo a alcançar a profundidade expressiva da própria palavra, por isso a tarefa do escritor com a palavra “é trabalho de carpintaria” que procura desvendar o mistério, o sussurro, o silêncio das próprias palavras. Dito isso, o narrador-autor admite que “não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Dessa maneira, há, no romance, o predomínio da função metalingüística, que focaliza a própria linguagem, o trabalho árduo do artista com a palavra, o processo de construção da história de Rodrigo e a de Macabéa, ao passo que no filme há o predomínio da função referencial, que se orienta para o referente.

No caso do filme, o referente é Macabéa, haja vista que Suzana Amaral optou por suprimir o narrador-autor Rodrigo S.M. Sobre a ausência da intermediação do personagem narrador, assim se manifesta Guidin (1996, p. 90-91):

Sem Rodrigo, não se sabe por que e para que Macabéa é como é. Eliminando-se do filme o narrador-autor [...]

desaparece a sua [dele] história, a história de como escrever um livro com uma personagem feminina sem encantos e sob o olhar masculino. Eliminou-se também a atmosfera premonitória da morte da personagem, fazendo desaparecer o caráter fatalista que tem o texto literário [...] Através do fio narrativo centrado na nordestina, Suzana Amaral optou pela revelação de um estereótipo social por intermédio de Macabéa. Para isso, ampliaram-se cenários sujos e vulgares – da firma onde a moça trabalha ao quarto fétido onde vive. As moças da pensão, que não ganham espaço narrativo na obra, confirmam, no filme, o meio social degradado e marginalizado de Macabéa.

Rodrigo S.M. não é somente um dos sete personagens da narrativa, mas é, sobremaneira, o mais importante. O narrador-autor criado por Clarice Lispector é falocêntrico, egoísta e, sobretudo, machista – porque uma mulher choraria piegas – e deseja relatar friamente a história de uma nordestina perdida na cidade grande.

O narrador-autor sente-se na obrigação de explicitar ao mundo a miserabilidade da vida de uma nordestina, vida que representa uma coletividade, uma multidão de nordestinos perdidos pelas ruas das grandes metrópoles em busca de uma vida melhor. Eles nem mesmo notam que são, praticamente, seres anônimos e descartáveis na e pela sociedade, pois sequer têm consciência da própria existência.

Exemplar é o caso de Macabéa que “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Entretanto, “há o direito ao grito”. Grito de horror e de contestação dessa sociedade que sufoca o homem moderno, coisificado, nadificado e, sobremaneira, refém do próprio homem.

Além disso, o narrador-autor estabelece uma relação de identificação profunda com Macabéa: “pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela.

E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Essa relação de identificação leva o narrador a se vestir e a se comportar tal e qual a nordestina para se pôr no lugar de Macabéa. É como se a angústia da nordestina perdida na cidade grande fosse uma angústia também do artista, um pária social que não consegue se adaptar às normas sociais preestabelecidas na e pela sociedade. Scorsi (1999, p. 49) afirma que

Macabéa, personagem-água, permitirá, a Rodrigo, o conhecimento de si mesmo. Ambos nascem de uma escavação do ser, em que a autora Clarice Lispector – feminino – cria o narrador/escritor Rodrigo S.M. – masculino – que cria Macabéa – feminino. Nesta escavação do feminino no masculino no feminino é possível alcançar o conhecimento de si mesmo, como se das núpcias *animus-anima* se pudesse penetrar na verdadeira imago de *anima*, que neste caso desenha-se na nudez da moça feia, doente, grotesca, insossa, banal, pobre, quase muda... Creio ser necessário, para o intento desta análise, não perder de vista que esses atributos que usei para Macabéa, quase sempre, carregam um sentido imposto culturalmente pela sociedade que classifica pessoas dentro de padrões estéticos tidos como mais ou menos perfeito.

No filme de Suzana Amaral, a primeira cena traz a imagem do gato, que caça e come um outro animal indefinido. Essa imagem é exemplar das relações estabelecidas em sociedade. O gato, animal felino, astuto, carnívoro, ladrão, de vida longa, visão noturna e unhas retráteis para capturar a presa é símbolo do próprio homem que vive em uma sociedade competitiva, em que a vida come a própria vida.

Os cenários sujos e vulgares, como a empresa onde Macabéa trabalha e as suas colegas de quarto compõem o meio social degradado onde vive a protagonista. As unhas roídas e os hábitos repugnantes contribuem para acentuar a marginalidade e induzem o espectador à compaixão e, ao mesmo tempo, à náusea. Com efeito, Macabéa é um ser não adaptado à sociedade técnica em que está inserida. Além disso, ela representa, encena o papel de ser, pois “quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser” (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Na obra escrita, temos a sugestão, a imagem de Macabéa, quase que invisível, ao passo que o filme a mostra, torna-a visível. Por isso, o filme se distancia ou “traí” o texto, pois a Macabéa do texto foi criada pelo narrador Rodrigo S.M. enquanto no filme não é mais o narrador que nos dá a imagem de Macabéa, mas corpo e voz narram e constroem a personagem, pois Rodrigo S.M., narrador que regula o discurso narrativo, imprimindo-lhe diversos tons, cala-se no filme.

De acordo com Jean-Paul Sartre (2001, p. 22), ver e ser visto corresponde a dominar e ser dominado. A dialética do “ser-um-com-o-outro” do homem é tema central em Sartre. Além disso, para o autor, todo modo de consciência é intencional e não existe sem representar ou criar a presença de um objeto. Se os objetos da consciência são reais, ainda que muitos sejam ideais, então eles existem ou como imagem ou como fenômenos. Por isso, Sartre os considera “ser em si”, completos e de fato existentes.

Desse modo, no caso de *A hora da estrela* texto literário, Macabéa é objeto da consciência de Rodrigo S.M., que também é objeto da consciência da escritora, e portanto seres em si. Contudo, há um conhecimento da consciência

ou consciência da consciência, que para Sartre significa “ser para si”. Segundo Sartre, a consciência, sem seu objeto, é um nada, um não-ser. Mas a pessoa deve produzir sua própria essência, porque nenhum Deus criou seres humanos de acordo com um conceito, um projeto divino definido. No filme, Macabéa é ser para si, por possuir a própria essência através da reificação da personagem.

Para corroborar o pensamento de Sartre, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 56), afirmam que em um filme, geralmente,

a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo.

Harold Bloom (1991, p. 14), ao teorizar sobre a retórica da influência enfatiza que a relação *entre* poetas e precursores ocorre no âmbito de uma dramatização e de um embate sublime contra figuras de anterioridade. Para tanto, elege seis estágios mais ou menos definidos da relação entre um poeta, o efebo, e seu precursor, o anjo Querubim: 1º) *clinamen*: desleitura propriamente dita; o *desvio* de um poeta em relação à obra de seu antecessor ou *ironia*; 2º) *tessera*: complementação antitética do efebo em relação ao Querubim ou *sinédoque*; 3º) *kenosis*: movimento de descontinuidade com relação ao precursor ou *metonímia*; 4º) *demonização*: deslocamento na direção do contra-sublime, ou seja, de um sublime contrário ao do precursor ou

*hipérbole*; 5º) *askesis*: elevação do aprendiz, do efebo e do velho/antigo; uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor, é o embate propriamente dito com o anjo Querubim ou *metáfora* e 6º) *apophrades*: é o retorno dos poetas mortos; é a substituição do anterior pelo posterior ou *metalepse*.

Neste estudo, da analogia estabelecida entre o filme de Suzana Amaral, o efebo, e a obra literária de Clarice Lispector, o anjo Querubim, depreende-se uma relação de *clinamen*, um processo de desleitura, de reinterpretação da obra literária, seguida da *tessera* e da *Kenosis* e, sobretudo, a *askesis*, o embate propriamente dito com os mortos, que implica a sublimação, a ascese do efebo em relação ao anjo Querubim por meio da interpretação do precursor, como o faz Suzana Amaral em relação à obra de Lispector.

Para Bloom (1991, p. 159-160), a *askesis* é uma espécie de

autolimitação que busca a mudança, à custa de um estreitamento do círculo criativo tanto do precursor quanto do efebo. O produto final do processo de *askesis* poética é a formação de um equivalente imaginativo do superego, uma vontade poética plenamente desenvolvida, mais rigorosa que a consciência.

Sublimação essa provocada por Suzana Amaral ao optar por certa reinvenção libertadora ou “esvaziamento” ao deslocar a narrativa do eixo psicológico para o eixo sociológico e, principalmente, suprimir o narrador-autor Rodrigo S.M. e, conseqüentemente, as questões referentes ao processo de construção da obra de arte literária, para focalizar Macabéa. Para Suzana Amaral, suprimir a figura do narrador

advém, principalmente, do seguinte: em cinema, contar uma história dentro da história (chamada de *construção*

*em abismo*) torna difícil a compreensão da história, intelectualiza o filme, e isso o público brasileiro que eu queria atingir não absorve, não entende. Nos Estados Unidos, um bom filme tem de ter começo, meio e fim, assim o público apreende mais rapidamente. É preciso cortar tudo o que complique a história para o público (GUIDIN, 1996, p. 97-98).

Dito isso, pode-se afirmar, na esteira de Scorsy (1999, p. 85), que “Macabéa é soberana no filme. É a grande estrela. Captá-la em *close*, em visões parciais e imagens seccionadas foi a forma encontrada para fundi-la, em nossa consciência de espectador, em uma imagem total”. É interessante notar que a Macabéa-filme desperta um sentimento de compaixão no espectador, algo que Rodrigo S.M. definitivamente cuidou para não ocorrer com o leitor.

A personagem Macabéa é mostrada pela câmera através dos recursos de *close up*, *primeiríssimo plano* e *detalhe*,<sup>8</sup> metonimicamente, de modo a propiciar ao espectador formar a imagem totalizadora, uma, de Macabéa. Na seqüência 15 do filme (24min58s), que apresenta Macabéa, no metrô, entre dois homens que discutem acaloradamente sobre futebol, a personagem é mostrada pela

---

<sup>8</sup> *Plano Geral*: capta os espaços no seu conjunto; *Plano de meio conjunto*: enquadramento que dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente; *Plano médio*: a figura inteira surge no enquadramento; *Plano americano*: “a figura humana é filmada, aproximadamente, dos olhos para cima”; *Close-up* ou *Primeiro plano*: “a figura humana é enquadrada de meio busto para cima”; *Primeiríssimo plano*: “enquadramento apenas do rosto”; *Detalhe*: “alguns autores o relacionam a objetos ou à figura humana. Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos etc.), quando a coisas diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupando todo o espaço da tela” (COSTA, 2003, p. 181).

câmera através do *primeiríssimo plano*, que, ao focalizar o rosto de Macabéa, capta os sentidos de excitação e de erotismo provocado pelo cheiro dos dois homens.

Aliás, a sensualidade de Macabéa fora anunciada por Rodrigo S.M., pois “Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério”.

A personagem parece estar sempre à procura de um homem, do ser masculino, de um *animus* para completar a *anima*. A sensualidade e o erotismo em Macabéa são tão fortes que se manifestam até mesmo durante o sono, à noite, como observamos na seqüência 16 (26min07s), que nos apresenta a cena de Macabéa, na cama, pulsando e se retorcendo de desejo.

De acordo com Guidin (1996, p. 90), ao abdicar da referência à metalinguagem, Suzana Amaral se debruça sobre Macabéa, mas retira da protagonista parte de sua força. Sem o olhar masculino de “Rodrigo, não se sabe por que e para que Macabéa é como é”.

Por não possuir capacidade para introspecção nem identidade social, Macabéa não tem nada que perder e poderia ter ficado no sertão alagoano com seu vestido de chita como sugere Rodrigo S.M. Mas isso não mudaria a vida da nordestina.

Em busca de uma resposta à indagação de “quem sou eu?”, ela se projeta num espelho: o homem, visto como seu principal representante na classe em que procura inserir-se. Ao relacionar-se com Olímpico, Macabéa encontra nele uma referência. Para ela o fato de ele a chamar de “senhorinha” a torna um alguém, isto a identifica. Sua identidade e seu nome são reflexos do lugar social e da fluência verbal de Olímpico sobre ela, que nada sabe de si. Ele quer ser deputado, enquanto Macabéa só consegue ver

seu destino atrelado ao dele: “quando nos casarmos então serei uma deputada?” (LISPECTOR, 1998, p. 47).

### **Considerações Finais**

Mostrar o retrato da feminilidade e da condição da mulher na vida urbana e intelectual, sempre foi uma das lutas de Clarice Lispector. Delinear esse retrato configura-se também como exercício de autoconhecimento que se atravessa e se embarça com o ato de criar e de escrever. Ao decidir publicar uma história sobre a pobreza social, cultural e mental de uma mulher, diante de um autor-narrador homem – figura em quem estão projetadas as amarguras do ato de escrever –, Clarice Lispector revela a perda de ilusão contida no trabalho intelectual.

Esse traço de desalento que Clarice Lispector revela é comum aos escritores contemporâneos. Mas assume para a escritora um caráter pessoal trágico. Primeiramente, porque Clarice Lispector é uma escritora e, depois, porque está diante da própria morte. Acometida por câncer e meditando sobre seu próprio fim de vida, Clarice Lispector leva a personagem, o narrador e a si própria ao abismo final.

Tirando todas as máscaras, *A hora da estrela* repensará ainda a relação entre o masculino e o feminino, já trabalhada em outros livros. Estilo e visão de mundo paradoxais entre homem e mulher fazem parte de conceitos arquetípicos da cultura patriarcal, dentro da qual sempre se acomodaram os escritos de Clarice Lispector.

A escolha do foco narrativo representa de maneira formal a mesma relação simbólica entre a identidade masculina e a feminina. Depois de investigar e construir na obra toda o perfil da feminilidade, a escritora passa a desconstruí-lo perante o homem (o narrador) e sob a pseudo-responsabilidade dele.

Vista como projeção do homem, a mulher é narrada como sua extensão, o que lembra Eva saída da costela de Adão. Lispector retira Macabéa do imaginário de Rodrigo, como se a mulher fosse, afinal, produto e construção do pensamento masculino.

Na visão de Suzana Amaral, a construção de Macabéa exigiu um “final feliz” na hora de sua morte, a rigor o trecho mais distante da obra. O delírio de Macabéa, vestida de azul, correndo ao encontro do príncipe encantado-estrangeiro é um belo prêmio romântico que recompensou sua vida triste.

Suzana Amaral suprime Rodrigo S.M., e dá vida à história de Macabéa por meio da atriz Marcélia Cartaxo. A composição da personagem traz uma beleza que difere da que existe no livro de Clarice Lispector. É uma beleza plástica, composta pela atriz e pelo final menos infeliz de Macabéa.

Por mais que algumas cenas sejam deprimentes, como ter que dividir o espaço de um quarto com três colegas (no livro são quatro), não conseguem revelar a atmosfera premonitória da morte que a narrativa literária oferece. A composição da cartomante interpretada por Fernanda Montenegro com trejeitos especiais para compor o tipo tem um tratamento paródico e isto suaviza a agrura da vida de Macabéa e dilui a angústia e a náusea presentes de forma mais intensa no livro.

#### **Referências bibliográficas**

AMARAL, Suzana. *A hora da estrela*. Brasil, 96 minutos. Riofilmes, baseado na narrativa *A hora da estrela* de Clarice Lispector, 1985.

- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Poética Clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19-52.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Arthur Nesrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, 247).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: littérature au second degré*. Paris: Éditions du seuil, 1982.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de Leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. Linguística e Poética. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 118-162.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- NUNES, Benedito. O mundo da náusea e o fascínio da coisa. In: \_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. p. 112-122.
- ORLANDI, Eni. *As formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1995.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (Coleção Grandes romances)
- \_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. de Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SCORSI, Rosalia de Ângelo. *Escrita e imagem d'A hora da estrela*. 2002. 166 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.libdigi.unicamp.br>>. Acesso em: 8 ago. 2005.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994. (Ofício de arte e forma).

**OS SERTÕES: POESIA, TRAGÉDIA E HISTÓRIA  
NUM TEXTO FUNDADOR**

*João Batista CARDOSO\**

Euclides da Cunha (1866-1909) aborda, no *Os sertões*, com uma linguagem poética, um fato histórico. Ele escreve como se estivesse discursando numa solenidade. Sua maestria no emprego das palavras salta à percepção quando se verifica que enfatizou a realidade enquanto campo fenomenicamente tomado em seus aspectos objetivos, havendo, portanto, um referente concreto a que a linguagem reporta-se. O referente foi mostrado numa forma que agrada mais pela arte literária que a permeia do que pelos aspectos epistemológicos que traz a lume. Mais que historiador, Euclides da Cunha foi artista, ou atuou a partir de uma severa relação entre os dois níveis.

Isso enriqueceu a palavra euclideana, dando-lhe um colorido e uma significação novos. As expressões *noite velha* e *numa volta do caminho*, por exemplo, são repetidas várias vezes na obra. Esta última, ao ser tomada denotativamente, indica quaisquer curvas em distintos pontos das estradas do sertão. Mas Euclides da Cunha não especificou em seu emprego um ponto geográfico. Sua leitura, portanto, não pode ser literal, é uma expressão poética que remete à separação, reforçando a idéia de isolamento que prevalece na obra. A curva traduz uma separação radical entre duas culturas radicalmente opostas, mais que entre dois pontos geograficamente tomados. Mais rica ainda é a expressão *noite velha* que evoca poeticamente uma coisa antiga e turva: reforça o primitivismo que marcou

---

\* Docente da Universidade Federal de Goiás, Campus de Catalão, Departamento de Letras. Pesquisador em nível Pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais. [jbccard@hotmail.com](mailto:jbccard@hotmail.com)

a vida no sertão. *Noite* lembra *trevas* que, por sua vez, lembra a Idade Média como era conhecida e caracterizada numa época de positivismo: o Positivismo de Comte que influenciou Euclides da Cunha.

A linguagem de poesia com que ele traduziu vários momentos da luta e da vida no sertão aparece na visão poética das reações humanas em face do mundo: um contraste quase barroco num texto marcado pela estética clássica. É o que se percebe nos trechos abaixo:

- e a brutalidade humana rolava surdamente dentro da quietude universal das coisas (*OS*, p. 305);
- sem que uma parede branca ou telhado encalçado quebrasse a monotonia daquele conjunto assombroso de cinco mil casebres impactos numa ruga da terra (*OS*, p. 353);
- A casaria compacta, as colinas circundantes, as montanhas remotas, desapareciam na noite (*OS*, p. 370).

*Uma ruga da terra* mostra que o autor viu o sertão como um todo em Canudos, isto é, Canudos é o resumo de um mundo maior: todo o sertão. Quem vê uma ruga tem os olhos voltados para todo o contexto que o cerca, pois uma ruga é a reprodução de outras rugas entre as quais se encontra e com as quais convive, interage e se confunde. O sertão é, portanto, um todo e Canudos é seu microcosmo. Mas não é a relação entre o microcosmo e o macrocosmo que Euclides da Cunha utiliza para argumentar e explicar formalmente o que aconteceu e como aconteceu; ele não é organicista e sim mecanicista. *Desapareciam na noite* articulada à insistente expressão *noite velha* reforça sua significação e conduz à pergunta: a que noite Euclides da Cunha referia? Certamente não se trata apenas de um

apêndice cronológico, mais que isso, noite é obscurantismo e superstição.

A força do veio poético aparece com mais ênfase quando Euclides zoomorfiza o mundo natural e inanimado, como neste trecho: “ao passarem as rajadas ríspidas do nordeste, se lhe agitavam as longas crinas ondulantes” (*OS*, p. 42). As crinas que ondulam são os capinzais. Ocorre aí uma comparação com cavalos; daí a zoomorfização dos campos. A visão fantástica que ele teve do sertão permitiu-lhe, por exemplo, retratar num contexto poético a relação entre o calor e a terra na forma de um embate entre dois seres animados no nível da sensibilidade que caracteriza os seres vivos: “a luz crua dos dias longos flameja sobre a terra imóvel e não a anima” (*OS*, p. 55); “o ambiente em fogo dos desertos parece estimular melhor a circulação da seiva entre os seus cladódios úmidos” (*OS*, p. 52). Atente-se particularmente para a expressão *circulação da seiva*, que lembra a circulação do sangue no organismo animal e humano. A terra, portanto, é, para Euclides da Cunha, um ser vivo, ora humanizado ora zoomorfizado.

Mas é no que tange à prefiguração lingüística dominante no texto, a metonímia, que se verifica a força maior da poesia de Euclides da Cunha:

- Nessas quadras cruéis, em que as soalheiras se agravam, às vezes com os incêndios espontaneamente acesos pelas ventanias atritando rijamente os galhos secos e estonados — sobre o depauperamento geral da vida, em roda, eles agitam as ramagens virentes, alheios às estações, floridos sempre, salpintando o deserto com as flores cor de ouro, álacres, esbatidas no pardo dos restolhos — à maneira de oásis verdejantes e festivos (*OS*, p. 53);
- Os *mandacarus* [...] atuam pelo contraste. Aprumam-se tesos, triunfalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime (*OS*, p. 54).

*Oásis verdejantes e atuam pelo contraste* são duas imagens que indicam redução e isolamento em face de outro elemento. Ainda que os oásis sejam lugares que lembram um reduto bucólico, são cercados pela aridez e dureza da vida em volta no sertão. A segunda expressão reforça este aspecto de redução metonímica em vista do contraste entre os mandacarus e o contexto que os cerca.

Essa visão do mundo sertanejo responde as influências sofridas por Euclides da Cunha. Herbert Parentes Fortes, Franklin de Oliveira e Juarez da Gama Batista dizem que ele foi influenciado pela dramaturgia grega. Para Juarez da Gama Batista, “o espaço, a **qualidade** do espaço, de **um certo espaço**, como expressão e fator primordial da Natureza, é o ponto de partida de toda a magnitude da ação no teatro grego, e no drama também ‘grego’ do ensaio de Euclides da Cunha” (1967: 38-39). Herbert Parentes Fortes fala da “grande tragédia sertaneja euclidiana” (1959: 101) e Franklin de Oliveira diz que a *força modeladora do espírito* de Euclides da Cunha

plasmadora de sua sensibilidade literária, ele a encontrou nos gregos, sobretudo em Eurípedes [...] que perseguia o espírito contraditório das coisas e, no homem, só no homem centrava todo o conhecimento e toda a decisão [...] Nas *Troianas*, Eurípedes dá o quadro dos horrores a que se vê submetida uma cidade conquistada — e esse é o mesmo quadro que vai aparecer em *Os Sertões*. O sentimento trágico era a vocação de Euclides (1983: 95).

Juarez da Gama Batista, Olímpio de Souza Andrade e Modesto de Abreu dizem que identificaram Carlyle no *Os Sertões*. O primeiro afirma ter sido Euclides da Cunha “um ficcionista que recebeu enorme influência [...] de Carlyle, dos *Heróis*” (1967: 14). Para Olímpio de Souza Andrade, Carlyle exerceu sobre ele uma “influência quase dominadora” (1967: 94). Modesto de Abreu afirma que

Carlyle, “o autor dos *Heróis* foi um dos companheiros inseparáveis de Euclides da Cunha, uma de suas leituras favoritas” (1963: 42). De fato, não se pode negar semelhança entre o estilo de ambos. Essas semelhanças estendem-se, ainda, ao aspecto do conteúdo. Carlyle dava tamanha importância à religião que chegou a afirmar: “se me disserdes qual é a religião, ou a irreligião, de um homem, dir-me-eis a parte mais importante do seu caráter, e, também, que espécies de coisas ele será capaz de fazer” (1956: 22). Basicamente tudo o que o Conselheiro realizou tem, na visão de Euclides da Cunha, a intensa religiosidade como fator subjacente, na medida em que serviu como pano de fundo para sua ação.

Para completar essas considerações sobre as influências sofridas por Euclides da Cunha, atente-se para os seguintes trechos do *Os Sertões*:

- E quando as últimas armas desaparecem, ao longe, na última ondulação do solo, desenterra-se de montões de blocos — feito uma cariátide sinistra em ruínas ciclópicas — um rosto bronzeado e duro; depois um torso de atleta, encourado e rude; e transpondo velozmente as ladeiras vivas desaparece, em momentos, o trágico caçador de brigadas [...] Então — nas quadras indecisas entre a *seca* e o *verde*, quando se toparam os últimos fios de água no lodo das ipueiras e as últimas folhas amarelecidas nas ramas das baraúnas, e o forasteiro se assusta e foge ante o flagelo iminente, aquele segue feliz nas travessias longas, pelos desvios das veredas, firma na rota como quem conhece a palmo todos os recantos do imenso lar sem teto [...] Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Nasceram juntos; cresceram irmãmente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados (p. 262-263);

- Ali estacionara o pai de Robério Dias [...] Por isto centralizou, de algum modo, a primeira agitação feita em torno das lendárias ‘Minas de Prata’ (p. 274 e 275).

Os trechos acima indicam uma releitura do mundo no modo e na linguagem dos românticos e, em particular, de José de Alencar. Além disso, Robério Dias e as Minas de Prata são o tema dominante do romance *As Minas de Prata*, uma obra do romantismo. Roquette Pinto, citado por Nelson Werneck Sodré, assevera acerca do *Os Sertões* que “as verdades científicas ali estavam apresentadas com desejado brilho romântico” (1965: 153). Não se quer dizer aqui que José de Alencar tenha sido uma influência decisiva de Euclides da Cunha. O que se fez foi citar uma possível influência com o propósito de abrir uma discussão, levantar uma suspeita, ou confirmar a afirmação de Hayden White segundo a qual “os historiadores da segunda metade do século XIX continuaram considerando o seu trabalho [...] uma combinação da arte *romântica*, de um lado, e da ciência *positivista*, de outro” (1994: 55). Euclides da Cunha iniciou a produção do seu texto justamente naquela época. Os influxos românticos de sua obra, articulados ao Positivismo, a propósito desta afirmação de Hayden White, indicam que ele praticou efetivamente uma historiografia de acordo com a concepção em voga no seu tempo.

A formação de Euclides da Cunha desde a escola militar voltou-se para as ciências. Confirmando este aspecto, Afrânio Coutinho o define como “espírito formado sob o influxo do positivismo, empolgado pelas convicções do fatalismo geográfico e antropológico, muito preso aos cânones do materialismo mecanicista” (1969: 199). Basicamente todos os autores que o estudaram chegaram a essa mesma conclusão, como se percebe nas afirmações de Robert M. Levine, Herbert Parentes Fortes e Franklin de Oliveira. O primeiro refere-se à “sua formação de cientista

versado em história e adepto das disciplinas da nova ciência social” (1995: 124), por cuja perspectiva “filtrava suas observações” (*Ibidem*, 22). Para Fortes, “Euclides da Cunha é ‘discípulo’ da ciência” (1959: 89) e Oliveira coloca que ele foi “o primeiro escritor brasileiro em prosa a assentar a criação literária em bases científicas” (1983: 34).

A importância que Euclides da Cunha dava à ciência e o uso que dela fez ao longo de sua obra monumental podem ser medidos pela quantidade de lições e termos científicos, bem como pela profusão de cientistas que aparecem em sua obra ao lado dos estudos que fizeram. Encontram-se na obra, por exemplo, os nomes de Humboldt, Hegel, Wilhelm Lund, Frederico Hartt, Meyer, Trajano de Moura, Noot, Nina Rodrigues, Hexley, Martius, F. Mornay e Wollaston, dentre outros. Ele se sente à vontade diante de termos como “Gnáissicos” (*OS*, p. 15), “latitude, longitude” (*OS*, p. 20), “manchas terciárias” (*OS*, p. 21), “paleozóico médio” (*OS*, p. 29), “caracteres geológicos e topográficos [...] condições genéticas” (*OS*, p. 37). Além disso, dá lições acerca de questões meteorológicas exprimindo erudição e conhecimento: “ventos regulares, que até lá progridem, e torna-se condensador admirável dos escassos vapores que ainda os impregnam, graças ao resfriamento decorrente de uma ascensão repentina pelos flancos das serranias” (*OS*, p. 273-274).

A partir dessa visão científica do mundo natural, ele passa a uma visão científica do homem, que apreende em termos de raça e momento conjugado ao meio. Essa apreensão de Euclides da Cunha foi balizada por uma apreensão metonímica da realidade, onde os elementos naturais se personificam em toda sua monstruosidade.

Essas considerações levam à suspeita de que há controvérsias no que se refere à classificação da obra *Os Sertões*. Apesar de todas as tentativas nesse sentido, prevalece entre os estudiosos a idéia de que se trata de uma

obra literária em que a ciência entrou apenas como coadjuvante ou, em outras palavras, uma obra que praticou ciência com linguagem literária. Conclusão a que chegou também Nelson Werneck Sodré ao dizer que “Euclides da Cunha mostrou como se pode tomar base lógica científica para supremas construções literárias” (1965: 131). Nas palavras de Afrânio Coutinho “é talvez a mais alta interpretação social do Brasil feita em termos de arte” (1969: 201). Esta é também a conclusão a que chegaram outros autores. Gilberto Freyre refere-se a *Os Sertões* como livro científico e “também de poesia, [...] em que a paisagem está sempre entre os personagens do drama” (1944: 21). Mas não se trata de uma paisagem objetivamente tomada e descrita, visto que, continua Gilberto Freyre: “a paisagem que transborda d’*Os Sertões* [...] é aquela que a personalidade angustiada de Euclides da Cunha precisou de exagerar para completar-se e exprimir-se nela; para afirmar-se” (*ibidem*) e Afrânio Peixoto conclui que Euclides da Cunha foi aclamado, “sem mais, simultaneamente, geógrafo, geólogo, etnógrafo, sociólogo, filósofo, historiador, estrategista, engenheiro, estilista, [*mas*] todas aquelas qualidades dissimulavam de fato apenas o poeta” (1918: 27).

Essas afirmações apontam para as qualidades que tornam *Os sertões* uma obra literária, como, aliás, conclui Afrânio Coutinho ao afirmar que “como obra de arte literária, e não de ciência ou história é que persistirá” (1952: 15). Entretanto, não se pode olvidar do conteúdo científico dessa obra, pois há, efetivamente, em suas páginas, um estudo sério e profundo da realidade brasileira, nos aspectos histórico, sociológico e natural. As colocações de Afrânio Peixoto, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho dão embasamento a essa afirmação. O primeiro diz que Euclides da Cunha “retrata nos caracteres de sua obra a impressão conjunta das paisagens e das gentes do Brasil” (1918: 37). Bosi afirma que “a descrição minuciosa, pedantemente minuciosa, da

terra, do homem e da luta situa *Os Sertões*, de pleno direito, no nível da cultura científica e histórica” (1977: 121) e Coutinho diz que “a ‘mimesis’ brasileira, a representação literária de nossa realidade [...] pulsa com tanta clareza e veemência na obra de Euclides da Cunha que ela continua sendo um dos mais agudos instrumentos críticos de penetração e julgamento do Brasil” (1969: 201).

Mas o fato científico da obra está vinculado à subjetividade, ao efeito, ao exagero e, portanto, ao literário, como também afirma Nelson Werneck Sodré, citando Roquette Pinto: “*Os Sertões* é o grande livro do Brasil porque ele soube, ali, indicar à elite dos seus compatriotas, com a verdade de uma fórmula imponente, as feições mais características do país [...] apresentadas com desejado brilho romântico” (1965: 153). Essas afirmações articulam-se às advertências proferidas por Afrânio Coutinho, ao afirmar que

subestimar-lhe a natureza literária, considerá-la obra de ciência, parece-me um erro fundamental de apreciação e interpretação. Pois o que avulta na obra, como arquitetura e como construção, é o caráter de narrativa, de ficção, de imaginação. *Os Sertões* são uma obra de ficção, uma narrativa heróica, uma epopéia em prosa [...] *Os Sertões* são sobretudo uma obra de arte (1952: 7-8).

Franklin de Oliveira concorda com a dificuldade de classificação, pois afirma que “críticos e ensaístas não conseguiram penetrar a essência íntima de Euclides da Cunha e, conseqüentemente, defini-lo [...] É questão aberta saber-se a que gênero pertence, em que categoria se inscreve” (1983: 13) e completa:

as definições oscilam entre romance e epopéia; ora percorrem a escala do mundo ficcional, ora acasalam o novelístico com o heróico. Tristão de Ataíde fala em

*épica romanesca*, numa definição que faz pensar na distinção que Northrop Frye introduz entre romance e estória romanesca, esta conceituada como a forma literária mais próxima do sonho, e cujo centro é a aventura” (*Ibidem*, 15).

Mas, utilizando a contribuição de Northrop Frye, sistematizada por Hayden White, chega-se facilmente à conclusão de que *Os Sertões* não é epopéia nem *estória romanesca*, mas *tragédia*. A partir daquelas considerações, Franklin de Oliveira estabelece sua própria definição:

não podendo *Os Sertões* ser enquadrado como *obra de ficção*, muito menos poderá ser definido como *romance*, narrativa romanceada [...] Romance é obra de literatura imaginativa que gira fundamentalmente em torno de um problema capital: o das relações humanas. Northrop Frye dá especial ênfase a esta exigência. Tais relações têm o seu paradigma, seu ponto mais candente nas relações entre os sexos. É uma narrativa cujos pólos são o sexo e os sentimentos que ele inspira [...] ora, em *Os Sertões* não há lugar para as relações amorosas [...] Como falta a *Os Sertões* o eixo central das criações romanescas — o das relações humanas, no que elas têm de mais decisivo: as relações amorosas, que determinam o consórcio sexual — ele ficou como ensaio [...] *Os Sertões* é ensaio de crítica histórica, ostentando [...] os egrégios emblemas da obra de arte literária (*Ibidem*, 22-23 e 28).

Afrânio Coutinho conclui que *Os sertões* é uma tragédia. Antes, porém, afirma que “os tipos não são reconhecíveis como reais, mas como personagens que figurariam de bom grado em um romance” (1952: 14), dando ênfase ao aspecto ficcional da obra, mas entrando em *rota de colisão* com o discurso feito por Franklin de Oliveira acima. Evolui, no entanto, seu pensamento para outras conclusões ao dizer que “em *Os Sertões*, há mistura de

elementos de diversos gêneros, o ensaio, o drama, a ficção, até a poesia lírica” (*ibidem*, p. 11). Dito isso, reduz a obra ao aspecto de epopéia ao afirmar que “seus recursos habituais são os da epopéia, que, pela sua natureza heróica, exige o gosto do descomunal, do grandioso, do sobre-humano” (*ibidem*, p. 14). Entretanto, como faria Hayden White, passa da epopéia para a tragédia:

o que sobreleva a tudo é a sua parte artística — no plano, no conteúdo trágico, na apresentação dos tipos, na movimentação interna, no estilo. O que há nele é um vasto afresco da vida sertaneja em um instante de crise dramática. O sopro de tragédia que lhe varre as páginas é antes da linha das grandes tragédias literárias do que das frias descrições históricas. O patos trágico é o motor central que lhe move a intimidade dos sucessos [...] seu livro é um romance-poema-epopéia, no qual predomina o sentimento trágico (*ibidem*, p. 8 e 9).

Alfredo Bosi concorda com essa colocação, pois disse que “o sentimento mais freqüente [...] no criador de *Os Sertões*, é o desespero dissimulado de resignação ante a fatalidade, desespero acompanhado de secreto amor pelo homem heróico que resiste à tragédia de seu destino” (1977: 121).

Olímpio de Souza Andrade é categórico ao afirmar que *Os Sertões* “é literatura legítima” (1967: 28). O discurso de Franklin de Oliveira choca-se com a afirmação de Juarez da Gama Batista, para quem a Antônio Conselheiro não “faltava sequer, uma ‘estória de amor’” (1967: 68). Não se sabe ao certo a intensidade com que a *estória de amor* do Conselheiro se deu nas concepções desse autor. Uma leitura acurada do *Os Sertões* indica que os casos amorosos do Conselheiro foram fugazes e não determinaram os fatos que se seguiram e culminaram na guerra de Canudos. É certo que a circunstância da fuga da esposa deve ter sido devastadora

para o Conselheiro, mas Euclides da Cunha não deu ênfase a isso, fez apenas algumas considerações que não ocuparam mais de uma página. Não são, pois, casos de amor num nível que poderiam conduzir Northrop Frye e seus discípulos a classificarem *Os Sertões* como romance.

Dentre os autores que estudaram *Os sertões* há aqueles que afirmam ser essa obra essencialmente romance. Destaca-se entre estes, Robert M. Levine que se refere à “ênfase romântica do *Os Sertões*” (1995: 27) e Juarez da Gama Batista para quem “José Veríssimo foi o primeiro a enxergar [...] o elemento romanesco” (1967: 4) no *Os sertões*, e conclui que esta obra possui uma “natureza essencial de romance” (*Ibidem*, 8), enfatizando tratar-se de “Romance de Cavalaria [...] única epopéia nacional brasileira” (*Ibidem*, 93). Fosse epopéia, diria Hayden White, não conteria uma forma adequada de historiografia, visto que, citando Hegel, afirma que “o épico não é uma forma adequada de historiografia, porque não pressupõe mudança substancial” (1995: 107), como, aliás, concluiria também Staiger que, citado por Luiz Costa Lima, afirma que “a autonomia das partes corresponde à lei de gênero do épico, a funcionalidade das partes à lei de gênero do dramático” (apud *ibidem*, p. 261). No *Os sertões* não há autonomia, mas funcionalidade das partes que se relacionam em termos mecanicisticamente.

Alguns autores mantêm a classificação d’*Os Sertões* como epopéia. É o que diz Olímpio de Souza Andrade quando afirma que esta obra “é também uma epopéia em prosa” (1967: 27), mas contraditoriamente acrescenta que se trata de “um livro que contém e supera todas as classificações possíveis, como acontece com as grandes obras do seu mesmo gabarito” (*ibidem*). Convém, no entanto, pedir ajuda a Aristóteles para melhor esclarecer essa questão. Para ele, “a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas em que os eventos cada um

dos quais está para os outros numa relação meramente causal” (s/d: 112). E são efetivamente as relações causais que marcam *Os Sertões*. Conclui-se, então, que não só Aristóteles, como também Hayden White e Staiger duvidariam de uma possível classificação do *Os Sertões* como epopéia.

Mario Vargas Llosa classifica-o como ensaio. Em conversa com Ricardo A. Setti, afirmou acerca de sua obra, *A guerra do fim do mundo*, que fez uma coisa muito diferente do *Os Sertões*, isto é, sua obra não é se trata de “um ensaio, mas de uma novela” (1986: 43). Franklin de Oliveira também afirma que *Os Sertões* não é obra de ficção (Cf. 1983: 58). Foi esta a mesma conclusão de Modesto de Abreu, para quem *Os sertões*

não são prosa poética [...] são simplesmente obra de história, de história ou crônica militar, precedida de uma ampla introdução explicativa que, pelo seu caráter de interpretação de uma série de problemas conexos, se converteu, de simples tese sociológica, em plano orgânico para a solução de vários e graves problemas nacionais, até hoje não resolvidos (1963: 38).

Mas logo em seguida, afirma que esta obra é “a um tempo, obra de ciência e obra de poesia, tese sociológica e epopéia” (*Ibidem*, 46), visto que, continua ele, Euclides da Cunha se serve do épico, do dramático e do trágico como “recursos estilísticos [...] para fixar o problema sociológico, para sugerir soluções, ao mesmo tempo que para justificar o complexo fenômeno, a um tempo religioso e ascético, moral e místico” (*Ibidem*, 137). Ocorre a mesma dificuldade de classificação a Juarez da Gama Batista que descobriu no *Os Sertões* “o tríptico enfoque como Teatro Grego, como Novela e como Romance de Cavalaria” (1967: 53). Afrânio Coutinho também aventou os mesmos aspectos, só que no

seu caso, depois de mais delongas, chegou à conclusão de que a obra é uma tragédia.

A despeito das querelas em torno da classificação do *Os sertões*, importa mesmo é a grandiosidade dessa obra que Euclides da Cunha preparou a partir de intensa pesquisa registrada em vários documentos. O principal deles é a obra *Canudos: diário de uma expedição* que apresenta a estrutura geral marcadora daquela, isto é, seu republicanismo, que mantém até o fim, sua ideologia conservadora, o preconceito de raça esposado em vista “de ter sido aquela a ciência de seu tempo” (Nelson Werneck Sodré, 1965: 157); ponto de vista, entretanto, mudado quando passa da objetividade científica para a subjetividade literária. Nessa fase vem a lume seu deslumbramento em face do sertão: “o quadro é surpreendedor. Afeito ao aspecto imponente do litoral do sul onde as serras altíssimas e denteadas de gneiss recortam vivamente o espaço investindo de modo soberano as alturas, é singular que o observador encontre aqui a mesma majestade” (*Diário*: 3 e 4) e, por último, o descritivismo com que resgatou para a posteridade uma parte da história do Brasil.

A primeira visão do elemento humano que ele teve foi dos combatentes republicanos que chegavam de Canudos já em guerra. Nesse primeiro olhar, ele viu os soldados do litoral como figuras trágicas: “fluxo e refluxo de mártires que chegam e de valentes que avançam” (*Diário*, 7-8), valentes a quem se refere mais adiante como “grandes vítimas obscuras do dever” (*ibidem*, p. 14). Quanto aos sertanejos, sua primeira visão é oposta à que teve dos soldados egressos da guerra: “acabam de chegar alguns prisioneiros. O primeiro é um ente sinistro [...] chegam mais duas [...] mãe e filha; a primeira esquelética e esqualida [...] Chega mais um *jagunço* preso. Deve ter sessenta anos — talvez tenha 30 anos [...] mais outro: é um cadáver claudicante” (*ibidem*, 92-93). A visão heróica do soldado

vai, entretanto, transferindo-se, aos poucos, para o sertanejo à medida que a guerra avança e o jagunço se torna herói. Nesse momento, o soldado transforma-se em joguetes de uma farsa nacional.

Sobre seu desencanto com o exército republicano e, de resto, com as forças do litoral, há numa das páginas finais de *Os sertões* um trecho em que afirma: “o comandante do 25º [...] viu em plena refrega uma criança a debater-se entre as chamas. Afrontou-se com o incêndio. Tomou-a nos braços; aconchegou-a do peito — criando com um belo gesto carinhoso o único traço de heroísmo que houve naquela jornada feroz — e salvou-a” (*OS*, p. 631). A expressão *único traço de heroísmo* dá o tom da farsa representada pelo exército que fora destruir uma comunidade.

Da mesma forma que houve uma mudança em sua concepção sobre os propósitos da República e sobre os jagunços, houve também mudança quanto à visão que tinha do Conselheiro, pois no *Diário* registrou sobre este um comportamento cruel numa cena em que “murmurou uma ordem a *Pajeú*: no outro dia o traidor e toda a sua família eram mortos” (*Diário*, 39). O Conselheiro fora visto, portanto, como um indivíduo sanguinário e cruel, mas esse tipo de registro não ocorre no *Os sertões*, onde é caracterizado como um crente fanático e primitivo, mas sempre disposto a perdoar e ajudar aos pobres e necessitados que o procuravam. Acerca da mudança de ponto de vista de Euclides da Cunha, Nelson Werneck Sodré disse que existe nele um dualismo, assim descrito:

Enquanto observa, [...], conhece por si mesmo, tem uma veracidade, [...] e uma grandeza insuperáveis; enquanto transmite a ciência alheia, ainda sobre o que ele mesmo viu, [...], resvala para o teorismo vazio, [...], para a ênfase científica [...] Vai a Canudos, presencia a luta tremenda que ali se trava, e transmite ao seu *Diário* as impressões

indelévels, honestas, [...] — o sertanejo é um titã. Volta de Canudos e arma-se de bagagem teórica [...] traduz as teorias alheias, enfatizando-as — e o sertanejo é uma sub-raça, e o cruzamento é um desastre genético, e o negro e o índio são raças primitivas, e há uma seleção natural, e deve-se aplicar às sociedades as teses do transformismo e o evolucionismo. Mais adiante, depois da introdução sobre o meio físico e sobre o meio humano, em que tais teses se expandem — descreve, com um vigor épico, as maravilhas dos sertanejos, a sua áspera noção de honra, a sua bravura, a sua inteireza, a sua resistência, porque transmite o que viu, [...] o que testemunhou” (1965: 138-139).

Ainda que os soldados do litoral permaneçam como heróis, o são pelo avesso: o herói inconsciente de uma causa maior que, no entanto, existira no início quando a causa era a República ameaçada. Nessa fase, referindo-se a dois canhões que levariam a Canudos disse: “são duas toneladas de aço que só atingirão as cercanias da Meca dos jagunços através de esforços inconcebíveis. Maiores milagres, porém, têm realizado o exército nacional e a fé republicana” (*Diário*, 5). Fé que ele caracterizou “como um antídoto enérgico, um reagente infalível [...] a República — profundamente consolador e forte” (*ibidem*, 6) e completou: “em breve pisaremos o solo onde a República vai dar com segurança o último embate aos que a perturbam” (*ibidem*), por ela “não faltam homens que se disponham a morrer” (*ibidem*, 82). A esse respeito, Nelson Werneck Sodré disse que ele ia para guerra “como quem participa de uma cruzada redentora, defendendo os seus mais puros ideais. Dando vivas à República” (1965: 126-127). A preocupação em salvar esse sistema de governo acentuou-se quando viu, no sertão, que os jagunços atacavam com “projéteis de armas modernas que não possuímos [...] Sou levado a acreditar que tem raízes mais fundas esta conflagração lamentável dos sertões (*Diário*, 101).

Euclides da Cunha tinha como certo, portanto, que em Canudos havia uma conspiração monarquista. Os fatos fizeram-no mudar de idéia, pois como disse Ataliba Nogueira “o tema da restauração da monarquia foi afastado desde o final da quarta expedição” (1978: 38), tarde demais. Essa mudança de postura não se deu, entretanto, com veemência, pois no *Diário* não há uma posição pessoal irreduzível a esse respeito e sim uma referência à conclusão do coronel Carlos Telles que “diz não acreditar que haja intuits monarquistas entre os fanáticos” (140-141). Comprova-se tal fato com suas afirmações posteriores ao discurso do coronel como se não estivesse convencido disso: “a vitória é infalível. A República é imortal!” (*ibidem*, 155). Não fossem algumas afirmações nas páginas finais do *Os Sertões*, não haveria como provar que mudara de posição a esse respeito. Mesmo assim, entre essas páginas, quando seu ponto de vista inicial já tinha sido posto em face dos eventos, há uma afirmação acerca do Conselheiro, cujo crânio tinha sido trazido para o litoral, que lança dúvidas quanto à real mudança a que se refere nesta parte: “trouxeram depois para o litoral [...] aquele crânio [...] ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura” (*OS*, p. 644). O Conselheiro fora considerado, por Euclides da Cunha, um criminoso até o fim de sua obra. É possível que um dia algum exegeta mais afoito dirá que o advérbio *ali* refere-se ao litoral e não ao crânio, entretanto, esta afirmação, se for feita, não poderá sustentar-se.

### Referências bibliográficas

ABREU, Modesto de. *Estilo e personalidade de Euclides da Cunha: estilística d’“Os Sertões”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

- ANDRADE, Olímpio de Souza. *Euclides da Cunha e o espírito de renovação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1967.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães e Companhia Editores, s/d.
- BATISTA, Juarez da Gama. *O real como ficção em Euclides da Cunha*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1967.
- BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1977. Vol. 5
- CARLYLE, Tomás. *Os heróis*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1956.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: realismo, Naturalismo, Parnasianismo*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. Vol. 3.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Canudos: diário de uma expedição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- FORTES, Herbert Parentes. *Euclides da Cunha: o estilizador de nossa história*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1959.
- FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- LEVINE, Robert M. *O sertão prometido: o massacre de Canudos no Nordeste brasileiro*, 1983. Trad. de Mônica Dantas. São Paulo: Edusp, 1995.
- NOGUEIRA, Ataliba. *Antônio Conselheiro e Canudos: revisão histórica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- OLIVEIRA, Franklin de. *Euclides da Cunha: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- PEIXOTO, Afrânio. *Poeira da estrada: ensaios de crítica e de história*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1918.
- SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

## **O TRABALHO NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO DISCURSIVO SEM-TERRA**

*José Antônio ALVES JÚNIOR\**

### **Considerações Iniciais**

O estudo que ora se propõe insere-se na Análise do Discurso de linha francesa preconizada por Michel Pêcheux, e o objetivo principal é o de analisar os sentidos do lexema *trabalho* na formação discursiva do Sem-Terra. Para o cumprimento desta atividade, iniciamos buscando compreender os conceitos essenciais desse campo de conhecimento, tendo em vista a sustentação teórica de nossa proposta. Assim, elencaremos conceitos integrantes da teoria discursiva, como: *discurso, sentido, formação ideológica, formação discursiva, memória, enunciado*, entre outros que se fizerem necessários, a fim de buscar uma sustentação para a análise dos fragmentos de entrevista com Sem-Terra do Triângulo Mineiro, nos quais encontramos o lexema *trabalho*, e que constituem o *corpus* para nosso estudo<sup>1</sup>.

Inicialmente, apresentaremos o percurso teórico, pela Análise de Discurso, tomado como subsídio para a análise do *corpus*. Todos os conceitos arrolados vinculam-se a reflexões em torno do discurso do Sem-Terra. Para, então,

---

\* Graduando em Letras - Instituto de Letras e Linguística/Universidade federal de Uberlândia.  
[khalydhoor@yahoo.com.br](mailto:khalydhoor@yahoo.com.br)

<sup>1</sup> Este estudo resulta de um projeto de iniciação científica desenvolvido na UFU, financiado pela FAPEMIG por meio da concessão de bolsa (PIBIC-UFU-FAPEMIG), sob orientação do Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes, coordenador do projeto de pesquisa intitulado “Interação Social e Formação Discursiva do Sem-Terra”, ao qual nosso estudo vincula-se.

procedermos à análise dos fragmentos que constituem o *corpus* deste estudo e apresentarmos nossas conclusões.

### **As Condições de Produção do Discurso: o social, o histórico e o ideológico na linguagem**

Para a exposição do arcabouço teórico de nosso estudo, procuraremos compreender inicialmente o discurso como o objeto de estudo da Análise do Discurso, uma vez que, tomado como objeto de investigação científica implica considerações teórico-metodológicas que o diferenciam de acepções do senso comum e o peculiarizam na área em questão. Para entendermos o processo de constituição do discurso, partiremos das palavras de Fernandes (2005, p. 20):

discurso não é a língua, nem texto, nem a fala (...) encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente lingüísticas. Referimo-nos a aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas.

Discurso implica uma exterioridade à língua e uma materialidade lingüística. Analisar o discurso consiste-se em observar os aspectos sociais, ideológicos e históricos na fala de sujeitos, em processo de interlocução, o que nos revela como são várias as formas de se significar com a linguagem, ou ainda, o modo social de grupos, em especial os Sem-Terra, alvo desta pesquisa, expressarem a sua relação com o lugar social em que se encontram integrados. É fundamental a essa noção a produção do sentido decorrente da inscrição da língua na história.

A palavra discurso é sinônimo de movimento, porque a produção de sentido, imprescindível à noção de discurso, nos leva a acreditar que as palavras não possuem sentido em si mesmas, mas na relação com o lugar

socioideológico em que se encontram inseridas. A esse respeito, reportamo-nos a Orlandi (1999, p.15):

Discurso é assim, palavra em movimento, prática da linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando e ainda (...) a noção de discurso se distancia da noção de fala, porque não é só a transmissão de uma informação. Trata do processo de constituição dos sujeitos e a produção de sentidos.

Para avançar em nossas reflexões acerca de discurso, vejamos a importância da interação na construção das relações dos sujeitos entre si e com o mundo. Para tanto, recorremos às reflexões arroladas por Bakhtin (1992). Segundo esse autor, o sujeito não pode ser visto de uma forma individualizada, mas considerado um ser social integrado a um espaço coletivo, constrói sua relação com outros sujeitos e com o mundo utilizando-se da palavra. As relações de trabalho, as cerimônias religiosas, os vínculos de amizade, a relação com os pais, os filhos, o companheiro(a), as comemorações festivas, etc, seriam impossíveis sem a interação entre os sujeitos. Temos, então, a certeza de que os sujeitos são constituídos a partir da interação verbal em diferentes segmentos da sociedade. Dessa forma, o Sem-Terra, socialmente constituído num movimento de luta por terra, só pode formar um movimento de luta mediante o diálogo/interação de sujeitos envolvidos na luta, com os quais formam um grupo social, e com outros sujeitos, também socialmente organizados. As relações da vida cotidiana são possíveis somente por meio da interação verbal social dos sujeitos. Assim, as relações sociais, partindo-se do entendimento de que a língua é social, constroem as ações dos sujeitos.

A partir da noção de que a interação verbal é orientada pelo contexto social, Bakhtin (1992) contesta o pensamento filosófico-lingüístico da teoria denominada

subjetivismo-individualista, que acredita que a construção do pensamento se dá no interior (psíquico) do sujeito e o exterior, onde se situa o social, é apenas o local em que os pensamentos são exteriorizados por um código.

Todas as forças criadoras e organizadoras da expressão estão no interior. O exterior constitui apenas o material passivo do que está no interior. Dessa corrente resulta que (...) a explicação do fato ideológico deve dirigir-se para o interior (Bakhtin, 1992, p. 112).

Contrapondo-nos à corrente subjetivista, concordamos, como forma de atestar nossas idéias, com Bakhtin ao defender que

o pensamento não existe (...) fora da orientação social (...). A personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui (...) um território social. (Bakhtin, 1992, p. 117),

ou seja, o pensamento é construído pela instância social em que o sujeito se insere.

A partir das reflexões de Bakhtin, vimos que a interação verbal dos sujeitos é de natureza social, a manifestação de nossos pensamentos não provém do interior de nossa alma, mas da vivência em grupo com outros sujeitos, construída pelo exterior, lugar de onde somos ideologicamente constituídos.

Voltando a discorrer sobre o discurso, vemos que uma palavra, na nossa língua, pode ser empregada por diferentes sujeitos, produzindo sentidos diversos. Trata-se do efeito de sentido entre sujeitos que se encontram em perspectivas sociais diferentes. Um sujeito, ao assumir determinada posição acerca de um tema, revela posição oposta a sujeitos inscritos em outras formações ideológicas.

Conforme atesta Orlandi (1999), essas divergências entre ideologias contribuem para a formação do sentido. Como exemplo, tomemos o substantivo *terra*, que, para o sujeito Sem-Terra e um fazendeiro latifundiário, produz sentidos opostos (FERNANDES, 2003a). O sujeito Sem-Terra, ao enunciar a palavra *terra*, apresenta-a como forma de obtenção do seu sustento e garantia de reintegração à esfera social da qual se encontra destituído, ou ainda, a possibilidade de uma vida digna e livre da exploração dos fazendeiros. Contrapondo-se a essa concepção, o latifundiário, ao enunciar a palavra *terra*, provoca sentidos condizentes com a óptica do capitalismo voltada a acumulação de bens materiais. Nesse sentido, a terra é o sinônimo de poder e riqueza, um instrumento de exploração e dominação sobre o sujeito socioeconomicamente menos favorecido.

O exemplo supracitado possibilita-nos afirmar que os sentidos produzidos pelos sujeitos são determinados pelas relações sociais e ideológicas de seus grupos. E “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam” (ORLANDI, 1999, p. 42).

A exemplo do lexema citado, *terra*, podemos observar a noção de enunciado que, na Análise de Discurso, conforme pontua Foucault (1995), não se confunde com frase, nem com ato de fala, ou mesmo com a noção de proposição. Podemos tomar esse lexema, na formação discursiva do Sem-Terra, como um enunciado, porque ele possui, além de uma forma material (a palavra), uma relação com a exterioridade, o que implica a existência de elementos como a memória, a ideologia e a posição do sujeito inscrito em uma formação socioideológica e não outra. Consideramos ainda, não ser o enunciado de natureza fixa/imóvel, ele pode mudar de sentido tornando-se outro ao passar de uma formação discursiva a outra. A esse respeito, Pêcheux (1997, p. 54) reitera: “um enunciado sempre traz

outros em redes de memória e história, na condição de refutá-lo, contradizê-lo e também de ressignificá-lo e em redes de significantes”.

Discurso é a observação dos processos que norteiam a fala, o social, o histórico e o ideológico no ato da enunciação. Mais ainda, trata-se de compreender a língua no seu sentido social geral, ou seja, o impacto de uma ideologia sobre a outra. Daí a definição encontrada em Orlandi (1999, p. 21): “discurso é o efeito de sentido entre locutores”. As relações da linguagem com o social ligam as palavras às condições em que elas são produzidas. O lugar socioideológico de que o sujeito faz parte orienta suas ações levando-o a agir e pensar de acordo com a ideologia dominante naquela conjuntura, um Sem-Terra não pensará como um fazendeiro latifundiarista.

Não há sujeitos integrantes de diferentes grupos com a mesma posição discursiva. As elites dirigentes do sistema capitalista têm uma dada visão de seus interesses, dominam os recursos materiais e culturais para a manutenção de tais interesses. De outro lado, às margens da sociedade, a população pobre, explorada e oprimida, luta para garantir seus direitos. Nessa perspectiva, o Sem-Terra, expulso do campo, é margeado nas periferias das grandes cidades. Os desencontros das possibilidades de vida e concepções de mundo propiciam à Análise de Discurso um vasto campo de estudo, no qual o aspecto ideológico fornece a base para a produção do sentido. Daí a idéia de que ideologia é inerente ao discurso, imprescindível para sua formação.

O sentido de uma palavra, de uma proposição, etc.; não existe em si mesmo (...), mas, ao contrario, é determinada pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas. (PÊCHEUX, 1997, p. 190).

Os sentidos produzidos pelos sujeitos no discurso são decorrentes dos processos histórico-sociais que integram. O que faz com que o campo discursivo em que se encontra inserido o Sem-Terra oponha-se ao campo discursivo de outros sujeitos contrários ao movimento de luta pela terra.

A noção de discurso coloca em pauta as noções de formação ideológica e formação discursiva. A formação ideológica de um grupo social, como o do Sem-Terra, é entendida como a representação de um dado lugar social no mundo, do que se é, ou seja, um conjunto de representações, de idéias que denunciam a compreensão que estes sujeitos têm da realidade em que vivem. E como “não existem idéias fora dos quadros da linguagem”, a visão de mundo desse grupo social não se sustenta desvinculada da linguagem (Cf. FIORIN, 1988, p. 32). Trata-se da constituição do sujeito, de sua inscrição em uma dada formação discursiva.

O discurso é o local onde a ideologia se materializa. É o ponto de articulação dos processos ideológicos, ou, como expõe Brandão (1995, p. 37), “o discurso é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, isto é, um dos aspectos materiais da existência das ideologias”.

Para compreender o funcionamento da ideologia, procuramos apontar algumas considerações sobre o seu papel. Uma das formas da ideologia funcionar é fazer com que cada sujeito, sem que ele entenda ou tenha consciência, acredite ser o senhor de sua própria vontade. Tal concepção só é possível quando pensamos no sujeito inserido em um determinado espaço coletivo. Esse é o caso do Sem-Terra como sujeito ideologicamente marcado e integrante de um movimento de luta.

No seio da sociedade em que vivem, os sujeitos produzem idéias e/ou representações que procuram explicar os fatos que movimentam, ou melhor, conduzem suas vidas,

e também compreender as relações que os regem. Porém, essas representações tendem a esconder o modo real como suas relações sociais são produzidas.

Acerca desse conceito, Chauí (1980, p. 65-113) afirma:

a ideologia é ilusão, isto é, abstração, inversão da realidade. Para criar na consciência dos homens uma visão ilusória da realidade como se fosse realidade. (...) a ideologia organiza-se como um sistema lógico e correntes de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam ou prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar, o que devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer.

E ainda, para encerrar momentaneamente nossas reflexões acerca da noção de ideologia, Brandão (1995, p. 23) expõe: “a ideologia se materializa nos atos concretos, assumindo com essa objetivação um caráter moldador das ações”.

Consoante Chauí (1980, p. 85), a concretização da ideologia, segundo a visão marxista, é um instrumento de dominação de classe, porque a classe dominante faz com que suas idéias passem a ser as idéias de todos. Nessa acepção de ideologia, usada como forma de dominação, encontramos o sujeito Sem-Terra, mas não como um sujeito que consente essa dominação. Não encontramos um sujeito inserido exatamente no que Marx chamaria de trabalho alienado, simplesmente, por ter este sujeito reagido a sua expulsão do campo e formado movimentos dispostos a lutarem em prol da obtenção da terra, movimentos de resistência.

Para a Análise de Discurso, pensar em ideologia requer pensar em formação ideológica, conceito essencial para o entendimento da ideologia e sua relação com o sujeito, que nos permite compreender o efeito de sentido

produzido pelas palavras. Os sentidos são produzidos e representados no discurso pelas formações ideológicas que integram. Assim afirma Orlandi (1999, p. 43): “os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja”. Portanto, tudo o que pensamos e/ou dizemos é norteado pelos processos ideológicos que, por sua vez, materializam-se no discurso. “Toda palavra é sempre parte de um discurso”. Como assegura essa autora, as formações discursivas não são consideradas processos homogêneos na sua constituição. Elas são constituídas pela heterogeneidade, construindo-se e desconstruindo-se em suas relações.

Sobre o sentido produzido no discurso, Fernandes (2005, p. 23) atesta:

Os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução. (...) As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem.

Dessa forma, o lugar de enunciação determina que a palavra tenha um sentido e não outro. Vemos o sujeito como polifônico, pois, como evidencia Fernandes (2005, p. 39), *a voz do sujeito enunciator constitui-se por um conjunto de diferentes vozes*. O Sem-Terra produz a ideologia de um movimento de luta e em suas enunciações encontra-se um conjunto de outras vozes integrantes do movimento, tais como a presença de integrantes de partidos políticos esquerdistas, de antigos lavradores, de desempregados e membros de grupos religiosos.

No campo teórico em que se insere nossa discussão, vimos que o sentido é produzido em condições específicas, tendo em vista os aspectos sociais, históricos e ideológicos. A historicidade determina, ou possibilita, para a constituição do sujeito, a política, a cultura, a economia, etc. Dessa forma, sabendo-se que cada sujeito integrado a um lugar

socioideológico é influenciado, sem que tenha consciência disso, por esses fatores, não concebemos o sentido como algo imanente. A este respeito, Fernandes (2005 p. 23) afirma:

no discurso os sentidos das palavras não são fixos, não são imanentes, conforme, geralmente, atestam os dicionários. Os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução. (...) As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem.

Um breve olhar para a história do Brasil, nos revela como sujeitos considerados humildes, pertencentes a grupos sociais como os movimentos de luta pela terra no país, não ocupam lugar de destaque na história factual, ou seja, aquela constituída pela narrativa linear de acontecimentos ou fatos, comumente encontrada nos livros dos ensinamentos fundamental e médio. Essa história, dificilmente instituiria um lugar para o Sem-Terra, que, não bastasse à exclusão do cenário social, é também esquecido por um modelo de história acostumado a valorizar as ações de grandes homens relacionadas à política. Um sujeito sem vida social digna e quase sem perspectiva de nova vida, só aparece nessa história quando em conflito com a polícia, para depois ser lembrado como baderneiro. A história tradicional, muita das vezes de caráter elitista, procura anular o Sem-Terra, transmitindo a imagem de que são invasores (ladrões) de terras, e mesmo dispostos a matar pela terra. Contudo, consideramos interessante os Sem-Terra armados de “paus” e foices enfrentarem a polícia armada, que os impede de ocupar as terras improdutivas, pertencentes, na sua grande maioria, à elite política do país, ironicamente eleita pelo povo para assegurar a igualdade e o acesso aos bens materiais, como a terra.

Marginalizado pela história tradicional, o Sem-Terra ganha com a chamada Nova História, o seu lugar na história. Firmando-nos nas reflexões de Burke (1992, p.7-37), vemos como o Sem-Terra tem seu lugar nessa nova história:

a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário na trama da história.

A Nova História preocupa-se com *a história vista de baixo, em outras palavras, com as opiniões de pessoas comuns e com sua experiência na mudança social. A história da cultura popular (...) tudo tem lugar na história* (Burke, 1992, p.11-13). Assim, o sujeito de vida simples, antes um alguém integrante de uma multidão de excluídos, ganha o seu espaço na história. O sujeito constituído em um espaço rural sociocultural, do qual foi posteriormente excluído, é, então, valorizado em trabalhos como este, que tem por objetivo principal explicitar os sentidos de *trabalho*, além de um lexema, para esses sujeitos autodenominados Sem-Terra. Ainda sobre a História Nova, é importante lembrar, com Burke (1992), que esta considera as opiniões das pessoas comuns, mais seriamente sobre o seu passado e também inclui tudo o que o homem pensou desde seu aparecimento. Referimo-nos ao lugar da memória na produção e funcionamento do discurso. A este respeito, Fernandes (2005 p. 56-57), ao dizer que o sujeito se constitui como memória discursiva, atesta:

os sujeitos denominados Sem-Terra pautam-se em experiências vividas no passado (...) as quais procuram reconstruir. (...) sujeitos que priorizam a vida bucólica já experimentada em tempos passados. Em se tratando de memória discursiva, não está em questão as lembranças que cada sujeito tem do passado, mas sim a existência de um mundo sociocultural, com formas de trabalho, lazer, etc.

Em relação à memória discursiva, as questões referentes ao Sem-Terra colocam em pauta uma memória social que

implica a retomada de elementos passados para a construção do presente, por exemplo, as formas de trabalho. Ocorre uma (re) significação do trabalho já experimentado em um mundo rural distante, tendo em vista as condições de produção no acampamento.

Feitas essas considerações, procederemos à análise dos recortes de entrevistas com sujeitos Sem-Terra acampados no Triângulo Mineiro, tomados como *corpus* deste estudo.

### **Análise do lexema *trabalho* no discurso do Sem-Terra**

Refletir sobre as formações discursivas que envolvem o lexema *trabalho*, tomado como um enunciado, é, antes, considerá-lo marcado por uma heterogeneidade discursiva. Consoante com Sargentini (2004), discursos sobre o trabalho têm existência em diferentes lugares na sociedade, como a mídia, a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), e nas vozes dos trabalhadores, o que nos revela sujeitos com diferenças quanto à inscrição ideológica e discursos contraditórios sobre o trabalho.

Acerca de discursos sobre o trabalho, Sargentini (2004) mostra-os em circulação na mídia, na CLT e na voz de um trabalhador que chegou à Presidência da República. Na mídia, em especial no século XXI, observou-se um abatimento da noção de trabalho coletivo em favor de sua individualização. Nota-se um discurso por busca de destaque pessoal, especialização e atualização tecnológica e de outras naturezas, a fim de se obter uma carreira profissional de sucesso, posição que se sustenta pela ideologia do capitalismo. Nessa formação discursiva, o válido é que cada indivíduo busque se sobressair aos outros para garantir seu espaço no mercado de trabalho e, conseqüentemente,

alcançar uma posição social mais elevada. Porém, envolto neste discurso, e contrapondo-se a ele, percebemos uma atual fase de desemprego que atinge especializados e não especializados. Esta situação provoca uma crise de identidade ao trabalhador desempregado e intensifica o trabalho informal e a marginalidade.

O discurso sobre o trabalho que coloca em pauta a CLT abarca o discurso da coletividade por melhores condições de trabalho erigidas após vários anos de luta. Segundo as normas da CLT, os trabalhadores precisam de proteção sob forma da lei e estas foram criadas para assegurar-lhes esse direito. Porém, ao ser inserido no discurso do Estado, o termo coletividade não existe enquanto união dos trabalhadores. Percebemos, na verdade, uma união construída por normas estatais, ou seja, por um corporativismo – controle e dominação dos trabalhadores pelo Estado por intermédio dos sindicatos. Existe, dessa maneira, uma flexibilização da CLT para as negociações em favor das empresas. Por último, a autora supracitada expõe que o discurso de um presidenciável, mecânico que chegou à Presidência da República, está envolto na coletividade, visto ser Lula um ex-grevista e hoje um representante estatal do povo brasileiro.

Observamos, a respeito das formações discursivas sobre o trabalho, que o discurso da coletividade vem sendo substituído pelo da individualidade, ou sendo manipulado pelo Estado, que atende aos interesses capitalistas, representados pelos empresariais. Por outro lado, a coletividade vem ganhando força e prestígio, como nos movimentos de luta pela terra, a exemplo do MST (Movimento dos Sem-Terra) e MLT (Movimento de Luta pela Terra). Em tese, os Sem-Terra abrem mão da individualidade com o preceito de que a força e a união tornam possível o sonho. A esse respeito, procederemos à análise do *trabalho* no discurso do Sem-Terra.

**Fragmento 1**

O primeiro ano que nois entramo aqui foi im 1993 ... nois trabalhamo na faixa fizemo um **serviço coletivo** ... alguns **pedacinho individuais** ... cada um trabaiano pra si separado tratando de suas pranta de tradições ... porque eu gosto de um feijão macasso otro gosta de uma fava otro gosta de uma mandioca otro gosta de um milho otro gosta de uma pipino ... intão cada um tinha ... e tem um pedaço separado pra prantá suas prantas de tradição ... eu gosto de uma coisa e otros gosta de otras ... mas a lavoura coletiva no premero ano ... nois tocamo um cole... nois chamava de coletivão ... grupo de união né ... todo mundo trabaia pra reparti depois da colheita e aí partia im partes iguais ...(...) no ano passado nois já pensamo em trabaia diferente ... repartimo o acampamento em quatro grupo ... cada grupo pegô seu taião de roça e foi trabalhar mais aí já foi ... num já foi aquele coletivão (...) agora nesses dia agora pra essa próxima roça que já tá até atrasado ... nois tamo já tendo até a idéia de formar um tipo comunitário ... nois forma uns grupo a mesma coisa ... pega a área divide por partes iguais e vamo trabaia ... (...) quando colhê todo mundo têm sua área ... se acauso eu quero ... eu tenho famia im Santa Vitória ... oto têm a famia im São Simão ... o milho tá maduro ... qué dá um saco de milho ou dois ô treis ... vai levá então pra mim ... pa minha famia pum amigo meu **(S1)**

Nesse fragmento, o entrevistado está respondendo à interrogação acerca das formas de organização do trabalho no acampamento. Num primeiro momento, o sujeito Sem-Terra, que chamaremos de S1, faz referência à existência de

um tipo de trabalho que ele designa *plantar na faixa*. Os Sem-Terra, ao serem expulsos de uma fazenda que ocuparam, armam seu acampamento às margens da rodovia. Necessitando suprir necessidades básicas, como a alimentação, e não tendo de onde tirar, esses sujeitos começam a cultivar alimentos plantando na faixa de terra existente às margens da rodovia. O pedaço de terra utilizado para o cultivo é delimitado pela cerca que separa a propriedade rural particular e a rodovia. Nesse espaço, vários gêneros agrícolas são cultivados e destinados à alimentação das pessoas que se encontram no acampamento (*nois trabalhamo na faixa fizemo um serviço coletivo*). O trabalho desenvolvido na faixa era realizado pelos integrantes do grupo de forma coletiva, sendo que todas as tarefas eram divididas entre os trabalhadores, e, ao final, repartiam o alimento resultado da colheita. A palavra *coletivo*, referindo-se ao trabalho na faixa, aparece na formação discursiva do Sem-Terra ressignificada, sob novas condições de produção socioideológica, pois ela já integrou outros lugares da história, e outros discursos, como: estudantil, grevistas, de contestação política de caráter socialista e outros... Entretanto, o trabalho organizado de forma coletiva no acampamento é uma imposição dos líderes do movimento como condição para que o Sem-Terra esteja no movimento. Essa imposição é vista pelos líderes como uma forma de manter a união do grupo em torno de um mesmo objetivo.

O trabalho na faixa revela-nos um aspecto de caráter político-socialista, decorrente da presença de diferentes sujeitos sociais no contexto que envolve a luta pela terra, mais especificamente, referimo-nos à presença de sujeitos integrantes de partidos político-socialistas possivelmente interessados no estabelecimento da igualdade das relações de trabalho. A respeito da existência de diferentes sujeitos no movimento, acerca do Sem-Terra, encontramos a existência

de discursos sobre estes sujeitos na mídia, em especial, que versa as ocupações de terra como invasão, ou seja, roubo de terra, bem como em outros lugares, além de discursos dos próprios Sem-Terra, mostrando-nos uma dispersão de discursos sobre estes sujeitos. Em outras palavras, referimo-nos à existência de textos diversos acerca de uma mesma temática (o Sem-Terra como tema de discursos) apontando para diferentes formações ideológicas, e também vários sujeitos em espaços físico-sociais espalhados apontando para uma mesma formação ideológica. Vale dizer, a unidade do discurso está no fato de que todos estes discursos dispersos apontam para o mesmo lugar. *Na dispersão de discursos e acontecimentos, na descontinuidade, na contradição e negação do que se pode dizer somente em determinada época e/ou lugar encontra-se a unidade do discurso.* (Cf. Fernandes, 2004). Observamos, com a forma de trabalho desenvolvido na faixa, que o Sem-Terra se pauta no passado para, no presente, (re) construir um mundo sociocultural praticamente extinto. Essa memória coletiva constitui-se, segundo Fernandes (2003a, p. 120), *de experiências comuns aos sujeitos integrantes de um mesmo grupo, com base em suas vivências, no que foi sentido, enfim, experimentado.* O Sem-Terra se pauta em diferentes momentos da história para construir práticas experimentadas, que tiveram existência em outros lugares da história, mas a condição desejada será sempre outra, em outro momento. Consoante com Foucault (2000, p.26) *O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.*

O trabalho na faixa, organizado em torno do princípio da igualdade e da assertiva popular de que *a união faz a força*, apresenta-se também organizado de forma individual, conforme afirma o entrevistado acima: *nois trabalhamo na faixa fizemo um serviço coletivo...arguns pedacinho individuais...(...) cada um tinha...e tem um pedaço separado pra prantá suas prantas de tradição.* O

trabalho individual revela-nos uma heterogeneidade constitutiva dos sujeitos marcada, por exemplo, por elementos de cunho político-ideológico e também uma singularidade revelada nos gostos particulares de cada sujeito integrante do movimento (*eu gosto de um feijão macasso outro gosta de uma fava outro gosta de uma mandioca outro gosta de um milho outro gosta de um pipino*). Plantar individualmente também seria uma forma de resgatar o passado, visto que, quando ainda se encontrava constituído como trabalhador rural e não Sem-Terra, esse sujeito trabalhava em um sistema familiar, em que o trabalho era realizado pelos próprios membros da família. O trabalho coletivo, da forma que ora se apresenta, não era, até então, conhecido por esse trabalhador.

As reflexões arroladas por nós, neste estudo, levam-nos a perceber a existência de uma contradição no discurso do Sem-Terra. O enunciador S1 afirma que ao entrar no movimento trabalha de forma coletiva na plantação da roça na faixa – *o primeiro ano que nós entramos aqui foi (...) fizemos um serviço coletivo* – depois, quando da colheita, dividia o produto obtido em partes iguais, dando ao trabalho coletivo sentido de união, companheirismo. Mas, ao mesmo tempo, esse sujeito afirma a existência de trabalho individual no acampamento. Essa contradição exposta revela-se como condição de funcionamento do discurso precisando uma dispersão dos sentidos e dos sujeitos. Contradição essa própria à constituição do sujeito, que se mostra, conforme Fernandes (2003b, p.42), *um sujeito plural, isto é, o sujeito é atravessado por uma pluralidade de vozes e, por isso, aparentemente, inscreve-se em formações discursivas e ideológicas opostas*. Reiteramos não ser o sujeito homogêneo, sua identidade encontra-se em constante processo de transformação face às relações sociais que orientam suas ações.

O *trabalho*, segundo o entrevistado, não obedece a uma forma fixa: *no ano passado nois já pensamo em trabaiá diferente ... repartimos o acampamento em quatro grupo (...) mas aí já foi...mun já foi aquele coletivão (...) nois tamo já tendo até a idéia de formar um tipo comunitário*. Nessa passagem da entrevista com S1, percebemos que a organização do trabalho na faixa, de forma coletiva, é substituída por outra forma de organização. O trabalho coletivo é substituído por um tipo comunitário. A terra é dividida em partes iguais e são formados grupos de trabalhadores para o plantio. Cada grupo podendo plantar em seu pedaço de terra denominado “taião”. Os Sem-Terra optaram por esse tipo de trabalho comunitário e não mais pelo coletivão, devido à presença de diferentes sujeitos sociais coexistindo em um mesmo espaço físico-social. Encontramos no acampamento a presença de desempregados da cidade, antigos lavradores, integrantes de partidos políticos, de grupos religiosos, voluntários e outros. Essa diversificação, os diferentes papéis, as diferentes posições acabam por fragmentar os sujeitos, que passam a se agrupar com outros integrantes do grupo, formando por afinidade pequenos grupos para trabalharem na roça, de maneira que pequenas comunidades formam-se no interior do acampamento. Ao trabalho comunitário percebemos um caráter político-religioso, na medida em que a solidariedade entre os companheiros do grupo é utilizada para o sustento das famílias dos Sem-Terra que não estão no acampamento.

Finalizando a análise do fragmento 1, o *trabalho na faixa*, não apenas como meio de subsistência do Sem-Terra, desempenha, sobretudo socialmente, uma função importantíssima, porque envolve sujeitos não ligados diretamente ao movimento. Além de que revela aspectos da formação discursiva do Sem-Terra, como a memória e também a contradição ora observados.

**Fragmento 2**

É ... é que geralmente esse pessoal que tá aqui é pessoal que foi... que todo mundo é gente que veio da roça mesmo (...) intão ... nois tamo quereno chegá a esse ponto porque nós todo temo costume com o trabalho ... aqui vamo dizê assim tudo ... é gente que sabe o que é o sirviço da roça ... só que tinha naquele tempo era um tipo assim ... que a gente trabalhava ... o fazendeiro... igual muitos fazia igual que ele administrava o que era que a gente fazia ... se a gente ia prantá um arroiz ele queria que a gente prantasse... que exitia o arroiz de quatro meis de cinco meis de treis meis muntos deles falava assim ... tem prantá é esse arroiz aqui ... e nois tamo... além de nois tamo quereno voltá a agricultura que morreu aqui na região ... quereno trabaiá cum liberdade pra nois fazê ... achá o que que nois deve prantá (S1)

No fragmento 2, o enunciador S1, ao responder ao entrevistador, remete-nos à existência de uma memória social em seu discurso. O enunciador revela, na entrevista, que os trabalhadores Sem-Terra, que estão no movimento, são sujeitos que vieram do meio rural, sujeitos que, em outros momentos, experimentaram, viveram do trabalho desenvolvido na terra (referimo-nos ao trabalho agrícola). Trata-se de sujeitos com existência em um espaço sociocultural rural: *esse pessoal que ta aqui é pessoal que foi... que todo mundo é gente que veio da roça mesmo*. Esse trabalhador utilizava o trabalho rural para obter o sustento de sua família, cultivava suas plantas de tradição. Nessa perspectiva, o ambiente rural era seu lugar de representação política e exercício de sua cidadania. A existência de uma memória no discurso desse sujeito remete-nos à existência de uma memória coletiva, envolvendo aspectos

socioculturais e ideológicos de um determinado lugar do passado, que reaparecem em um novo contexto e lugar da história, imputando outra significação, outros sentidos ao que é retomado. Essa memória mostra a condição de existência desses sujeitos, que um dia foram trabalhadores rurais, como algo descontínuo, no sentido de que esse mundo se desfez, sofreu transformações no tempo; e ao mesmo tempo contínuo, visto que as formas de existência de um mundo já experimentado reaparecem ressignificadas, em outro momento da história, como formas de trabalho experimentadas no acampamento. Podemos citar o trabalho na faixa, às margens da rodovia, já analisado no fragmento 1. Nesse enfoque, a observação da memória coletiva, no discurso, evidencia um deslocamento do sujeito, porque o trabalhador rural reaparece na condição de Sem-Terra.

Na passagem *todo mundo é gente que veio da roça mesmo (...) nós tamo quereno chegá a esse ponto*, mais uma vez o Sem-Terra se pauta no passado para construir o presente. Nessa tentativa, parece existir uma neblina entre o passado e o presente, ao que denominaremos de efeito de opacidade da memória discursiva (termo cunhado por Pêcheux, 1990). Os elementos do passado reaparecem, mas não são os mesmos. Seria como se o passado viesse, mas ao mesmo tempo não viesse. Ainda sobre a memória, Foucault (1995), apud Fernandes (2003b, p. 36), afirma: *todo discurso é marcado por enunciados que o antecedem e o sucedem e caracteriza-se pela contradição*.

O enunciador, ao afirmar *nós todo temo o costume com o trabalho (...) é gente que sabe o serviço da roça*, revela-nos que os diferentes sujeitos existentes no movimento são trabalhadores e querem trabalhar no que sabem, ou seja, em atividades agrícolas de subsistência. Contudo, esse trabalho está faltando e sua falta leva o lavrador excluído à busca de terra ainda não utilizada, disponível ao cultivo. Essa busca revela, no discurso, que, na luta pela terra, esses sujeitos não

estão roubando terras alheias, estão ocupando um espaço obsoleto, e, como atesta Fernandes (2003a, p. 119), *reside aí o caráter de justiça e direito que o Sem-Terra confere às suas reivindicações*. Ao trabalho na terra é atribuída uma função social contrária aos interesses latifundiaristas, uma vez que o Sem-Terra pretende garantir, pela realização dessa forma de trabalho, o restabelecimento do exercício da cidadania, desejo que se vincula à sua existência no passado. Observada a presença da memória, continuamos com a análise focalizando a relação do fazendeiro com o trabalhador rural, mas não deixaremos de lado o papel da memória, sendo que o resgate dessa relação se dá por meio dela. O Sem-Terra entrevistado revela uma relação de dominação de seu trabalho ao expor que *o fazendeiro (...) que administrava o que era que a gente fazia*. Assim, o proprietário da terra determinava ao trabalhador rural o que deveria plantar, como deveria plantar. Não havia ao lavrador liberdade para a realização do trabalho, mas a necessidade de subsistência, uma vez que, sendo esse o único trabalho para o qual o lavrador tem habilidade, submete-o à aceitação de formas de exploração de seu trabalho. Exploração que se traduz, na prática, em baixíssimo salário, insuficiente para suprir as necessidades básicas de sua família. O lavrador, na condição de bóia-fria, sem a garantia de um vínculo empregatício fixo, passa a ser contratado temporariamente pelo fazendeiro para o período da plantação e da colheita da lavoura. A condição de meeiro, arrendatário, ou agregado, antes existente, foi substituída, no contexto da lavoura mecanizada, pela condição de bóia-fria. Condição mais lucrativa ao fazendeiro, que se inscreve no capitalismo. Ao lavrador, então bóia-fria, resta a opção de migrante em seu próprio espaço sociocultural, face às relações de exploração de seu trabalho. Essas relações, somadas à agroindustrialização do campo, efetivam a expulsão do lavrador desse espaço.

Apontada a relação do fazendeiro com o trabalhador, percebemos que o enunciador S1, agora na condição de Sem-Terra (*nois tamo quereno voltá a agricultura que morreu aqui na região*), mais uma vez se pauta no passado para construir o presente. Porém, a construção desejada pelo Sem-Terra dá-se em condições diferentes das anteriores. Nessa nova condição social, os sujeitos procuram superar a exploração de seu trabalho em função da liberdade de trabalhar na terra com autonomia, conforme suas concepções, e em liberdade: *queremo trabaiá cum liberdade pra nois fazê ... achá o que que nois deve prantá*. A condição de Sem-Terra pauta-se no desejo de realizar o trabalho de forma livre, com autonomia. Verificam-se, portanto, transformações ocorridas na constituição dos sujeitos no espaço e no tempo, a esse respeito, concluímos consoantes com Fernandes (2003b): *o lugar histórico-social em que os sujeitos enunciadore de determinado discurso se encontram envolve o contexto e a situação e intervêm a título de produção de discurso*.

### **Fragmento 3**

a gente na lavoura aqui tava até disacustumado de trabaiá engrupado ... que antigamente tinha o sistema mutirão a de mão que se tornava tudo uma traição ... coisa só mais... tinha nomes diferentes ... intão hoje nois tá quereno revivê aquele tempo sô aqui (...) ó o mutirão é o seguinte ... eu sô dono duma lavoura e o meu pasto tá sujo e eu num tô achano cumpanheiro pa pagá por dia ... ou todo mundo tava preocupado cum seu sirviço ... intão eu saio nos vizinho e falo assim ... ó gente eu tava quereno fazê um mutirão tal dia oceis vai lá pra mim ... todo mundo que concordá vai ... só que o mutirão não é fácil pra... também a pessoa faz lá uma boa comida ... quando é de noite dá um baile (...) e têm o

tipo da de mão vamo vê a de mão o cumpanheiro aí tá apertado ... aí ele nem aí o cumpanheiro tem dó dele falá ... a eu vou dá uma de mão po fulano aí vai trabaia um dia trabaia dois e é desse jeito ... agora tem a traição (...) a traição é diferente que a traição uma pessoa ou um vizinho organizava aquele grupo pra trabaia pa pessoa ... mais o dono da roça num sabia ... intão ele via o dono da roça apertado num tava dano conta daquele sirviço e (...) intão aparecia um daqueles vizinhos ali ... um irmão um cumpadi um parente ou às vezes só um amigo mesmo ... saía convidano os otro ... ó vamo dá uma traição im fulano (...) mais aí sigilo ... num vai falá pa fulano não (...) reunia aquele povo lá ... quando era lá pa onze doze uma hora que o dono da casa tava durmino ... aí vinha todo mundo caladinho silêncio caladinho e... a tá ... levava pra li duas três caixas de fuguete e chegava ... quando o dono da casa tava durmindo acordava debaixo do grito de fuguete ... aí aí ficava balançando e tocano e dançano até manchecê o dia ... manhicia o dia ia trabaia (S1)

Na análise desse fragmento, percebemos que S1, atravessado por uma memória discursiva, faz referencia à existência de formas de organização de trabalho experimentadas, vividas em outras épocas e/ou lugar socioideológico, os quais pretende reviver no acampamento juntamente com seus companheiros de luta. Sobre a memória discursiva, Maingueneau (2000, p. 96-97) expõe:

uma formação discursiva é tomada em uma dupla memória. Ela constrói para si uma memória externa colocando-se na filiação de formações discursivas anteriores. Ao longo do tempo cria também uma

memória interna (com os enunciados produzidos antes, no interior da mesma formação discursiva).

No acampamento, os Sem-Terra, estão querendo reviver formas de trabalho em grupo, a que o enunciador denomina *trabaiá engrupado*, organização sociocultural de um mundo extinto (retoma o passado de quando S1 era lavrador e não Sem-Terra), pautado em formas de trabalho como o mutirão, a demão e a traição. Consoante com Maingueneau (2000, p. 97) *o discurso se apóia, então, a uma tradição, mas cria pouco a pouco sua própria tradição*. A forma de organização do trabalho denominada mutirão, existente no espaço de identificação do sujeito como lavrador e ora apresentado pelo sujeito na condição de Sem-Terra, no acampamento, como um desejo de restabelecer um mundo sociocultural praticamente extinto, organizava-se da seguinte maneira: o lavrador, geralmente proprietário de uma pequena extensão de terra, *trabalhava-a com o cultivo de alguns gêneros agrícolas para o sustento alimentício de sua família*. Contudo, o trabalho com o preparo da terra demanda tempo e mão-de-obra abundante, mas as condições de trabalho do lavrador que planta por meio de um sistema familiar não são essas, o que acarreta dificuldades para preparar a terra no período certo para o plantio. Dessa forma, para não ter prejuízos com sua lavoura, o lavrador resolve buscar a solidariedade de seus vizinhos para a realização ou preparação da terra. Deslocando-se de uma fazenda a outra, o sujeito, convida seus moradores para fazer um mutirão, de modo que, os trabalhadores que se dispuserem realizarão a tarefa em um dia de trabalho. Durante a realização do mutirão, há o compartilhamento das tarefas e a confraternização com um grande almoço e um baile entre os trabalhadores. Nesse sentido, o mutirão é um trabalho de solidariedade e companheirismo entre os lavradores.

Essa forma de trabalho revela-nos a presença de diferentes sujeitos sociais coexistindo em um mesmo lugar socioideológico, o que nos faz pensar na existência de diferentes formações discursivas, posições opostas/divergentes integrando um mesmo lugar, a do trabalhador rural. Nessa perspectiva, esse sujeito, marcado por uma heterogeneidade própria a sua constituição, explicita-nos a presença de outras vozes, de dizeres de outros sujeitos, na sua voz, que integra uma formação discursiva de natureza complexa, na medida que envolve elementos da exterioridade como o social e o ideológico. O sujeito rural que, aparentemente, inscreve-se em formações ideológicas opostas, tem seus discursos atravessados pelos discursos de outros sujeitos, dos quais se unem ou se diferenciam. Sujeitos sócio-histórico e ideologicamente marcados, inscritos em uma memória social.

No fragmento em análise, S1 relata uma outra forma de trabalho do passado denominada demão. Nela, o lavrador, mesmo com dificuldades para preparar a terra para o plantio da lavoura no período certo, não recorre a ajuda dos amigos para fazer um mutirão. Porém, um amigo ou parente mais próximo percebendo a dificuldade do comparsa, resolve doar alguns dias de sua mão-de-obra para a realização do trabalho. Nessa forma de trabalho, percebe-se uma solidariedade de um companheiro ao outro. Trabalho que se diferencia de mutirão, caracterizado pela coletividade, devido seu caráter mais individualista, por não envolver uma pluralidade de sujeitos com o trabalho. Portanto, mutirão e demão mostram-nos relações de trabalho opostas pela coletividade e a individualidade. Assim, a formação discursiva do trabalhador rural é constituída pelo contraditório e sujeitos heterogêneos, designa um conjunto de enunciados relacionados a um mesmo sistema de regras historicamente determinadas (cf. Fernandes, 2004) ou, conforme expõe Maingueneau (2000, p. 67-68) *a formação*

*discursiva designa todo sistema de regras que funda a unidade de um conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscritos, não existindo, dessa forma, a homogeneidade da formação discursiva, mas sim um agrupamento de acontecimentos que fazem emergir uma memória (Cf. Orlandi, 1999).*

Quanto ao sujeito que enuncia de um lugar na história, o que mostra não ser sua identidade fixa, na perspectiva de Pêcheux (1997, p. 163), o discurso do sujeito é determinado por condições específicas de produção social, ideológica e políticas, o que configura as possibilidades para que o discurso seja enunciado. Nesse processo, o sujeito não possui consciência do que o determina. Isso ocorre, porque *na ilusão de ser a origem de seu dizer se “esquece” das condições que o determina. No entanto, seu discurso não é único, é atravessado por outros discursos, e esse sujeito ilusoriamente “centrado” na realidade é descentrado e constituído pelo outro.* Nessa perspectiva, o trabalhador rural se produz e identifica-se como sujeito.

Por último, aparece no fragmento a forma de trabalho denominada traição. Nela, geralmente um parente ou amigo, vendo o companheiro com dificuldades no preparo da terra, resolve prestar auxílio ao amigo e, para tanto, não revela que vai ajudá-lo. Em segredo, organiza um grupo de trabalhadores voluntários para o serviço. No período determinado, por volta de meia noite, o grupo de trabalhadores que vai realizar *a traição* chega à fazenda festejando com fogos de artifício até o dia amanhecer, para depois iniciar o trabalho.

Vimos então, na análise desse fragmento, a presença de três enunciados: mutirão, demão e a traição, integrantes da formação discursiva do trabalhador rural. Enunciados historicamente relacionados ao mundo sociocultural praticamente extinto, que o Sem-Terra busca reviver no acampamento. A este respeito, Pêcheux (1997, p. 53) expõe:

*Todo enunciado, toda seqüência de enunciado é, pois, lingüisticamente descritível como uma série (...) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação.* Estes enunciados são marcados por pontos de deriva, uma vez que aparecem no mundo rural e após um processo de desestruturação do lavrador de seu espaço de origem, reaparecem como desejo de reestruturação do Sem-Terra. Ainda com Pêcheux (1997, p. 53), *o enunciado é intrinsecamente susceptível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro.* Podemos dizer, a respeito desses lexemas, que a história que os produziu no passado, não será a mesma de amanhã, sempre o enunciado aparecerá sob condições de produção diferentes das anteriores. O que faz, segundo Pêcheux (1997, p. 23), com que o *enunciado pareça opaco*, em outras palavras, *seu sentido nunca é alcançado em sua totalidade, há algo sempre novo. Ele emerge uma rede de relações associativas implícitas que se associa a outros elementos (história, ideologia e posição do sujeito)* e relaciona-se com outros enunciados.

Podemos observar, com a análise desse fragmento, a tentativa do Sem-Terra de reviver formas de trabalho do passado como uma maneira de preservar suas raízes. O que mostra serem esses sujeitos inscritos em uma memória social. Em contraposição a esta memória, o trabalho coletivo revela também uma natureza política de caráter socialista, em oposição ao capitalismo. Este aspecto será destacado na análise do fragmento seguinte.

#### **Fragmento 4**

quando eu voltei pra minha região de Santa Vitória já tava começando o foco de reforma agrária as ocupações e tal e tal ... e eu comecei a visitar e ver a maneira do trabalho e aí parei e olhei aqui é o meu lugar aqui me cabe e eu acho que isso aqui que eu

tenho vontade de fazer aquilo que eu fazia não era que tava fazendo eu era obrigado eu recebia pra fazer aquilo ... eu acho que aqui da pra mim de fato fazer o que eu tenho vontade fazer e vim pra reforma agrária estou na reforma agrária (S9)

Percebemos, nesse fragmento, marcas de deslocamentos do sujeito entrevistado por diferentes espaços físico-sociais. Esse sujeito narra ao entrevistador o momento em que estabeleceu contato com o Movimento de Luta pela Terra, denominado por ele de Reforma Agrária. S9 relata que, antes de se constituir sujeito integrante desse movimento, trabalhava como gerente de uma empresa na cidade, na qual apenas recebia ordens de serviço e as executava, sem nenhum poder de interferência. Esses dados revelam-nos sua constituição como sujeito em um espaço socioideológico caracterizado por uma relação de trabalho capitalista, ou seja, o sujeito encontra-se inserido em um modelo capitalista voltado para o acúmulo de bens materiais.

Na cidade, S9, enquanto integrante de uma formação discursiva em que a exploração do trabalhador é uma forma de garantia do poder pela/da classe dominante, vê-se assujeitado às relações de trabalho dessa natureza, sendo controlado e dominado, sem poder exercer alguma autonomia na realização de seu trabalho. O próprio entrevistado confirma essa condição: *eu era obrigado eu recebia pra fazer aquilo*.

Quando S9 retornou para a região de Santa Vitória e deparou-se com as ocupações de terra, percebeu que se iniciava, naquela região, usando palavras do entrevistado, o *foco de reforma agrária*. Interessado em conhecer as propostas do movimento de luta pela redistribuição de terra, que vislumbravam a desapropriação do latifúndio improdutivo, esse sujeito iniciou suas visitas aos acampamentos e começou a tomar conhecimento das formas

de trabalho, desenvolvidas pelos sujeitos ali encontrados, vale dizer: o trabalho coletivo e o individual já analisados nos fragmentos anteriores. Assim, estabelece a interação desse sujeito com os demais integrantes do movimento, o que lhe possibilitou sua identificação com o espaço físico-social do acampamento. Conforme expõe S9, *aqui é o meu lugar aqui me cabe e eu acho que isso aqui que eu tenho vontade de fazer*. Diante dessa construção identitária, em um espaço coletivo, unido em prol da luta pela terra, o entrevistado em questão abandona a função de gerente da empresa na qual trabalhava na cidade para integrar o acampamento e somar forças pelos ideais do movimento. Dessa forma, observa-se o deslocamento e a transformação do sujeito de um lugar socioideológico para outro. O operário alienado pela máquina capitalista transformou-se em Sem-Terra. Passa-se, assim, a integrar um espaço de natureza político-socialista voltado para a transformação sociopolítica do país. A respeito do deslocamento próprio à constituição do sujeito discursivo, Fernandes (2005, p. 43) reitera:

os sujeitos sofrem (trans) formações no cenário histórico-social que lhes possibilitam, pela dispersão dos sentidos, constituírem-se discursivamente. Assim, a identidade, como o sujeito, não é fixa, está sempre em produção, encontra-se em processo ininterrupto de construção e é caracterizada por mutações.

Mediante o exposto, recorremo-nos à história para compreender as transformações ocorridas no sujeito e no cenário social em que se insere, pois é através dos processos socioideológicos produzidos na/pela história que sujeitos determinados têm lugar em uma formação discursiva e não em outra(s). Nessa perspectiva, os aspectos sociais, históricos e ideológicos que envolvem a formação do discurso, na qual o sujeito encontra-se inserido, possibilita

sua constituição nesta e não em outras formações discursivas. A este respeito, Fernandes (2005, p. 60) considera: *um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica*.

Reportando-nos novamente a S9, verificamos que a mudança de espaço físico-social, do ambiente citadino para o rural, proporcionou o deslocamento de uma formação discursiva para outra concernente a trabalho, e, conseqüentemente, uma re-significação do trabalho para este sujeito. O trabalho que representava a exploração de sua mão-de-obra e a submissão de sua vontade ao capital alheio, é, agora, na condição desse sujeito como Sem-Terra, substituído pela possibilidade de trabalho livre da exploração e pelo desejo de trabalhar para si com autonomia: *eu acho que aqui da pra mim de fato fazer o que eu tenho vontade fazer*.

Os deslocamentos assinalados na constituição de S9 enquanto sujeito discursivo reitera o caráter de incompletude do discurso e do sujeito, uma vez que os sentidos nunca se dão por completo, nunca são alcançados em uma totalidade. Se tomarmos o lexema trabalho como um enunciado, verificamos seu deslocamento de uma formação discursiva para outra, o que atesta mudanças de sentidos produzidos por esse enunciado. Essa re-significação decorre de sua inscrição em novas condições de produção, compreendidas como os aspectos sócio-históricos e ideológicos que envolvem a produção do discurso e a constituição do sujeito discursivo.

Nos deslocamentos assinalados, percebemos a natureza complexa da constituição do sujeito discursivo. As mudanças de S9, de um espaço físico-social para outro, revelam-nos que o sujeito constitui-se na inter-relação social, ou seja, o sujeito estrutura-se socialmente. Conforme considera Bakhtin (1992, p. 117),

a personalidade do sujeito é socialmente estruturada, pois não é do interior, do mais profundo da personalidade que se tira a confiança individualista em si, a consciência do próprio valor, mas do exterior: trata-se da explicitação ideológica do meu status social (...) que se projeta na alma individual(...) a personalidade que se exprima, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social.

Na análise do fragmento, observamos os deslocamentos do sujeito por espaços físico-sociais por onde teve e/ou tem existência. Aspectos que revelam o ininterrupto processo de construção de identidade do sujeito discursivo. Lembrando ainda que, sob o viés teórico da Análise de Discurso e a teoria psicanalítica do sujeito, não é possível pensar o sujeito fora da relação com o social e, sobretudo com a ideologia.

### **Considerações Finais**

As reflexões realizadas a partir da teoria do discurso possibilitaram-nos um adentramento na formação discursiva do Sem-Terra possibilitando-nos perceber a complexidade do movimento face aos aspectos socioeconômicos do Brasil. Nesse sentido, constatamos que a cidade, para esses sujeitos, é o lugar que os expõe à miséria, e o acampamento apresenta-se como uma possibilidade de restauração de um mundo sociocultural extinto.

Em síntese, o estudo desenvolvido mostrou-nos que os Sem-Terra buscam, com a integração aos movimentos de luta, uma forma de (re)construir as experiências de vida do passado, envolvendo trabalho, lazer, educação, etc. Para tanto, intentam reviver no acampamento formas de trabalho da época em que exerciam a função de lavradores. Dessa forma, conceitos da Análise do Discurso, como memória discursiva e outros, possibilitaram-nos apreender os

deslocamentos dos sujeitos, de uma formação discursiva para outra, bem como a transformação de seu espaço sociocultural.

Com a análise realizada, verificamos também que o *trabalho* constitui certa contradição no discurso do Sem-Terra, uma vez que esses sujeitos defendem o trabalho coletivo, de preceito socialista, quando, na verdade, visam ao assentamento para trabalhar para si e sua família, em sua propriedade.

A pesquisa realizada possibilitou-nos um contato com o fazer científico-acadêmico e, sobretudo, o desejo de prosseguir com os estudos nesse instigante campo do saber – a Análise de Discurso – que revela ser a língua historicamente constituída. Isto, porque ideologia e história possibilitam a existência do discurso, objeto de reflexão, e/ou questionamento, que mostra não ser nada inocente a relação da língua com o sujeito, como, por vezes, consideram algumas correntes dos estudos lingüísticos.

### **Referências bibliográficas**

- BAKHTIN, Mikail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- BRANDÃO, Helena. H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: EDUNICAMP, 1995.
- BURKE, Peter. **A Escrita da História**. São Paulo: EDUNESP, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. **O Que É Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso – reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005 (Coleção Sala de Aula).

- \_\_\_\_\_. **Interação Social e Formação Discursiva no Movimento de Luta pela Terra**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2001. (mimeo).
- \_\_\_\_\_. Terra: um Signo Plural. In: FREITAS, Alice Cunha; CASTRO, Maria de Fátima F. Guilherme (orgs.). **Língua e Literatura** – ensino e pesquisa. São Paulo: Contexto, 2003a. (p. 109-122).
- \_\_\_\_\_. A Constituição da Análise do Discurso na Lingüística. In: FIGUEIREDO, Célia Assunção, et al. (orgs.). **Lingua(gem): Reflexões e Perspectivas**. Uberlândia: EDUFU, 2003b. (p. 33-46).
- \_\_\_\_\_. História e Lingüística: formação e funcionamentos discursivos. In: \_\_\_\_; SANTOS, João Bôsko Cabral (orgs.). **Análise do Discurso: unidade e dispersão**. Uberlândia: EntreMeios, 2004. (p. 43-70).
- FIORIM, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Layola, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Os Sentidos e suas movências. In: \_\_\_\_ et al. (Orgs.). **Análise do Discurso: entornos do sentido**. São Paulo: Cultura Acadêmica / Araraquara: UNESP-CAR – Laboratório Editorial, 2001. (p. 9-34).
- MAINGUENEAU, Dominique. **Termos Chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2000.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. O Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et al. **O Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Semântica e Discurso** – uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Trad. de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: EDUNICAMP, 1997.

SARGENTINI, Vanice et al. Discurso sobre o Trabalho e a Construção de Identidades. In: FERNANDES, Cleudemar Alves et al (orgs.). **Sujeito, Memória e Identidade**. Uberlândia: EDUFU, 2004. (p. 89-108).

## CINEMA E LITERATURA: APROPRIAÇÕES E INFLUÊNCIAS

Márcia Rejany MENDONÇA\*

Cinema da “desdramatização”; de “improviso”; “regrado”; de “cineasta”; do “plano”; e, de “poesia”. Esses vocábulos procuram especificar o rompimento do vínculo do cinema moderno com a narração, mas esse vínculo não está rompido. Ao contrário, segundo Christian Metz, o cinema moderno mostra ter recriado noções convencionais, “se tornou mais flexível e se enriqueceu ‘sintaticamente’” e “novas conquistas se verificam em relação à diegese, e que o cinema novo, longe de ter abandonado a narração, nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (1972, p. 215), ampliando o horizonte de investigações teóricas.

O cinema moderno experimental ou não, freqüentemente se realiza nas fronteiras do teatro, da música, da pintura, da arquitetura, da fotografia e da literatura, provocando a distensão dos limites desses gêneros. A partir dessa perspectiva enfocamos algumas das estratégias narrativas utilizadas na elaboração do texto literário e do texto fílmico as quais contribuem para a interação entre ambos. Para tanto, nosso estudo basear-se-á no romance *As horas* (1999), de Michael Cunningham, e no filme *As horas* (2002), de Stephen Daldry.

Sabemos que a análise entre objetos de sistemas semióticos diferentes requer a passagem de um sistema de signos para outro e, para comparar elementos estruturais de um texto fílmico com os de um texto literário, a transposição semiótica do campo imagético para o textual se faz necessária na tentativa de capturar, do texto fílmico,

---

\* Doutoranda em Estudos Literários pela UFG.

fragmentos da estrutura móvel que compõe a obra cinematográfica. Nesse sentido, partes do objeto-filme são transpostas para a escrita por um processo de transcodificação chamado também de “tradução intersemiótica”.

Apesar das implicações que envolvem o processo de transcodificação, tanto a obra literária quanto a cinematográfica dispõem do mecanismo narrativo para a construção de seus objetos literário e fílmico. Esse fato, além de permitir o trânsito entre elas, enriquece as reflexões teóricas, pois cada uma procura reinventar, a seu modo, a arte milenar de contar histórias.

A aproximação entre o cinema e a literatura não ocorre de imediato. As produções cinematográficas nos seus primórdios limitavam-se a representar cenas de um mundo às avessas, não oficial, optando, geralmente, pelo grotesco e pela pornografia, que constituíam-se num dos *shows* das casas de espetáculos de variedades conhecidas como: “*music-hall* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos” (MACHADO, 2002, p. 78). O público que freqüentava tais casas, em sua grande maioria, pertencia a classe proletária masculina. Por essa razão, os arredores desses locais se transformavam em pontos de prostituição, favorecendo as práticas mais variadas de delitos contra a moral e os bons costumes da sociedade daquela época.

Para limpar o ambiente e elevar o nível dos espetáculos, estabeleciam-se rigorosas leis para o funcionamento não só dos *vaudevilles*, mas também para a projeção dos filmes nestes locais, posto que suas imagens, na maioria eróticas, incitavam o espectador às práticas libidinosas ao se identificar com certas cenas do filme.

Com as regras de moralização em vigor inicia-se uma guerra contra o cinematógrafo, levando cineastas e produtores a mudarem o foco do cinema, cuja intenção é

atrair um público culturalmente refinado e monetariamente mais abastado por meio de produções mais elaboradas. Inicialmente, buscam na forma de documentário atrair um público “mais sério” e, para conseguir prestígio de arte “elevada”, se aproximam do teatro e da literatura, artes que no final do século XIX estão no apogeu.

Nessa época, cineastas adaptam a estrutura narrativa de obras literárias para a linguagem cinematográfica. Griffith é um dos primeiros que reconhece nos romances de Charles Dickens modelos narrativos, técnicas e uma concepção de ritmo e de suspense. Para transpor a narrativa de Dickens em imagens, Griffith inventa a montagem e apresenta as ações se desenvolvendo paralelamente. Sua idéia, que consiste na articulação de duas ações simultâneas tomadas em lugares diferentes, causa espanto aos produtores da época.

Mudanças de perspectiva são somadas à montagem e reveladas pelo deslocamento da câmara que passa a filmar uma mesma cena sob diferentes ângulos, enquadramentos e planos. Se antes o ponto de vista se localizava externamente, num ponto fixo e fora da cena, com a liberação da câmara de sua posição estática ele adquire mobilidade de forma semelhante aos narradores das narrativas modernas.

Esse recurso permite ao cineasta escolher entre uma maior ou menor aproximação de seu objeto e também jogar com a profundidade espacial e com o aspecto subjetivo de uma cena. Finalmente, com o deslocamento da câmara, todos os elementos da linguagem cinematográfica passam a contribuir para apreensão da expressividade da imagem, portanto, destacamos: é na montagem que a expressividade se realiza de fato. É nessa fase que os planos são ligados entre si numa seqüência lógica que sugere uma unidade narrativa pelo aspecto dramático ou estético, sendo impossível imaginar o cinema sem essa técnica.

Além disso, é a partir da montagem que são feitas as escolhas e a ordenação dos planos, a definição da duração, do movimento, do ritmo e da seqüência de cada cena. Enfim, esta técnica é o elemento mais específico da linguagem fílmica e se constitui na “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). É uma atividade criadora e, como tal, apresenta um grande número de possíveis combinações, transformando, muitas vezes, os planos imóveis de um filme numa obra de arte.

Martin (2003, p. 147) enumera alguns tipos de montagem sistematizados por teóricos como Timochenko, Kulechov, Vertov, Eisenstein e Bela Balazs. Essas consistem em: ideológica, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal, paralela e outras. Tais variedades demonstram que a montagem adquire o perfil do conteúdo semântico que o filme deseja expressar, podendo, para isso, subverter a ordem temporal e espacial da narrativa.

É verdade que não se entende a arte cinematográfica sem a montagem. No entanto, ela não mais pertence exclusivamente ao cinema. A literatura moderna também a utiliza como uma de suas estratégias narrativas, sendo a montagem paralela um recurso bastante expressivo no romance *As horas*, de Cunningham. Conforme Martin (2003, p.158), esse tipo específico de montagem consiste em abordar duas ou mais ações

ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*. Aqui, a contemporaneidade das ações não é mais absolutamente necessária, o que faz com que esse tipo de montagem paralela seja o mais sutil e também o mais vigoroso.

Essa definição, aplicada à estrutura cinematográfica, é apropriada para esclarecer um dos principais

procedimentos narrativos do romance *As horas*, visto que as histórias de Clarissa que está em Nova York no final do século XX; Virginia, em Richmond, arredores de Londres, em 1923; e, Laura, em Los Angeles, no ano de 1949, estão narradas em paralelo e manifestam-se numa forma exterior fragmentada.

Os fragmentos são encaixados e se intercalam alternadamente considerando ou a proximidade de motivos psicológicos ou a descrição de momentos em que as personagens se encontram sozinhas, vivenciando situações de angústia. Além disso, os fragmentos não estão numa seqüência que depende exclusivamente da relação de causa e efeito, mas sim do conteúdo subjetivo que surge a partir do confronto entre as histórias de Virginia, Laura e Clarissa.

Essa estratégia permite a articulação de novas significações a conteúdos de certo modo velhos, isto é, os temas apresentados no romance de Cunningham não são novos, basicamente ele narra o cotidiano, aparentemente comum, de um dia de junho da vida de Virginia, Laura e Clarissa. Mas, a liberdade em relação aos procedimentos da narração, fragmentação e montagem amplia a significação e a reflexão sobre o fazer literário.

Virginia, uma escritora que por problemas de saúde é obrigada a se afastar de Londres, está reclusa numa casa em Richmond. O isolamento é uma das prescrições médicas, porque a agitação do espaço urbano agrava o estado físico e mental dessa personagem que passa a ouvir vozes e a ter fortes dores de cabeça. Mas Londres, responsável pelo agravamento da saúde de Virginia, é a mesma que preenche sua vida de sentido e nutre sua imaginação de escritora. Assim, num dia de junho de 1923, ela decide deixar Richmond e retornar a Londres. Mesmo que tal atitude signifique apressar-lhe a morte.

Laura é uma dona de casa que não se adapta ao ritual do casamento e dos afazeres domésticos executados na

rotina familiar. Num dia de junho de 1949, ela se conscientiza de que está presa à família mais por imposição social do que por vontade própria. Mesmo assim, passa o dia tentando se encontrar como perfeita dona de casa, mãe de Richie e esposa de Dan. Nessa tentativa, Laura prepara junto com o filho um bolo para celebrarem o aniversário do marido. Ambos recebem Dan ao final do dia com uma festa surpresa e, durante a comemoração, a família parece perfeita, mas mesmo assim Laura decide deixá-los.

Clarissa também prepara uma festa num dia de junho do final do século XX. Ela quer homenagear seu amigo Richard, poeta e escritor, que acaba de receber uma premiação por sua obra. Editora, independente, Clarissa é a chefe de uma família que está fora do padrão normalmente adotado pela sociedade, pois para ser mãe, opta pela fertilização artificial e para se casar escolhe Sally. Em contrapartida, mesmo diante dessa liberdade de escolhas, Clarissa não se desvincula do passado e de toda a carga de convenção que ele representa.

Como observamos, Virginia, Laura e Clarissa estão separadas espacial e temporalmente. No entanto, elas têm conflitos e dramas psicológicos semelhantes; mostram uma insatisfação diante da vida que escolheram e, ainda, todas acreditam ter fracassado em suas escolhas. Esses traços aproximam as três personagens, porém há uma outra obra que reforça ainda mais essa aproximação: é o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925. Em *As horas*, Cunningham se apropria da obra de Virginia Woolf e reconta *Mrs. Dalloway* por meio da personagem Virginia que escreve *Mrs. Dalloway*; Laura, a leitora de *Mrs. Dalloway*; e, Clarissa Vaughan que é a Mrs. Dalloway no final do século XX.

*Mrs. Dalloway* também é um romance sobre a rotina de um único dia de junho da vida da personagem Clarissa Dalloway, uma senhora da alta sociedade inglesa que possui

uma bela casa em Westminster e, nesse dia, prepara-se para dar mais uma de suas festas. Pela manhã, sai para comprar flores e percorre ruas, praças e lojas de Londres. Todos os seus movimentos, internos e externos, são relatados por um atento narrador heterodiegético.

Por meio desse narrador, o leitor descobre a insatisfação de Clarissa Dalloway diante da sua vida de dona de casa, mãe e esposa; e também suas angústias, insucessos, dores e sua fraqueza para romper com a aparente estabilidade social e emocional que o casamento lhe proporciona.

O filme *As horas*, de Stephen Daldry, também é elaborado com essa complexa mistura de semelhanças e diferenças, pois o filme é uma adaptação do romance *As horas*, de Cunningham que, por fim, é uma obra inspirada em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

O filme de Daldry mantém o mesmo nome da obra de Cunningham e de seus personagens e não contradiz, completamente, o conteúdo do texto literário, porém, modifica a seqüência das histórias, construindo um outro universo semântico para *As horas*, pois os capítulos do romance escrito não correspondem às seqüências apresentadas no cinema, ou seja, no filme nem todas as personagens e situações do romance estão representadas. Capítulos são reconstruídos e outras situações são elaboradas, como por exemplo, o encontro de Clarissa com Mary Krull, namorada de Júlia que é suprimido no filme; na cena da floricultura Bárbara comenta o livro de Richard, o que no texto literário não acontece; e, no romance, após a visita de Louis a Clarissa, é ele quem sai chorando do apartamento, sendo que no filme, é Clarissa quem chora sentada no chão da cozinha e Louis a observa, de certo modo, ironicamente. Assim, a história em ambos, filme e romance, pode ser a mesma, mas ao mesmo tempo ela não é mais.

Como no romance de Cunningham, o filme retrata a vida de Clarissa, de Virginia e de Laura num dia, apenas num único dia de junho. No texto literário, os momentos desse dia são desdobrados e apresentados separadamente em capítulos específicos e autônomos destinados a cada personagem cuja estrutura dificulta a percepção dos vínculos subjetivos e privilegia outro aspecto de ligação, como por exemplo, a condição feminina diante da sociedade patriarcal, argumento que permeia as três narrativas e que aparece de modo bastante evidente na obra de Cunningham.

A autonomia dos capítulos da obra de Michael Cunningham, no filme *As horas* desaparece, pois a transição de uma história a outra é feita entre episódios que possuem elementos materiais ou subjetivos em comum, revelando uma relação não só de influência, mas também de interdependência entre as histórias. Como elemento material em comum, a presença das flores pode ser um dos exemplos — numa seqüência bastante significativa elas fazem a ligação entre as três histórias —, já como elemento subjetivo, o tema da morte se sobressai por dar unidade a mais de uma seqüência de cenas.

Mas, no filme, o destaque é para o elemento subjetivo, responsável pela ligação das histórias, o qual é enfatizado pela música e pela justaposição das narrativas encaixadas em pontos específicos, por exemplo, uma determinada cena de Virginia em 1923 tem sua seqüência interrompida e uma cena de Laura em 1951 é encaixada, dando continuidade à história; o corte não prejudica a compreensão, pelo contrário, intensifica o caráter subjetivo e estabelece uma coerência narrativa, mesmo entre espaço e tempo distintos. Além disso, o máximo da tensão dramática do filme se concentra, exatamente, nos pontos de encaixe, onde há maior número de elementos num tempo limitado.

A música de Philip Glass tem papel unificador fundamental e contribui para reforçar a tensão produzida na

contraposição das cenas e para amplificar os efeitos visuais. Sua execução recria no filme a atmosfera melancólica do livro e para conseguir tal efeito, ela busca “produzir uma impressão global sem parafrasear a imagem: age então por sua tonalidade (maior ou menor), por seu ritmo (expansivo ou contido), por sua melodia (alegre ou grave)” (MARTIN, 2003, p. 127).

Nesse aspecto, o papel da música se mostra diversificado e múltiplo; às vezes, é dramático, lírico, de fundo sonoro ou somente de ligação entre as narrativas. A função dramática que assume em algumas cenas pode passar para a lírica ou então ser executada somente como fundo sonoro. Em duas seqüências específicas, ela demonstra essas funções, sendo que a primeira refere-se ao prólogo que se desdobra em epílogo e a segunda trata-se da seqüência que vem logo após o prólogo, composta pelas cenas que introduzem os personagens, o tempo e o espaço da narrativa.

Como o filme desdobra o prólogo do romance em epílogo, as cenas iniciais e finais são as do suicídio de Virginia, porém, no prólogo a música cria um ambiente sonoro mais tenso do que no epílogo. Isso porque, na seqüência do prólogo, a música apresenta ritmo e intensidade que acentuam a tensão presente nas ações da personagem que são mostradas em cenas alternadas e de curta duração. Primeiro, aparecem as mãos nervosas de Virginia amarrando o casaco e, em seguida, ela caminhando em direção ao lago. Tais imagens se alternam com as de suas mãos escrevendo a carta de despedida e com Leonard lendo a mesma carta, sendo a seqüência encerrada com as imagens do corpo de Virginia deslizando no fundo das águas.

No epílogo, as cenas de Virginia entrando no lago são retomadas em ângulos diferentes. Se no prólogo a proximidade do primeiro plano das mãos e do rosto de Virginia exprime seu desespero, no epílogo a câmara acompanha seus movimentos à distância e se afasta

lentamente, seguindo em direção às águas. Enquanto isso, Virginia entra no lago, fica imóvel e pensativa; esta é a última imagem que temos dela de costas e sozinha. A música, juntamente com a voz em *off*, amplifica o efeito subjetivo da cena e exprime a impotência de Virginia diante da fatalidade, fazendo desse epílogo uma espécie de metáfora do fracasso.

Logo após as cenas do prólogo, onde a música exerce a função dramática, vemos uma outra seqüência de cenas paralelas, onde, agora, a música desempenha papel de fundo sonoro. Menos complexo, porém, não menos importante, esse papel se mostra quando a música acompanha, num mesmo ritmo, melodia e tonalidade, a câmara que segue à distância os três maridos: Leonard, Dan e Sally, chegando em casa pela manhã. Aqui, a música se limita a acompanhar a introdução do ambiente e dos personagens da narrativa e o efeito sonoro dessa seqüência é em parte proporcionado pela montagem paralela que também caracteriza-se “por sua *indiferença ao tempo*, pois consiste justamente na aproximação de acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja simultaneidade estrita não é de maneira alguma necessária para que sua justaposição seja demonstrativa” (MARTIN, 2003, p. 158).

É pertinente apresentar a análise de mais duas seqüências do filme em que as relações narrativas e semânticas podem exemplificar o que a montagem paralela produz em praticamente todo o filme, sendo que a segunda se constitui como um desdobramento da primeira. Na primeira seqüência, Virginia, em 1923, está no quarto e se prepara para escrever a frase inicial do romance *Mrs. Dalloway*. Enquanto ela pronuncia e escreve a frase “irá ela mesma comprar flores” a cena é cortada e aparece Laura Brown, em 1951, no seu quarto com o livro *Mrs. Dalloway* entre as mãos, repetindo a frase de Virginia. Quando termina de pronunciá-la, vem um outro corte e aparece Clarissa, em

seu apartamento, no ano de 2001. Nessa cena, Clarissa diz a Sally que vai sair para comprar, ela mesma, as flores para a festa que está organizando.

Na segunda seqüência, Virginia ainda está no quarto e, enquanto uma voz em *off* (presume-se que a voz seja da personagem Virginia por focalizar seu rosto) revela seus pensamentos, cenas de Clarissa e de Laura são inseridas paralelamente, insinuando que essas duas personagens são criações da obra que está escrevendo. Cada frase traz uma seqüência de imagens que se intercalam da seguinte maneira: “A vida inteira de uma mulher”, (cena de Virginia no quarto); “num único dia”, (cena de Clarissa caminhando com as flores nos braços); “Apenas um dia”, (cena de Virginia novamente no quarto); “E neste dia, toda a vida dela”, (cena de Laura Brown na cozinha com o filho).

Nestas duas seqüências, a música, a obra *Mrs. Dalloway*, a voz *in* (na primeira seqüência) e a voz em *off* (na segunda seqüência), fazem as ligações entre os episódios. Elas rompem com a distância temporal, ligam as cenas entre si e as reúnem de forma lógica, dissimulando a fragmentação da montagem paralela e criando a impressão de unidade, de harmonia e de continuidade.

A ordem como as cenas dessas seqüências se sucedem mostra que a presença de Virginia na vida de Laura e de Clarissa, ultrapassa os limites da obra *Mrs. Dalloway*. A influência atinge um ponto tão elevado que Mrs. Brown e Mrs. Vaughan parecem criações de Virginia e que seus destinos dependem das escolhas da escritora o qual, de posse de sua caneta tinteiro, reproduz naquelas personagens a vida de Mrs. Dalloway. O mesmo não acontece no texto literário, onde a influência da escritora Virginia Woolf e de sua obra *Mrs. Dalloway* sobre Laura Brown e Clarissa Vaughan também está presente, mas não de forma tão intensa e direta quanto a construída na obra fílmica.

No romance de Cunningham, Laura, leitora da obra de Virginia, é seduzida pelas histórias de *Mrs. Dalloway* e pela biografia de sua autora, a ponto de se identificar e de se reconhecer de forma semelhante quando se sujeitam à obediência e ao hábito impostos pelo casamento. Sem saber como se libertar, em alguns momentos Laura decide viver como Clarissa Dalloway, para agradar a todos; em outros, quer desistir e, como Virginia Woolf, se suicidar. Mas, no fim, não encontra coragem para trilhar esses caminhos. Decide então deixar a família e seguir sozinha. Já Clarissa Vaughan parece se assemelhar à Clarissa Dalloway, porém, mais tolerante com as incertezas, as diferenças e os instantes fugazes da vida. No final, liberta-se das convenções sociais e das lembranças do passado e se entrega ao relacionamento com Sally.

Portanto, independente dos caminhos escolhidos pelo texto literário ou pelo filme para compor os perfis psicológicos de Mrs. Brown e Mrs. Vaughan com os traços subjetivos das personagens Mrs. Woolf e Mrs. Dalloway, aquelas rompem com a influência quando modificam suas escolhas.

À exceção desses desvios, geralmente pertinentes, que a recriação de uma obra apresenta em relação ao seu texto origem, Cunningham e Daldry recontam *Mrs. Dalloway* — desdobrando a personagem da Londres de 1923 que percorre as ruas da cidade em busca de flores para a sua festa — em Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Vaughan. As três iniciam o dia com a presença das flores, mas por motivos diversos, não o encerram com a celebração de uma festa, porém, decididas a virar mais uma página de suas vidas, ao contrário da primeira Mrs. Dalloway, personagem da obra de Virginia Woolf, que opta por continuar escrevendo a mesma página, celebrando a vida com suas festas.

Como podemos verificar, o retorno ao texto de origem é marcado por “divergências corretivas”, isto quer dizer que, de certa forma, as personagens de Cunningham e de Daldry “corrigem” ou “atualizam” uma visão de mundo que Mrs. Dalloway prefere ignorar. Em *As horas*, texto e filme, observamos que a revisitação a obra de Virginia Woolf atribui uma re-significação a personagem Mrs. Dalloway e mostra o que talvez fosse o seu lado avesso.

Os desvios do romance e do filme *As Horas* em relação ao texto origem são, na maioria, completivos, isto é, o revisionismo do escritor e do cineasta segue o texto origem até o ponto onde acreditam que a obra poderia ter ido mais além, contudo, algum motivo a fez cessar. Um dos pontos em que *As horas*, texto literário e filmico, se desviam de *Mrs. Dalloway*, dando um outro rumo para situações que a primeira narrativa apresenta, refere-se ao beijo nos lábios que Clarissa Dalloway recebe de Sally Selton. Se em *Mrs. Dalloway* Clarissa mantém em segredo a impressão perturbadora e os desejos que o beijo da amiga lhe despertam, no filme o beijo se desdobra no casamento de Clarissa e Sally.

Segundo Harold Bloom, esse método de adaptação, ou melhor, de apropriação se caracteriza num “clinamen”, desvio criativo que concede à nova criação um lugar próprio e, de certa forma, único. Nas palavras desse teórico, “clinamen”

é a desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; a palavra vem de Lucrecio, onde significa um ‘desvio’ dos átomos, que torne possível qualquer mudança no universo. Um poeta se desvia ao ler o poema de seu precursor de tal forma a executar um *clinamen* com relação a ele. Isto parece como um movimento corretivo em seu próprio poema, sugerindo que o poema do precursor fora acurado até certo ponto, mas deveria,

então, ter se desviado, precisamente na direção em que se move o novo poema (BLOOM, 1991, p. 43).

Todavia, se em relação à obra de Virginia Woolf, a narrativa de Cunningham e o filme de Daldry executam o “clinamen”, o filme, em relação ao texto literário de *As horas*, executa a “tessera”, uma outra categoria apresentada por Bloom para libertar um poeta da influência de seu precursor. Neste tipo de desvio, o poeta completa “antiteticamente seu precursor ao ler o poema ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (BLOOM, 1991, p.43). Pois bem, o filme *As horas* altera o significado do romance *As horas* ao desdobrar o prólogo em epílogo e ao escolher a personagem da escritora Virginia Woolf para ser a principal protagonista e narradora, papel compartilhado com a câmara.

Desse modo, é evidente a relação “hipertextual” entre *As horas*, de Cunningham, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf e *As horas*, de Daldry. Essa relação se insere em um dos tipos de “transtextualidade” propostos por Genette, em *Palimpsestes*: a “hipertextualidade”. Para esse teórico, o conceito de “transtextualidade” ou transcendência textual do texto inclui todas as relações que um texto mantém com outro texto (GENETTE, 1982, p. 7).

Mas em *As horas*, de Cunningham, é possível verificar também a “paratextualidade” e a “metatextualidade”. A “paratextualidade” é explícita: citações, epígrafes, nomes de personagens e o título do romance remetem diretamente a *Mrs. Dalloway*; e a, “metatextualidade”, de forma mais sutil, faz críticas ao texto literário que na pretensão de apreender todas as faces da realidade, acaba construindo uma narrativa “ilegível”, labiríntica e com intermináveis descrições que conduzem, muitas vezes, seus personagens a lugar nenhum.

A “metatextualidade” se apresenta claramente em duas situações. Uma delas é feita por Richard quando toma consciência de que a escrita é incapaz de apreender todas as impressões que ele vivencia; e, a outra está manifesta na crítica a obra de Richard, mais especificamente, acerca das longas descrições que o texto apresenta sem apontar solução coerente à situação que descreve. Dois fragmentos do romance de Michael Cunningham podem exemplificar como a relação crítica de um texto ao outro se apresenta na narrativa.

No primeiro o narrador diz:

Richard produz um romance que medita exaustivamente sobre uma mulher (um capítulo com mais de cinquenta páginas falando sobre a escolha de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!) e o velho Louis W. é relegado ao coro (CUNNINGHAM, 1999, p. 103).

O segundo é um diálogo entre Clarissa e Louis:

“Li o livro, é claro”, ele diz.

“Leu? Ótimo.”

“Não é meio estranho?”

“É. É sim.”

“Ele mal se deu ao trabalho de mudar seu nome.”

“Aquela não sou eu. É a fantasia de Richard a respeito de uma mulher vagamente parecida comigo.”

“É um livro estranhíssimo.”

“É o que todo mundo acha, ao que parece.”

“A impressão é que tem umas dez mil páginas. Não acontece nada. E, de repente, *pum*. Ela se mata.”

“A mãe dele.”

“Eu *sei*. Mesmo assim. Acontece sem nenhum aviso, do nada.”

“Você está perfeitamente de acordo com quase todos os críticos. Eles esperaram esse tempo todo, e pelo quê? Mais de novecentas páginas de flerte, no fundo, com uma

morte repentina no final. Mas dizem que é muito bem escrito” (CUNNINGHAM, 2003, p. 106).

Embora o texto literário citado na crítica de Louis pertença ao universo romanesco de *As horas*, ela não deixa de evocar a técnica da descrição utilizada por romancistas que ao invés de multiplicarem ações no interior das descrições, “multiplicam as descrições no interior das ações” (RICARDOU apud NITRINI, 1987, p. 55), portanto, retardam o desenvolvimento temporal da história.

Essa forma também se aproxima da estrutura narrativa de *Mrs. Dalloway*, porque também o narrador desse romance acompanha os pensamentos dos personagens, descrevendo seus devaneios, percepções e, ainda, resgata o passado deles, mergulhando num tempo e num espaço subjetivos que vão contra a seqüência linear da história. Paralelamente às ações externas desenvolvidas pelos personagens, uma atividade interna e mais intensa acontece e, enquanto isso, as ações externas permanecem praticamente estáticas.

A “transtextualidade” se repete entre o romance de Cunningham e o filme *As horas*, de Stephen Daldry, pois o filme é uma adaptação da obra literária de Cunningham. Sabemos que o cinema dispõe da linguagem cinematográfica e que os meios técnicos dos quais se utiliza são diferentes dos recursos proporcionados pela escrita, por esse motivo, no texto fílmico, as relações “paratextuais” e “metatextuais” são identificadas por imagens visuais, sons, cores, luz e também pelo movimento da câmara.

Nesse aspecto, três situações que se apresentam no filme *As horas* são ilustrativas. Na cena em que Clarissa Vaughan caminha para a floricultura, vários transeuntes passam por ela na calçada, mas um deles é especial, pois se trata de Michael Cunningham. Em outra cena, quando Sally observa o mapa das mesas com a indicação dos nomes dos convidados, lá está o nome de Michael Cunningham,

figurando entre eles. Assim, nesses dois momentos o autor da obra literária é citado nas imagens do hipertexto fílmico.

A terceira situação se apresenta na cena em que Louis diz a Clarissa quais suas impressões sobre o texto de Richard. Tais impressões são semelhantes às do romance escrito, porém, no filme há o acréscimo das imagens que enfatizam o aspecto denso de um livro, sem título, que aparenta conter um grande número de páginas e, sua insignificância para Louis, representada pelo gesto agressivo de atirá-lo ao sofá.

Independente da distinção entre os objetos semióticos, o diretor Stephen Daldry reconta a narrativa de Cunningham, sendo-lhe fiel, dentro das possibilidades de uma adaptação cinematográfica, visto que a adaptação de uma obra literária geralmente resulta na reinterpretação dos elementos que a constituem e a substância de cada uma das seqüências do filme nem sempre coincide com a da obra literária. Alguns desses elementos são manipulados e reestruturados; outros, suprimidos, pois a intenção é conservar o essencial e mais significativo nas individualidades.

Portanto, por mais que a adaptação siga passo a passo a obra literária, por mais que o filme lhe seja fiel, ele é uma recriação, onde seus tradutores — diretor, roteirista, atores, músicos entre outros —, têm que tornar a narrativa inteligível aos espectadores logo no primeiro contato. Mas há outros textos fílmicos que mesclam vários códigos visuais, às vezes, sobrecarregando as imagens de informações, sendo que, para decodificá-lo é necessário ter habilidade de leitura, pois somente munidos de tal habilidade, será possível percorrer os complexos e múltiplos caminhos da estrutura hipertextual que esse gênero de filme suscita.

Todavia, toda essa pluralidade discursiva, emaranhado de imagens, variedade de informações e vozes,

não elimina a narratividade, pois ela é mantida, mesmo que somente através de pistas. Desse modo, reelaborar novas formas de expressão não significa abandonar as tradicionais, mas desdobrá-las, ampliando e diversificando seus elementos narrativos.

Esses aspectos são significativos no romance de Michael Cunningham e no filme de Stephen Daldry. Ambos ressaltam, de maneira singular, estratégias híbridas e cambiantes que renovam o olhar de escritores, cineastas, leitores e espectadores sobre os textos literários e fílmicos, porém, sem romper com a arte de narrar. Afinal, o texto literário e o fílmico têm a narrativa como objeto comum e para contá-la ou recontá-la usam de estratégias similares, elaborando ou reelaborando histórias que revelam um jogo construído a partir de diferentes combinações de técnicas e de estruturas. Nesse sentido, tanto *As horas*, de Cunningham, quanto *As horas*, de Daldry, mostram uma capacidade criativa para recriar e reinventar formas de se contar novas versões de antigas histórias.

### **Referências bibliográficas**

- AS HORAS. Dirigido por Stephen Daldry. Estados Unidos, Scott Rudin Productions. Lumière, 2002. 1 fita de vídeo (114 minutos): DTS/dolby digital (legendas em português), color. (NTSC), padrão 35 mm, VHS.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno César P. de Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Arthur Nesrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução: Beth Vieira. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: littérature au second degré*. Paris: Éditions du seuil, 1982.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: \_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972. Cap. 6, p. 173-216.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise filmica*. Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno César P. de Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. 8. ed. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

**ENTRE ARIEL E CALIBÃ.  
O JOGO PARODÍSTICO NA *LIRA DOS VINTE  
ANOS***

*Maria Imaculada CAVALCANTE\**

**Introdução**

A presença da paródia nos poemas da *Lira dos vinte anos* do poeta romântico Álvares de Azevedo é um dos traços que mantém atual a sua produção literária. O seu fazer poético não se reduz em formas preestabelecidas, promove o abandono dos moldes clássicos em busca de novas realizações e o jogo parodístico é uma das características de sua obra que confirma esse traço de atualidade. Sua produção apresenta um duelo entre manter-se fiel ao cânone e/ou romper com a tradição. Dessa forma, a paródia aparece como uma das realizações desse mundo controvérsico, acontecendo não só como um “canto” que perverte o sentido de outro, mas principalmente, como forma de transgressão de um gênero e de uma época, “num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANA, 1988, p.07).

Observaremos, na *Lira*, a paródia como efeito metalinguístico, onde o poeta, usando da linguagem e dos modelos próprios do Romantismo, cria uma poesia leve e bem humorada, que brinca com as palavras, fazendo referências a autores e personagens consagrados da literatura mundial. Construindo-se como um jogo de adesão e/ou ruptura das convenções, podemos distinguir uma paródia dos próprios textos, a autoparódia, visto que o autor utiliza-se dos mesmos temas para fazer ora uma poesia séria e elevada, ora uma poesia leve, cheia de humor e ironia.

---

\* Docente do Curso de Letras do Campus de Catalão – UFG.

Em 1853 foi publicada postumamente a *Lira dos vinte anos*<sup>1</sup>, única obra cuja edição o poeta começara a preparar para publicação e para a qual escrevera prefácios referentes a uma primeira e uma segunda partes. Pode-se dizer que a *Lira* se articula em dois níveis: individual, enquanto expressão dos anseios do poeta e universal, enquanto inter-relação com outros textos; visto que, enquanto leitor ávido, sua obra é carregada de citações e referências dos “bons escritores gregos, latinos, ingleses, italianos, alemães e franceses. Especialmente Shakespeare, Tasso, Byron, Werner, Musset, Victor Hugo e Sand são seus autores prediletos” (ROMERO, 2000, p.28). As epígrafes e citações são uma maneira que o poeta encontrou para homenagear seus escritores prediletos. Em toda sua produção, segundo Alves (1999, p.76), encontram-se cento e vinte e cinco epígrafes, das quais cento e onze no original do autor epigrafado e quatorze traduzidas por ele e por outros tradutores. Entre os autores epigrafados há uma preferência por Byron (dezessete epígrafes) e Shakespeare (também dezessete).

Não satisfeito com a expressão lírica elevada de sua poesia Azevedo buscou uma contrapartida com a utilização da paródia, que, segundo Alfredo Bosi (1990, p.165), “há um momento em que o poeta mostra não levar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”. Não se contentando apenas com o belo e o sublime, o poeta vai buscar no humor e na ironia formas de realizar o jogo parodístico em sua criação, pois, como afirma Aragão (1980, p.19):

---

<sup>1</sup> O livro é formado de três partes, sendo que a terceira segue a mesma direção temática da primeira. A primeira publicação, organizada por Domingos Jaci Monteiro, não obedeceu à organização feita pelo poeta e, à medida que descobriam novos poemas, foram acrescentando-os em novas edições.

Enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer, o parodista vai desmistificando todo o sistema sobre o qual os mitos se apoiavam. Questiona a ideologia, denuncia as falhas mas, por ser um discurso também literário, não traz as resposta prontas. Aliás, nem pretende dar respostas alguma, porque o que lhe interessa é provocar a reflexão no leitor. A paródia é uma forma de jogo em que se usa uma determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes.

Para Azevedo tudo é razão de poesia, desde o uso de temas elevados, como o uso de temas extraídos do cotidiano, do corriqueiro, dando a sua obra um caráter paradoxal, fugindo ao convencional, criando uma nova forma de se expressar. Através do modelo romântico o poeta joga com as palavras e cria uma poesia bem humorada e irreverente, principalmente na *Lira*, onde a segunda parte é uma espécie de paródia da primeira. Tal afirmação podendo ser verificada a partir dos dois prefácios que as introduzem. Neles percebe-se a consciência que o poeta tinha da divisão de sua poesia: a primeira refere-se ao aspecto da doçura, da timidez, das esperanças frágeis que alimentam os versos, a segunda muda repentinamente de tom e nos fala da desilusão, do humor e da ironia: “A ironia é, sem dúvida, um dos fortes da paródia. É a consciência agindo sobre a tradição. Outro recurso próprio da paródia é o humor, fato que provoca um certo estranhamento no leitor, pela inversão dos valores tradicionais” (ARAGÃO, 1980, p.21).

Ao contrário da maioria de seus contemporâneos, pode-se notar no poeta uma consciência livre, foliona e irônica, apesar de um tanto reprimido pela sociedade e pelos parâmetros do romantismo. Wagner Camilo (1997) afirma que essa veia humorística e irônica só se evidencia, no Romantismo brasileiro em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, cabendo aos demais o cultivo de gêneros mais clássicos como a sátira.

A poesia de Álvares de Azevedo está pautada por uma visão particular de mundo. Embora tenha sofrido influência de poetas europeus, sua poesia é a expressão íntima de sentimentos que o agitavam, apresentando, também, preocupações de seu tempo e as marcas de uma estética pautada no sentimento e na liberdade de expressão.

### **O jogo parodístico na *Lira dos vinte anos*:**

Podemos afirmar que a segunda parte da *Lira dos vinte anos* se apresenta como uma espécie de desconstrução da poesia romântica brasileira por seu caráter parodístico, carregado de humor e ironia. Partindo dos dois prefácios, podemos notar que a segunda parte desfaz o sentido tradicional da primeira e terceira, criando uma poesia menos convencional e menos idealizante. Segundo Cilaine Alves (1998, p.71), a obra lírica de Azevedo pode ser dividida em dois momentos, em um primeiro como clássica e em um segundo como ruptura: Automeada, num primeiro momento como “clássica” – espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando a fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais.

O paradoxo na *Lira* se presentifica desde a sua organização, composta de uma primeira e terceira partes carregadas de melancolia, fantasia e idealização e uma segunda parte onde vamos encontrar uma poesia cheia de sensualidade, erotismo, humor, ironia e paródia. Um poeta em crise com os valores de seu tempo. No prefácio da primeira parte lemos:

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.

Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitavam um sonho, notas que o vento levou, - como isso dou a lume essas harmonias.

(...) ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a como o consolo que foi de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus. (p.120)<sup>2</sup>

Em contraposição, no prefácio da segunda parte, temos:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quichote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A verdade é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia (...) verdadeira medalha de duas faces.

O poeta acorda na terra. Demais o poeta é homem (...) – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. (p.190)

---

<sup>2</sup> Os trechos retirados da *Lira*, serão marcados apenas com o número de página.

Por estes trechos podemos perceber o jogo parodístico da obra, com a presença de dois mundos distintos e paradoxais. O primeiro expressa o lado crente, romântico-amoroso do poeta; o segundo, aponta para o riso velado, o seu lado satânico e transgressor. Para Cilaine Alves (1998, p.71), o dualismo de princípios estéticos, na poesia de Azevedo, “está também em estreita relação com a ruptura, empreendida pelo romantismo, dos padrões clássicos e, por conseguinte, com a afirmação de valores específicos da filosofia romântica”. O poeta cria um eu terno e lírico e, contrapondo a este, um eu sarcástico e impiedoso.

Neste sentido, Azevedo pode ser visto como um poeta rebelde que clama por liberdade, contra os padrões preestabelecidos, levando às últimas conseqüências os ideais de liberdade de criação, de subjetividade, de imaginação criadora, de fantasia e escapismo tão apregoados a partir do século XIX. Nessa perspectiva é que vamos encontrar a paródia que, para Maria Lúcia Aragão (1980, p.21) é a conscientização do ultrapassado, ou melhor:

É o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. Ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário original. É um discurso ficcional sobre o literário. É uma ficção da ficção.

A relação parodística entre as duas partes da *Lira* pode ser comprovada em poemas como *Vagabundo* e *Desânimo*. O primeiro é livre, descontraído, jovial e irônico. Caracteriza o anseio de liberdade do jovem, sem compromisso, apenas vivendo e amando, sem dinheiro, sem família, sem moradia. Um seresteiro enamorado da noite:

Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,  
Fumando meu cigarro vaporoso;  
Nas noites de verão namoro estrelas;  
Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso!

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;  
Mas tenho na viola uma riqueza:  
Canto à lua de noite serenatas,  
E quem vive de amor não tem pobreza.  
(p.233)

Contrapondo a *Vagabundo*, em *Desânimo* o poeta mostra toda a sua desilusão diante da vida e do amor. O poeta é descrente, pessimista, angustiado e desiludido:

Estou agora triste. Há nesta vida  
Páginas torvas que se não apagam,  
Nódoas que não se lavam... se esquecê-la  
De todo não é dado a quem padece  
Ao menos resta ao sonhador consolo  
No imaginar dos sonhos de mancebo!

Oh! Voltai uma vez! Eu sofro tanto!  
Meus sonhos, consolai-me! Distrai-me!  
Anjos das ilusões, as asas brancas  
As névoas puras, que outro sol matiza,  
Abri antes meus olhos que abraseiam  
E lágrimas não têm que a dor do peito  
Transbordem um momento...  
(p.262)

*Vagabundo* apresenta a liberdade do andarilho sem peias social e livre do trabalho e dos estudos. Essa liberdade, no poema, cria uma forma original de ver a vida, em

contraposição ao ideal romântico. Segundo Bella Jozef (1980, p.54), “no espaço de uma escritura ambivalente, porque absorção e rejeição, situa-se a paródia. A escritura finge ser o real, mascarando-o para desmascarar o que é, corromper o estabelecido e pervertê-lo”. Há uma nota de jovialidade no poema, desaparecendo o tom pesado e triste para mostrar uma vida digna de ser vivida.

Segundo Hutcheon (1989, p.21), a autoparódia consiste em pôr em questão não apenas a relação de uma obra com outra, mas a sua própria identidade. E é o que Azevedo faz ao criar, propositadamente, um eu que ora é sério, intimista e angustiado, ora é brincalhão e alegre, por isso o tom humorístico em *Vagabundo*:

Namoro e sou feliz nos meus amores  
Sou garboso e rapaz... Uma criada  
Abrasada de amor por um soneto  
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismado  
Na donzela que ali defronte mora.  
Ela ao ver-me sorri tão docemente!  
Desconfio que a moça me namora!...

Tenho por meu palácio as longas ruas;  
Passeio a gosto e durmo sem temores;  
Quando bebo, sou rei como um poeta,  
E o vinho faz sonhar com os amores.  
(p.234)

Em *Desânimo*, temos:  
O que sofres? Que dor desconhecida  
Inunda de palor teu rosto virgem?  
Por que tu'alma dobra taciturna,  
Como um lírio a um bafo d'infortúnio?

Por que tão melancólica suspiras?  
Ilusão, ideal – a ti meus sonhos,  
Como os cantos a Deus se erguem gemendo!  
Por ti meu pobre coração palpita...  
Eu sofro tanto! meus exaustos dias  
Não sei por que logo ao nascer manchou-os  
De negra profecia um Deus irado.  
Outros meu fado invejam... Que loucura!  
Que valem as ridículas vaidades  
De uma vida opulenta, os falsos mimos  
De gente que não ama? Até o gênio  
Que Deus lançou-me à doentia frente,  
Qual semente perdida num rochedo,  
Tudo isso que vale, se padeço!  
(p.264)

Há aqui uma recriação com diferença de sentido. O pessimismo em *Desânimo* é patente desde o título. O tédio é a presentificação do ser angustiado, de temperamento dramático. A perda da felicidade, representada pela ausência da mulher amada, leva o eu-lírico à completa solidão e desespero. O conforto e a opulência não são remédios para curar os males da alma. Em oposição temos o tom jovial e descontraído de *Vagabundo* que, mesmo sem lar, sem dinheiro, é feliz. O poeta brinca com a estética romântica e, em tom piadístico, a tão cantada “binomia” vai se consolidando de poema para poema. A paródia serve-se da ironia para instaurar um novo sentido.

*Lembrança de Morrer* é outro exemplo desse tipo de paródia:

Descansem o meu leito solitário  
Na floresta dos homens esquecida,  
À sombra de uma cruz, e escrevam nela;  
- Foi poeta, sonhou e amou a vida.

Sombras do vale, noites da montanha,  
Que minh'alma cantou e amava tanto,  
Protegei o meu corpo abandonado,  
E no silêncio derramai-lhe o canto.  
(p.189)

Em oposição temos *O Poeta Moribundo*:  
Poetas! Amanhã ao meu cadáver  
Minhas tripas cortai mais sonora!...  
Façam dela uma corda e cantem nela  
Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...  
O aroma dos currais, o bezerrinho,  
As aves que na sombra suspiravam,  
E os sapos que cantavam no caminho!  
(p.236)

E ainda em *Lembrança de Morrer*:  
Eu deixo a vida, como deixo o tédio  
Do deserto o poento caminheiro,  
- Como as horas de um longo pesadelo  
Que se desfaz ao dobre de um sineiro.  
(p.188)

Em *O Poeta Moribundo*, a outra face da moeda:  
Eu morro qual nas mãos da cozinheira  
O marreco piando na agonia...  
Como o cisne de outrora... que gemendo  
Entre os hinos de amor se enternecia;  
(p.236)

Em *Lembrança de Morrer* o poeta se conforma com a morte  
e clama por ela como forma de se livrar do tédio e da

solidão, como se a morte fosse a solução para todos os problemas. Já em *O Poeta Moribundo* o humor trágico procura vingar-se da angústia final da existência pela ironia, pelo riso, ainda que este seja apenas um disfarce de seu provável estado anímico, dentro do qual a amargura da certeza do fim próximo subjazeria a amargura do riso forçado, do humor e da troça arrancados a custo de seu peito. José Fernandes (1985, p.07), em uma análise que faz deste poema, afirma que Álvares de Azevedo ri de seu próprio cadáver: “o poeta goza superiormente o espetáculo encantador de sua própria miséria e, conseguintemente, de sua própria angústia”. Ao morrer, todo sonho, toda fantasia se desmorona e o homem se iguala a qualquer outro animal. “A revelação do animalesco na criatura humana aumenta o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro” (FERNANDES, 1985, p.07). O poeta, convertido no céptico dos cépticos, é um cérebro frio, um racionalista desencantado, sem quaisquer ilusões, por isso goza da própria morte. Referindo-se ao poema *O Poeta Moribundo*, Angélica Soares (1985, p.48) afirma que:

O descompasso entre a seriedade do tema e seu tratamento irreverente sustém, animada pelas exclamações, a desafinação voluntária, que afasta o discurso do repertório nobre e da atitude respeitosa, para o desvendamento da realidade pelo seu lado cômico e não institucionalizado. Assim, instala-se nova ordenação na partitura romântica, apoiada na ressonância circular da ironia, sobre os acordes do humor.

Em *O Poeta Moribundo*, a morte é apresentada como o ideal, mesmo não significando a passagem para outra vida, não é encarada como simples cessamento, mas um halo de velamento, válvula de escape para as

dores humanas. Em certos momentos sente um certo horror perante a verdadeira face da morte:

Coração, por que tremes? Vejo a morte,  
Ali vem lazarenta e desdentada...  
Que noiva!... e devo então dormir com ela?  
Se ela ao menos dormisse mascarada.  
(p.236)

Em contrapartida, em *Lembrança de Morrer* o poeta só lamenta o amor não realizado. A amada é sublimada e altamente desejada, mas nunca possuída:

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,  
Se um suspiro nos seios treme ainda,  
É pela virgem que sonhei... que nunca  
Aos lábios me encostou a face linda!  
(p.189)

Para Mário de Andrade (1980, p.1241), em seu famoso e controvertido artigo intitulado “Amor e medo”, a imagem do rapaz morto é uma constante em Álvares de Azevedo: “O nossos poetas românticos foram muito vítimas dessa imagem do rapaz morto. Não só a cantaram às vezes, especialmente Álvares de Azevedo, como viram suas vidas encurtadas, alguns colhidos mesmo numa ainda rapazice irritantemente inacabada”. O tema da morte é bastante recorrente na *Lira dos vinte anos*. Podemos citar, ainda, exemplos como: *Anjinho*, *O Pastor Moribundo*, *Virgem Morta*, *Um Cadáver de Poeta*, dentre outros.

Outro tema que consolida a paródia é a visão que o poeta tem da mulher, ora pura, virgem e inocente, outras vezes sensual, erótica e prostituída. Anjo e demônio, fada e feiticeira, as duas faces da mesma medalha, o que pode ser confirmado em *Meu anjo*. A partir do título a paródia se

apresenta, visto que esse anjo é comparado ao vinho e à fumaça do charuto, transformando a mulher em objeto do desejo, em vício, em instrumento do prazer. A figura angelical é dessacralizada. Retirada de seu pedestal, transita entre o mundo comum dos mortais:

Como o vinho espanhol, um beijo dela  
Entorna ao sangue a luz do paraíso.  
Dá morte num desdém num beijo vida,  
E celestes desmaios num sorriso.

Mas quis a minha sina que seu peito  
Não batesse por mim nem um minuto,  
E que ela fosse leviana e bela  
Como a leve fumaça de um charuto  
(p.233)

Podemos perceber a oposição de postura perante a mulher em *Pálida inocência*:

Por que, pálida inocência,  
Os olhos teus em dormência  
A medo lanças em mim?  
No aperto de minha mão  
Que sonho do coração  
Tremeu-te os seios assim?

[...]

Inocência! Quem dissera  
De tua azul primavera  
As tuas brisas de amor!  
Oh! Quem teus lábios sentira  
E que trêmulo te abrira  
Dos sonhos s tua flor!

[...]

Quem te amasse e um momento  
Respirando o teu alento  
Recendesse os lábios seus!  
Quem lera, divina e bela,  
Teu romance de donzela  
Cheio de amor e de Deus!  
(p.152)

A representação da mulher na literatura azevediana é dialética, ela pode ser vista de diversos aspectos: elevada a símbolo do amor ou transformada em objeto de tentação e perdição. Em *Pálida Inocência* a musa é apresentada como uma virgem bela, pura e pálida, objeto de adoração e contemplação. O seu beijo é casto como o desabrochar de uma flor. Já em *Meu anjo* a mulher é voluptuosa, inebriante como o vinho. O tom parodístico pode ser visto na forma irônica e bem humorada com que o poeta apresenta o seu objeto de desejo, dando ao poema uma carga de sensualidade e erotismo.

Em *Meu anjo* a rejeição da amada é encarada com humor. É divertido e alegre, retira a amada de uma redoma e a coloca em equivalência com outros prazeres mundanos. A mulher santa, anjo, virgem, pura é agora leviana, ardente, sensual e vaporosa, envolta na fumaça do charuto e na embriagues do vinho. Pode-se perceber uma mistura de galanteio e deboche.

No poema *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!* Azevedo assume, mais uma vez, uma postura bem diferente de seus contemporâneos, levando ao extremo sua veia humorística ao tomar como musa uma simples lavadeira. “Dialogando criticamente com a própria criação, Álvares de Azevedo ressalta a consciência do duplo, ao mesmo tempo em que

denuncia, embora precariamente, porque dirigido pelo sublime (Otelo, Carlota, Laura, Beatriz) a crise do gosto clássico” (SOARES. 1989, p.79):

É ela! É ela! \_\_ murmurei tremendo,  
E o eco ao longe murmurou \_\_ é ela!  
Eu a vi... minha fada aérea e pura \_\_  
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro  
Eu a vejo estendendo no telhado  
Os vestidos de chita, as saias brancas;  
Eu a vejo e suspiro enamorado!  
(p.237)

O poema pode ser lido como paródia de poemas que cantam a beleza das musas românticas e o sonho do amor ideal, contrapondo-se a poemas como *Quando a noite no leito perfumado*. A forma como o poeta encara o sono da mulher em *É Ela! É Ela! É Ela!*, a sua postura de falsa contemplação, o amor tangível, caracteriza a posse da mulher simples e trabalhadora. Em outro tom, mais elevado, colocando a mulher em um pedestal, temos *Quando a noite no leito perfumado*:

Quando à noite no leito perfumado  
Lânguida fronte no sonhar reclinas,  
No vapor da ilusão por que te orvalha  
Pranto de amor as pálpebras divinas?

E, quando eu te contemplo adormecida,  
Solto o cabelo no suave leito,  
Porque um suspiro tépido ressona  
E desmaia suavíssima em teu peito?

Virgem do meu amor, o beijo a furto  
Que pouso em tua face adormecida

Não te lembra no peito os meus amores  
E a febre do sonhar de minha vida?  
(p.133)

Na seqüência, jogo humorístico de *É Ela! É Ela! É Ela!* funciona como paródia dos clássicos poemas românticos, como paródia de estereótipos:

Esta noite eu ousei mais atrevido  
Nas telhas que estalavam nos meus passos  
Ir espiar seu venturoso sono,  
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! Que profundo sono!  
Tinha na mão o ferro do engomado...  
Como roncava maviosa e pura!...  
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso...  
Palpitava-lhe o seio adormecido...  
Fui beijá-la... roubei do seio dela  
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) é doce página  
Onde a alma derramou gentis amores;  
São versos dela... que amanhã de certo  
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!  
Quem pousasse contigo neste seio  
Como Otelo beijando a sua esposa,  
Eu beije-a a tremer de devaneio...

É ela! É ela! \_\_ repeti tremendo;  
Mas cantou nesse instante uma coruja...

Abri cioso a página secreta...  
Oh! meu Deus! Era um rol de roupa suja!  
(p.237)

Em *Malva-Maçã*, podemos, mais uma vez apreciar a outra face da “medalha”:

De teus seios tão mimosos  
Quem gozasse o talismã!  
Quem ali deitasse a fronte  
Cheia de amoroso afã!  
E quem nele respirasse  
A tua malva-maçã

Dá-me essa folha cheirosa  
Que treme no seio teu!  
Dá-me a folha... hei de beijá-la  
Sedenta no lábio meu!  
Não vês que o calor do seio  
Tua malva emurcheceu?...

[...]

A folha que tens no seio  
De joelhos pedirei...  
Se posso viver sem ele  
Não o creio!... oh! Eu não sei!...  
Dá-ma pelo amor de Deus,  
Que sem ela morrerei!...  
(p.269)

Em *Malva-Maçã* o poeta implora de joelhos a folha perfumada que se encontrava nos seios da amada, não ousando jamais maculá-la com seu toque, apesar da

sensualidade apresentada ao longo do poema, permanece, ainda, a visão contemplativa do objeto amado.

Em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!*, o poeta zomba da beleza alva e pura através da imagem de uma mulher do povo. Assim, a lavadeira é a paródia da beleza da mulher romântica. Ao classificá-la de “fada aérea e pura”, desmistifica o ideal de beleza. A comicidade, levada ao extremo do rebaixamento, se dá quando o poeta rouba de seus seios um bilhete que, pensando encontrar versos de amor, depara-se com um “rol de roupa suja”. O humor continua: “Como roncava maviosa e pura!.../ Quase caí na rua desmaiado!”. O quase desmaio tanto pode ser de emoção por ver sua amada dormindo, quanto de susto por vê-la roncando, em pé, com o ferro de engomado nas mãos. O ronco da amada, qualificado de mavioso, dessacraliza a postura romântica.

O poema soa como uma brincadeira de estudante, feito para se dar risadas, carregado de fantasia, capricho e vigor juvenil. Aos moldes do poema romântico-amoroso, o poeta recria, num tom de paródia, uma lira a sua amada, cantando seus amores e suas paixões a ponto de não enxergar, propositadamente, o ridículo da situação. Displícitamente humoriza o pieguismo e o amor platônico. Sua atitude ante a amada é irreverente, ousando invadir, despreocupadamente, seus domínios e roubar-lhe dos seios um bilhete. “Como vemos, repetem-se modos já cristalizados nos cantares líricos do amor e, ao mesmo tempo, eles se vêem dissociados dos valores em favor dos quais foram tantas vezes convocados” (SOARES. 1989, p.80). Num tom jocoso, o Romeu apaixonado ouve não a cotovia, mas o canto da coruja, agoirando seu devaneio como a premeditar o conteúdo do bilhete.

No entender de Angélica Soares (1985, p.43): “Pelo canto paralelo ao seu próprio discurso, o poeta exhibe e mascara o ridículo da situação problematizada, bem como as

lacunas da concepção romântico-amorosa”. Pode-se perceber, ainda, a dissolução das formas constituídas através da entronização da musa popular, desmascarando o complexo jogo da realidade pela arte crua de palavras como: “lavadeira, vestido de chita, ferro do engomado, roncava, rol de roupa suja, camisinhas”; palavras ligadas ao mundo da musa e que não condiz com a imagem que se tem da mulher romântica, daí o riso. Observa-se, então, a carnavalização do instituído, pois o carnaval “aproxima, reúne, celebra e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 1981, p.106). O poeta não faz mais que agrupar em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!*, uma gama de situações contrárias e inusitadas, principalmente em se tratando do Romantismo.

O clima criado pelo poeta, prolongando o momento de ler o bilhete, instigando a curiosidade no leitor, aumenta o tom jocoso. O bilhete amoroso tão sonhado resulta em um “rol de roupa suja”. A dramaticidade da cena acaba em comicidade, não faltando nem os suspiros do enamorado diante da possibilidade. O eco conseguido pela repetição da expressão “è ela” e, o uso das reticências, reforça ainda mais a comicidade do poema.

O sentimento expresso pelo poema é fingimento porque contradiz todas as regras do amor. O que se evidencia é o rebaixamento, a transgressão aos códigos vigentes, a burla ao instituído. Azevedo brinca com as palavras e cria um mundo a sua maneira, às avessas, possibilitando o (im)possível, desdenhando dos padrões normais de sua época, talvez como único meio de se vingar da (im)possibilidade de um amor ideal. Para Antônio Cândido (1997, p.163):

o poema é até certo ponto perverso, repontando um sentimento de classe tão antipático. O poema é a expressão do preconceito desse filho de família

burguesa que desdenha da mulher do povo, podendo, assim, rebaixá-la e colocá-la em situação ridícula: “A lavadeira de “É ela!” é uma mulher que se pode possuir; mulher de classe servil, a respeito da qual não cabem, para o mocinho burguês, os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada. Por isso mesmo, porque ela está a sua mercê, cobre-a de ridículo a fim de justificar a repulsa”.

Temos ainda em *É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!:*

Mas se Werther morreu por ver Carlota  
Dando pão com manteiga às criancinhas  
Se achou-a assim mais bela, \_\_\_ eu mais te  
adoro  
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! É ela! Meu amor, minh'alma,  
A Laura, a Beatriz que o céu revela...  
É ela! É ela! \_\_\_ murmurei tremendo,  
E o eco ao longe suspirou \_\_\_ é ela!  
( p.238)

O jogo parodístico irrompe quando o poeta compara a lavadeira a musas inspiradoras de ideal elevado, Carlota de Goethe, Laura de Petrarca e Beatriz de Dante. A comparação acaba sendo um contra-senso ao colocar dois padrões artísticos distintos juntos, de um lado a literatura mundial consagrada, representante de um ideal feminino elevado e, de outro, uma literatura prosaica, retirando do cotidiano o seu modelo de musa.

O tom humorístico acentua-se em *Um namoro a cavalo*. A trajetória amorosa, antes de se tornar romântica, resulta numa caminhada cômica e desastrosa. O amor antes cantado como símbolo de enobrecimento, aqui é ridicularizado. O amor platônico é desfeito em decorrência

da degradação da situação por que passa o amante. Dessa forma, o amor desce de seu pedestal de condição ideal a um nível risível.

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça  
Que rege minha vida malfadada,  
Pôs lá no fim da rua do Catete  
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (Três mil-réis) por uma tarde  
Um cavalo de trote (que esparrela!)  
Só para erguer meus olhos suspirando  
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores  
E em lindas folhas de papel bordado,  
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,  
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela  
Nem ousa suspirar de acanhamento...  
Se ela quisesse eu acabava a história  
Como toda a comédia \_\_ em casamento...

Ontem tinha chovido... que desgraça!  
Eu ia a trote inglês ardendo em chamas,  
Mas lá vai senão quando uma carroça  
Minhas roupas tafues encheu de lama...

Eu não desanimei! Se Dom Quixote  
No Rossinante erguendo a larga espada  
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,  
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado,  
Onde habita nas lojas minha bela,

Por ver-me tão lodoso ela irritada  
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros  
Entre dentes tomou a bofetada,  
Arrepiando-se, pula, e dá-me um tombo  
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado  
Meu chapéu que sofrera no pagode,  
Dei de pernas corrido e cabisbaixo  
Berrando de raiva como bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa  
Rasgou-se no cair, de meio a meio,  
O sangue pelas ventas me corria  
Em paga do amoroso devaneio!...  
( p.242)

O amor se desfaz em raiva e decepção. O ridículo do amante é gritante. Desde o início está o amor fadado a um final tragicômico. O poema inicia ironizando a dificuldade de se ver a namorada devido a distância, atitude nada romântica. Depois, a namorada torna-se dispendiosa, chega a estipular a quantia gasta no aluguel do cavalo e, ainda por cima, reclama dos mimos que é obrigado a comprar para ela. Como se não bastasse, a trajetória ao encontro da amada torna-se absolutamente desastrosa, a ponto de perder a compostura e ridicularizar-se, pois além de sujar-se por inteiro, estatela-se no chão: “Circunstância agravante. A calça inglesa/ Rasgou-se no cair, de meio a meio”. Perdendo as calças perde também a masculinidade, pois o uso de calças, para o homem, é a marca da varonilidade, só se começa a vesti-las quando se torna homem.

A intertextualização com a criação de Cervantes é clara e atua na manutenção do tom jocoso. Como o cavaleiro da “Triste Figura”, o jovem enamorado, com o seu “Rossinante” segue em busca de sua “Dulcinéia namorada”. A ação da paródia é patente, conseguida pelo jogo paradoxal que se instala ao longo da trajetória amorosa que redundam em uma cena cômica. O romantismo sentimental é ridicularizado. A situação cômica e grotesca faz do amante um bufão.

Angélica Soares (1989, P.78), analisando o poema, faz a seguinte afirmação: “Pondo-se entre o sonho e a realidade, o cômico das palavras, dos gestos e da situação reunidos incumbem-se de desfazer a atmosfera de sublimidade da trajetória amorosa”. A descrição da caminhada do amante rumo à amada acontece num tom de comédia, aos moldes aristotélico.

Ainda mais interessante e original, o poema por ser engraçado, não deixa de ser inédito. O eu-lírico é um herói bufo nada esportivo, perde a compostura e sai “Berrando de raiva como um bode”. O poeta cria uma situação verossímil para estabelecer o ridículo. O tom piadístico se apresenta através de reclamações e situações ridículas por que passa o amante. Denuncia, ainda, a incapacidade do namorado com pretensões de poeta: “Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,/ alguns versos bonitos... mas furtados”. O mais engraçado de toda a história está na participação do cavalo que toma as dores do namorado e recebe “Sobre as ventas a janela”, derrubando-o e fazendo-o acordar do devaneio amoroso.

### **Considerações finais**

Como poeta parodístico Álvares de Azevedo ocupa um lugar distinto na literatura romântica. Ele é um dos poucos de sua geração que dá vazão a uma veia irônica e humorística. O tema da paródia, em sua obra, é vasta,

podendo ser vista não só nos poemas escolhidos, mas ao longo de sua produção. Fez-se necessário um recorte para que pudéssemos colocar em pauta o que pretendíamos nesse estudo – a questão da paródia – principalmente a autoparódia e, ainda, o jogo estabelecido pelo poeta contrapondo, no Romantismo, a poesia elevada da poesia transgressora, bem humorada e irônica.

O que procuramos mostrar foi o fato de que Azevedo não foi apenas um dos poetas românticos mais individualistas, mas também, bastante original, capaz de influenciar seus contemporâneos e até subverter a ordem. É verdade que sua obra é inconclusa, um tanto imatura, mas criou sua marca e até serviu de modelo e inspiração.

A ironia mordaz, o humor e a paródia são formas de transgressões que fazem com que a sua obra se destaque e permaneça atual. Mudam-se os tempos, muda-se a visão do homem acerca da arte, abrindo, a cada dia, novas possibilidades de interpretação, pois a verdadeira arte é inesgotável, ultrapassa o homem e sua pequenez. Por outro lado, a produção de um artista é seu espírito que sobrevive ao tempo e, Álvares de Azevedo vem sobrevivendo e deixando sua contribuição dentro do quadro geral da literatura brasileira.

#### **Referências bibliográficas**

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1998.

ALVES, Maria Cláudia R. *O poeta leitor. Um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências, Humanas e Letras – USP, 1999, 142p. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada)

- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, v. 2.
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em A Força do Destino. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2.000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares. Poesia e humor romântico*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 2.
- CAVALCANTE, Maria I. *Ruptura e adesão na lírica de Álvares de Azevedo*. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: UNESP, 2.002, 258p. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia, humor e fingimento literário*. Belo Horizonte: UFMG, Caderno de Pesquisa, Nº 15, 1997.
- FERNANDES, José. *Álvares de Azevedo. O sacrílego da forma*. Goiânia, 1985. Inédito.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- JOZEF, Bella. O espaço da paródia. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

- ROCHA, Hildon. *O poeta e as potências abstratas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.
- ROMERO, Silvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- RONCARI, Luiz. Comentário e análise da poesia de Álvares de Azevedo. In: \_\_. *Literatura Brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP/FDE, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SOARES, Angélica. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. In: Revista *Perspectiva II*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ressonâncias veladas da lira. Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

**UMA ABORDAGEM DE ESTUDO DA MARCA DE  
USO ‘BRASILEIRISMO/ REGIONALISMO’ NAS  
OBRAS LEXICOGRÁFICAS.**

*Nilza Aparecida Alves CARDOSO\**

1- Introdução

O léxico de uma língua constitui um conjunto estruturado de todas as unidades lexicais de uma dada comunidade lingüística. Retomando as próprias palavras do lexicólogo francês Guilbert (1975) pode-se dizer que o léxico compõe-se de: “um conjunto de palavras que existem e que existiram em uma tradição lingüística, mais ou menos distante, sendo que o aspecto social transparece no conceito de ‘tesouro’ da língua”<sup>1</sup>. (GUILBERT, 1975, p. 46).

Desse modo, todo falante recria e perpetua um conjunto de vocábulos que representa o patrimônio sócio-cultural de sua comunidade. Com efeito, o léxico é o testemunho de uma realidade, da história de uma civilização, reflete os seus anseios e valores, configura-se, portanto, como portador de expressão e interação social. Sendo assim, toda e qualquer sociedade dispõe de uma somatória de palavras cujo inventário pode estabelecer o elo entre a sua linguagem e o universo cultural. E sobre isso reportemos a Biderman (1981):

---

\* Mestranda em Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>1</sup> Nossa tradução do original em francês: “(...) *L’ensemble des mots qui existent et qui ont existé dans une tradition linguistique plus ou moins lointaine, l’aspect social transparait dans le concept de “trésor” de la langue*” (GUILBERT, 1975, p. 46).

O acervo verbal de um idioma é o resultado de um processo de categorização secular e até milenar na cultura, através do reconhecimento das semelhanças e das diferenças entre os elementos da experiência humana, tanto a experiência resultante da interação com o ambiente físico como com o meio cultural. (BIDERMAN, 1981, p.134).

Neste sentido, léxico é o nível da língua que mais perfeitamente conservar o saber lingüístico de um povo como também representa a maneira como uma comunidade exterioriza e organiza o seu mundo.

Desse modo, é no âmbito lexical que podemos verificar os conceitos e os referentes dos aspectos físicos e histórico-culturais inseridos em uma sociedade. Na sociedade brasileira, evidência-se que a Língua Portuguesa apresenta traços característicos distintos do português de Portugal, resultante da própria constituição histórica do país, isto é, da influência de contatos com outras línguas e da especificidade de fatores sociais, étnico-culturais e geográficos. Considera-se, também, que tais fatores se encontram diretamente refletidos no nível lingüístico peculiar a cada grupo social, distribuídos geograficamente em diferentes regiões brasileiras. Como elucida Pires de Oliveira (1999)

O português brasileiro, variante lingüística do português europeu, trazido para o Brasil, pelos colonizadores entre os séculos XVI a XVIII, em especial, foi mesclando-se com os idiomas indígenas locais, principalmente o Tupi-guarani e mais tarde, com várias línguas africanas, trazidas para nosso país através dos escravos. (...) Podemos observar que a variante brasileira do português não se apresentava homogênea. Verifica-se, sobretudo no nível lexical, “marcas” regionais. Por vezes esse vocabulário regional registra traços bastante diversificados devido, principalmente, às grandes

extensões geográficas do nosso território, em alguns casos, à influência de povos oriundos de outros pontos da Europa. (PIRES DE OLIVEIRA, 1999, p. 48-49).

A referida lexicóloga registra também a influência da norma entendida como o costume, a tradição continuada que se verifica nos hábitos lingüísticos de uma comunidade. Esclarece, no entanto, que alguns desses traços regionais são representativos de uma região específica, enquanto outros já se estenderam aos mais diferentes espaços geográficos. Assim, há “unidades lexicais que representam o léxico empregado em uma dada região, em contraste com outras que pertencem ao vocabulário geral da língua”. (PIRES DE OLIVEIRA, 1999, p.4).

É observável que muitos lexicógrafos, na confecção de um dicionário, incluem inúmeras palavras caracterizadas como ‘brasileirismo/ regionalismos’ em suas obras, objetivando, sobretudo, documentar e registrar o léxico local próprio de uma comunidade lingüística. Nesta óptica, estes dicionaristas buscam não somente descrever e estabelecer uma organização sistemática do léxico que proporcionam aos consulentes informações lingüísticas, apresentando-lhes as indicações sobre os diferentes usos e significados de determinadas unidades lexicais, relações gramaticais, etimologia, pronúncia, assim como, dentre outras informações a identificação da marca de uso, situando a região em que é empregada uma determinada lexia. Embora, muitas obras lexicográficas apresentem contradições nas classificações de ‘marca de uso’ com distintas referências geográficas.

Desta forma, o propósito dessa pesquisa é analisar algumas palavras classificadas como brasileirismos/ regionalismos nos seguintes dicionários da Língua Portuguesa: Novo Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa /Século XXI, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (versão eletrônica); Dicionário Houaiss da Língua

Portuguesa, de Antônio Houaiss (versão eletrônica) e O Dicionário de Usos do Português do Brasil, de Francisco da Silva Borba. Para tanto, selecionamos 15 palavras retiradas do conto “Chóóó Pan” da obra *Urupês* (1918) de Monteiro Lobato, com objetivo de verificar se tais lexias apresentam discrepâncias de marca de uso regional quando contrastadas com cada um dos três dicionários mencionados acima. Ressalva, ainda, que para cada lexia elegida analisaremos apenas as acepções dos dicionários que estejam em consonância com o contexto do conto em questão. Dessa maneira, é oportuno esclarecer que as abonações lobatianas, em que foram coletadas as palavras, encontram-se em anexo, hauridas a esta pesquisa. Com relação à metodologia das referidas listas de palavras, adotaremos para a entrada de cada uma das unidades lexicais a forma maiúscula e em negrito. Em seguida virão as abonações com períodos completos, delimitados por aspas e em itálico. No entanto, estas abonações serão acompanhadas da localização da obra, com data de publicação e indicação da página entre parênteses. Já no que concerne a organização das análises destas palavras, que serão expostas no decorrer deste trabalho, por questões didáticas apresentaremos as lexias estudadas em ordem alfabética. Contudo, desobedeceremos esta ordem, nos casos em que ocorram semelhanças de tratamentos atribuídos a alguma lexia já estudada. Nestas condições, optamos por analisá-la, em subseqüência, conjuntamente com a outra unidade vocabular.

Dado o exposto, cumpre salientar também que sabemos da importância e da necessidade que se tem de pesquisas mais sólidas nesta temática de estudo, para dirimir as dúvidas quanto à informação de palavras tratadas como ‘brasileirismos/ regionalismo’, cujos dados em obras lexicográficas são bastante incompatíveis e nem sempre confiáveis. Compreendemos, ainda, que não é uma tarefa tão fácil e muitos pesquisadores encontram dificuldades em lidar

com esta questão. Por isso, buscaremos, neste estudo, tratar somente da problemática de critérios e/ou ausência de critérios estabelecidos por estes dicionaristas, apresentando sempre que possível alguns apontamentos e considerações. Posto isso, passaremos para análise do ‘*corpus*’.

## 2 - Análise das palavras

Começamos esta pesquisa com a unidade lexical ‘Biscate’ que, conforme o dicionário Aurélio, trata-se de uma palavra de origem expressiva, um brasileirismo, definido como “*bico*” ( na acepção 2). Quando se busca esta remissiva temos um brasileirismo familiar, significando “*Pequenos ganhos avulsos e/ou tarefa ocasional que os possibilita; biscate, gancho, galho, viração*” ou, ainda, “*Emprego subsidiário, pouco rendoso; gancho*”. Em contrapartida, encontramos a palavra “Biscate”, no dicionário Houaiss, apresentando étimo semelhante ao atribuído pelo dicionário Aurélio. No entanto, esta lexia é registrada, nas acepções 2 e 4, com marca de uso derivação por extensão de sentido e derivação por metonímia, designando respectivamente “*Ocupação ou serviço eventual, de curta duração e não regular; bico*” e “*Remuneração (ger. pequena) recebida como pagamento por esse tipo de trabalho; bico*”. O “Dicionário de Usos do Português do Brasil” de Francisco da Silva Borba assinala semelhante significado em comparação aos demais dicionaristas acima, configurando a definição de “*Serviço pequeno e avulso; bico: galho*”, porém não apresenta nenhuma marca de uso.

Observando as controvérsias dos dicionários relacionados acima, entendemos que a palavra ‘Biscate’ deixou de ser referenciada atualmente. É uma palavra provavelmente em desuso, embora a lexia “Bico”, no sentido de “serviço eventual”, seja a forma mais aludida. Vale lembrar, ainda, que a palavra “Biscate” sofreu outra

extensão de sentido ao ser empregada, pejorativamente, como mulher prostituta.

No que concerne ao item lexical ‘**Capadete**’, formado por processo de derivação sufixal (capado + ete), segundo o dicionário Aurélio tem procedência latina (capado participio de capar, do latim vulgar *\*cappare*), é classificada como brasileirismo do Sul, referindo-se a “*Porco capado (1), mas ainda não cevado*”. Informa o dicionário Houaiss similar origem e sentido para esta palavra “*Bacorinho capado, destinado à engorda*”, no entanto, marcado apenas como substantivo masculino. No dicionário do Borba esta lexia não foi encontrada, entretanto, há registro apenas da palavra ‘Capado’.

Percebe-se a discrepância de critérios destes dicionários quanto ao registro e a marca de uso. Acredita-se que a palavra “Capadete” não seja mais um brasileirismo, uma vez que a formação de diminutivo - **ete** na língua portuguesa já está em desuso. Esta palavra, também, não se encontra registrada no dicionário de usos da Língua Portuguesa de autoria de Francisco Borba, que assegura ser um dicionário que trata do uso efetivo do sistema lingüístico de nossa língua a partir do ano de 1950. Embora, não podemos tomar como referência somente esta última informação, pois reconhecemos a delimitação de critérios adotados em uma obra lexicográfica.

O terceiro item lexical pesquisado “**Carapina**” é de étimo tupi, um brasileirismo, segundo o dicionário Aurélio na acepção “*V. carpinteiro*”. Recorrendo a remissiva “Carpinteiro” encontramos o significado de “*Artífice que trabalha em obras grosseiras de madeira*” (acepção 1), registrado como sinônimo de brasileirismo. No que se refere ao dicionário Houaiss, a palavra “Carapina” é também de origem Tupi [ *kara'pina* ], um regionalismo: Brasil e diacronismo antigo, na acepção “*No Brasil colônia, carpinteiro de obras de madeira em geral, que não as*

*construções e reparações navais. Obs.: cf. carpinteiro*". Já a remissiva "Carpinteiro", conforme assinala este dicionarista, é um substantivo masculino que designa "*artesão que trabalha com madeira, montando esp. obras pesadas, como estruturas, vigamentos, tabuados etc. Obs.: cf. carapina, marceneiro, moveleiro*"(acepção 1). No dicionário Borba a lexia "carapina" é definida como "*Individuo que trabalha em obras de madeira; carpinteiro*", embora não há referência a nenhuma marca de uso.

O vocábulo "Carapina", provavelmente, seja um brasileirismo dado à evidência do étimo tupi. Muitas palavras de uso no Brasil foram formadas a partir de radicais das línguas indígenas, sabemos que os índios no convívio com os brancos apreenderam a Língua Portuguesa, mas deixou resquícios de sua língua na formação da Língua Portuguesa do Brasil. Temos relatos da progressão deste contato acentuado pela peregrinação dos bandeirantes em terras brasileiras, que por onde passava batizava os referentes da natureza e, conseqüentemente, expandiram os nomes de étimo tupi. Estes nomes, de origem tupi, eram evidenciados inclusive nas práticas sócio-culturais.

Outra unidade lexical coletada foi o vocábulo "**Chumbo**", de origem latina [ *plumbu*], encontrado no dicionário Aurélio, nas acepções 1 e 2 respectivamente, com as seguintes explicações "*Elemento de número atômico 82, metálico, cinza-prateado, mole, muito denso, utilizado em ligas com diversos metais [símb.: Pb ]*" e "*Grão desse metal, para caça*". O aludido lexicógrafo considera esta lexia, na primeira acepção, como sendo um elemento da química, já na segunda acepção não há registro de marca de uso. Destarte, o dicionário Houaiss registra a palavra "Chumbo" com a mesma procedência etimológica em relação ao dicionário Aurélio, porém caracteriza esta palavra como regionalismo: Brasil de uso informal, empregada para referir-se a "*Tiro, bala, fogo*" (acepção 8). Em contrapartida,

deparamos com a palavra “Chumbo” no dicionário Borba com a marca de uso coloquial, no sentido de “*Bala, projétil*”. Evidencia-se que a primeira definição atribuída à palavra “Chumbo” no dicionário Aurélio é, meramente técnica relacionado à área específica da química. Talvez não haja uma necessidade do registro deste uso na referida obra lexicográfica, já que existem dicionários técnicos relativos a campos afins. Todavia, nota-se que a lexia “Chumbo”, apresentado por este dicionarista, no sentido de “Grão desse metal, para caça” e, ainda, descrito nos outros dois manuais lexicográficos referenciados acima, com a definição específica de “bala, fogo, tiro”, é comumente empregada no Brasil. Contudo, revela também as práticas do exercício de artilharia ou manuseio com qualquer especialidade de armas. Com relação a esta última definição, percebe-se que a unidade “Chumbo” sofreu uma extensão de sentido no âmbito da língua portuguesa em oposição ao significado de “elemento de número atômico 82”. Muito provável que seja um vocábulo peculiar do linguajar brasileiro e de teor popular, ao designar uma expressão do tipo “boa de Chumbo”, isto é, “boa de tiro, bala” próximo ao sentido buscado no texto literário referenciado neste estudo.

Em seqüência, encontramos a palavra “**Companheiro**”, elucidada o dicionário Aurélio que este vocábulo é um aumentativo de “Companheiro”, originou da palavra [campanha + eiro] do espanhol [compañero]. A lexia “companheiro” é um brasileirismo, significando “*Amigo leal, disposto, com quem se pode contar em quaisquer circunstância*”. Para o dicionário Houaiss, esta unidade vocabular tem procedência do latim [pan(i)] que sofreu algumas modificações fonéticas em algumas línguas, dentre elas, a língua espanhola com étimo de [compañia] e, finalmente, chega a língua portuguesa [companhia]. Esclarece, no entanto, que a palavra “companheiro” é de uso informal, definido como “*Grande companheiro; pessoa*”

*amada pelos amigos e conhecidos por seu espírito comunicativo e solidário*”. Já o dicionário Borba identifica este vocábulo como de uso coloquial, apresentando semelhante definição a aquela atribuída pelo dicionário Aurélio, referindo-se a “*amigo com quem se pode contar*”.

Observando os dicionários acima, é notável que a unidade lexical “Companheiro” tem procedência mais próxima à lexia da língua espanhola, é um vocábulo cujo radical provém de uma língua estrangeira, mas que sofreu alterações e acréscimos de fonemas ao ser incluso na língua portuguesa do nosso país. Aliás, observa-se que a formação desse sufixo é muito produtiva nesta língua. Possivelmente, é uma palavra de formação brasileira de cunho popular.

Com referência a palavra “**Embaúba**” é de origem tupi [Var. *ambaúba*] que segundo informações do dicionário Aurélio significa na língua indígena ‘árvore oca’, um brasileirismo da botânica, no sentido de “Umbaúba”. Esta última lexia caracteriza-se, também, como um brasileirismo da botânica, usado para designar variações comuns de “*espécies do gênero Cecropia, da família das moráceas, que se caracterizam pelo tronco indiviso, com grandes folhas digitadas no ápice, e pelas flores mínimas agregadas em espigas muito apertadas. O gomo terminal é grande e protegido por amplas estípulas, constituindo o alimento preferido das preguiças; abriga também formigas agressivas*”. Este dicionarista menciona, ainda, os nomes pelos quais esta árvore é conhecida, como: “ambaúba”, “embaúba”, “embaúba”, “imbaúba”, “imbaúba”; sinônimo de “árvore-da-preguiça”, “torém”. Ao focalizar a lexia “Embaúba” no dicionário Houaiss encontramos a rubrica angiosperma (relativo à botânica), com o mesmo étimo tupi [*amba’iwa*], significando “*comum às árvores do gên. Cecropia, da fam. das cecropiáceas, com troncos fistulosos, grandes folhas peltadas, ger. palmatífidas, ásperas e discolores, flores em espigas e pequenos frutos nuciformes*”.

[*Ocorrem nas regiões tropicais americanas, várias no Brasil; as folhas são us. como lixas, os brotos e frutos são esp. procurados por preguiças, e dos troncos, freq. habitados por formigas, extraem-se polpa para papel e fibras e fazem-se calhas e pequenos objetos.*]” e, ainda, registra as seguintes formas para esta espécie de vegetal: “ambaitinga”, “imbaubão”, “pau-de-lixá”, “torém”. Com relação ao dicionário Borba, a lexia “Embaúba” é uma árvore de “tronco indiviso, grandes folhas e flores agregadas em espigas”, no entanto, nesta definição não menciona nenhuma marca de uso.

Analisando os dicionários Aurélio e Houaiss, observa-se que “Embaúba” é uma árvore nativa nas regiões brasileiras, provavelmente foi nomeada pelos índios dada à evidência do étimo tupi. Talvez este vocábulo seja aludido com nomes específicos em determinadas regiões brasileiras, sendo, portanto, registrada com diferentes variantes.

Em equivalência, temos a lexia “**Sapuva**”, marcada no dicionário Aurélio com o étimo Tupi, um brasileirismo da botânica que abrange a área de São Paulo, referindo-se a “*Grande árvore (Machaerium stipitatum) da família das leguminosas papilionáceas, de folhas imparipenadas, e de flores roxas, por vezes brancacentas, paniculadas, e cujo fruto é vagem alada, ou sâmara glabra; tem madeira de boa qualidade*”, conhecida com o sinônimo de “Sapuvuçu”. O dicionário Houaiss reconhece que a palavra “Sapuva” é uma espécie angiosperma, de étimo obscuro, sugere que talvez de procedência tupi. Apresenta, ainda, a datação coincidentemente com o “*corpus*” de nossa pesquisa, referindo-se a obra “Urupês” de Monteiro Lobato, de 1918.

Neste dicionário encontramos para a lexia “Sapuva” a definição de “*Ginjeira-da-terra*” e “*Pau-de-malho*”, ambas caracterizadas com a marca de uso angiospermas. A primeira palavra remissiva significa “*árvore de até 12 m (Prunus sphaerocarpa), da fam. das rosáceas, nativa do Brasil, com*

*madeira rósea ou violácea, casca us. contra a asma, folhas coriáceas, ovadas ou elípticas, de que se faz infusão contra a tosse, flores melíferas, brancas, em racemos, e pequenas drupas globosas e escuras*”( acepção 1), com o sinônimo de “caúna”, “cerejeira-do-brasil”, “coração-de-negro”, “coração-negro”, “ginjeira-brava”, “ibiró”, “iviró”, “juá-açu”, “juá-uva”, “marmelo-bravo”, “pessegueiro-bravo”, “pessegueiro-do-mato”, “sapuva”, “tímbó”. Já o vocábulo remissivo “Pau- de-malho” define-se como uma “*árvore melífera (Machaerium stipitatum), da fam. das leguminosas, subfam. papilionoidea, nativa do Brasil (RJ até RS), de folhas compostas, vagens em forma de alfanje e madeira branca, difícil de fender, própria para cabos de malho, macetes e cangas*”, apresentando as formas: “sapuruçu”, “sapuva”, “sapuvuçu”. No entanto, no dicionário Borba não há registro desta espécie vegetal com o nome específico de “Sapuva”.

Interessante que esta árvore é também encontrada no Brasil, o dicionário Aurélio menciona que a lexia “Sapuva” é um brasileirismo de São Paulo, de origem tupi. Já o dicionário Houaiss não se posiciona quanto à procedência e apresenta a rubrica angiosperma, inclusive, para os nomes variantes desta árvore. No entanto, este lexicógrafo, entra em contradição, quando registra nas palavras remissivas do vocábulo “Sapuva” ser “*nativa do Brasil*”. E, ainda, acrescenta na segunda remissiva “*Pau-de-malho*” a característica de uma árvore típica brasileira, abrangendo os estados do RJ até RS. Nota-se, que esta árvore é reconhecida por vários nomes, não foi possível encontrar particularmente a denominação de “Sapuva” no dicionário Borba, não sabemos qual foi o critério escolhido por este dicionarista.

Assim como, consultando os dicionários Aurélio e Houaiss não fica claro, para os consulentes, quais os estados de abrangência que esta lexia é, especificamente, empregada.

Há muito tempo, como já é consabido, carecemos de trabalhos mais concretos nesta área de pesquisa.

Já a unidade “**Esmolambado**”, o dicionário Aurélio esclarece ser formado a partir do particípio ‘esmolambar’, de [es + molambo + ar]. A palavra ‘molambo’ é de procedência dos ‘Quimbundo’ que significa “*Língua banta dos bundos ou ambundos (Angola, África)*”. Assim, apresenta para a definição de “Esmolambado” o sentido de “*Que ou aquele cuja roupa está em molambos. V. maltrapilho*” (acepção 1), assinalado como um brasileirismo. Procurando, nesta obra lexicográfica, a palavra “Maltrapilho” verificar-se que não há registro de marca de uso. Já o dicionário Houaiss atribui para o vocábulo “esmolambado” o mesmo tratamento etimologia encontrado no dicionário Aurélio, inclusive, apresenta semelhante definição “*Que ou o que está em molambos, em farrapo*”, porém não menciona nenhuma marca de uso. No dicionário Borba esta unidade lexical é registrada com o sentido de “*Quem tem roupa velha e suja ou em farrapos, mal trajado*”, mas sem declaração de marca de uso.

No exposto acima, examinando a palavra “Esmolambado” verifica-se uma evidência etimológica e semelhantes definições entre os dois primeiros dicionários. Com relação ao dicionário Houaiss, é possível que se baseou literalmente nas descrições apresentadas pelo dicionário Aurélio. Contudo, ambos diferenciam-se somente no que diz respeito à marca de uso, visto que o dicionário Houaiss não se posicionou. Vale salientar que a lexia “Esmolambado”, segundo os mesmos dicionaristas, é de origem africana. Muitas palavras na nossa língua são formadas a partir deste étimo. Se lembrarmos que no Brasil, no período colonial, ocorreu uma miscigenação de raças entre brancos, índios e negros, sendo este último trazido para o nosso país na condição de escravos, tal fato explicaria a incorporação de algumas palavras de procedência africana e tupi.

Entendemos, assim, que “Esmolambado” talvez seja um brasileirismo apresentando radical estrangeiro de origem africana, mas que sofreu alterações e acréscimo de prefixo e sufixo na língua portuguesa do Brasil, constituindo-se uma palavra parassintética.

Ao referi-se a lexia “**Monjoleiro**” o dicionário Aurélio assinala como um brasileirismo, de uso peculiar nas regiões de MG. e S., significando “*Indivíduo que toma conta de monjolo*” . Esclarece, ainda, que a palavra “Monjoleiro” é formada de [monjolo + eiro], cujo étimo da lexia “Monjolo” é de procedência do ‘Quimbundo’, portanto, de origem africana. Verifica-se que, no dicionário Houaiss, a palavra “Monjoleiro” é definida como “*Indivíduo responsável por um monjolo; 'engenho' (acepção 1)*”, apresenta étimo similar se comparado com o dicionário Aurélio, porém sem registro de marca de uso. Para o dicionário Borba, este verbete é inexistente.

Talvez a lexia “Monjoleiro” pela procedência africana seja um brasileirismo, formado por radical de origem estrangeira acrescido do sufixo [-eiro]. Não obstante, este sufixo é, comumente, empregado em nossa língua para designar um indicativo de função. À guisa de exemplificação, podemos citar algumas lexias como: açougueiro, carroceiro, sapateiro, dentre outras. É notável que a unidade lexical “monjoleiro” não se encontra registrada no “Dicionário de Uso do Português do Brasil” de Francisco Borba. Este fato se justifica, provavelmente, porque na atualidade convivemos com o desenvolvimento e a modernidade de vários equipamentos e, conseqüentemente, as atividades rudimentares exercidas com monjolos já não têm tanta freqüência em nosso país. Assim, acredita-se que, em virtude das transformações ocorridas nos últimos tempos, a palavra “Monjoleiro” vem perdendo, significativamente, a motivação de sua referência.

No escolhido conto Lobatiano encontramos, também, a palavra “**Monjolo**”, como aludido acima, o lexicógrafo Aurélio apresenta para esta palavra o étimo ‘Quimbundo’, de origem africana. No entanto, o vocábulo “monjolo” é definido como “*Engenho tosco, movido a água, usado para pilar milho e, primitivamente, para descascar café*”(acepção 3), caracterizado como um brasileirismo e conhecido, especificamente, nas localidades de M.G. e S. O dicionário Houaiss menciona uma etimológica idêntica ao dicionário Aurélio e acrescenta, sobretudo, que é proveniente da designação do povo. Ademais, percebe-se que este dicionarista parafraseia, também, a definição atribuída pelo dicionário Aurélio, no sentido de “*Engenho rudimentar, acionado à água, us. para pilar milho e descascar café*”, marcado como um regionalismo do Brasil.

O dicionário Borba ao tratar desta unidade vocabular atribui o significado de “*Engenho tosco, movido à água para pillar milho, e primitivamente, para descascar café*”, apresentando um sentido análogo aos demais dicionários explicitados acima, mas sem identificar a marca de uso.

Importante notar que para a palavra “Monjoleiro” o dicionário Houaiss não menciona nenhuma marca de uso, mas esclarece na definição ser uma pessoa responsável por monjolo. Já a unidade lexical “Monjolo” é registrada como um regionalismo do Brasil. O dicionário Aurélio para ambas as palavras, apresenta a caracterização de brasileirismo de MG e do S. É perceptível que este lexicógrafo manteve uma coerência de marcação dialetal idênticas para ambas as palavras analisadas. No que diz respeito ao dicionário Borba, entende-se que para o item lexical “Monjoleiro” já não há mais o costume habitual da execução ou da prática deste tipo máquina, visto que não faz referência a esta palavra. Entretanto, apresenta o vocábulo “Monjolo”, embora sem marca de uso. Certamente, este dicionarista considerou que é encontrado, ainda, este aparelho primitivo

como enfeite em algumas fazendas, não acontece à atividade, mas há presença do objeto. Observamos, também, que nos três dicionários citados acima houve uma similaridade de definições para o item lexical “Monjolo” e nítidas diferenças de marcas dialetais entre os dicionaristas Aurélio e Houaiss. Confrontando os mesmos dicionários não se têm uma clareza de quais são, exatamente, às áreas de abrangência em que é empregada esta lexia. É possível que “Monjolo” seja um brasileirismo, como já expusemos considerações análogas sobre a influência do étimo africano em nossa língua, acrescido de uma possível designação popular. No entanto, é preciso ponderar que hoje este vocábulo possa não ser tão usado e ficado apenas como lembrança ou como referência da infância de pessoas que viveram em fazendas, uma vez que raríssimas são as fazendas que possuem este objeto.

Ao tratar da lexia “**pica-pau**” o dicionário Aurélio sugere a formação [picar + pau], a palavra ‘picar’ originou da base [pik]- ‘golpe’ existente em várias línguas. Assim, para a unidade vocabular “Pica-pau”, este lexicólogo nos remete a palavra “Lazarina” (acepção 4), sem menciona qualquer marca de uso. No entanto, encontramos este último vocábulo com a marcação dialetal de um brasileirismo, na seguinte acepção “*Espingarda de passarinhar, de cano fino e longo; pica-pau*”. Segundo Aurélio a palavra “Lazarina” é um antropônimo de Lazzarino, nome de um espingardeiro milanês do séc. XVI. No dicionário Houaiss encontramos, para a lexia “Pica-pau”, a datação de 1836, apresentando o étimo [picapao] e 1858 [picapáo]. Este vocábulo é, então, definido como “*Espingarda de carregar pela boca, de pequeno alcance; lazarina*” (acepção 2), embora sem apresentar marca de uso. Buscando a palavra “Lazarina” neste dicionário temos um diacronismo antigo, empregado com o sentido de “*Espingarda de um só cano e pequeno alcance us. na caça de passarinhos; pica-pau*”(acepção 2).

Ademais, assinala que a lexia “Lazarina” é de origem controvertida, caracteriza-se também como um antropônimo italiano, menciona, até mesmo, o nome do espingardeiro milanês do sXV, Lazzarino. Para o dicionário Borba “Pica-pau” é uma “*espingarda de pequeno alcance, que se carrega pela boca*”, sem registrar nenhuma marca de uso.

Evidencia-se que a remissiva “Lazarina” nos dicionários Aurélio e Houaiss trazem controvérsias, ambos os dicionários remetem a lexia “Pica-pau” ou vice-versa, mas apresentam problemas com relação à marca de uso. Estes lexicógrafos não informam nenhuma marca de uso no que se refere à palavra “Pica-pau” no sentido de “Lazarina”, enquanto que para a remissiva “Lazarina” o primeiro dicionarista registra, na acepção 2, a marca dialetal brasileiro. Já o segundo dicionarista, na acepção 2, como diacronismo antigo. É notável, portanto, o critério falho de remissivas, aludido neste exemplo, em relação à marca de uso. Ao investigar o dicionário Borba, este não menciona a palavra “Lazarina” na definição do verbete “Pica-pau”. Enfim, consideramos que o vocábulo “Pica-pau” no sentido de “Lazarina”, possivelmente, encontra-se em desuso. Notadamente, percebe-se que hoje já desapareceu o referente desta lexia no sentido de ‘espingarda’. Atualmente, o vocábulo “Pica-pau” é, comumente, mais lembrado na designação de pássaro. Oportuno lembrar que, em consonância com nossa hipótese, o dicionário Houaiss traz para a lexia “Lazarina” a marca de uso diacronismo antigo e para “Pica-pau” a datação de 1836, mas não são informações muito afiançáveis.

No que diz respeito ao vocábulo “**Picumã**”, de étimo tupi, um brasileiro, segundo o dicionário Aurélio nas acepções “*V. Fuligem*” e “*Teia de aranha enegrecida pela fuligem [Var.: pucumã; sin. ger.: taticumã.]*”. Já a remissiva “Fuligem”, neste dicionário, não apresenta marca de uso no sentido de “*Substância preta que a fumaça*

*deposita nas paredes e teto das cozinhas e nos canos das chaminés [sin. tisne, picumã, pucumã]*”. O dicionário Houaiss esclarece, também, que a palavra “Picumã” tem procedência tupi [*ape ku'mã*], significando na língua indígena “*fuligem, negro de fumo; teia de aranha enegrecida pela fuligem*”. Assim, assinala que a palavra “Picumã” em sua obra lexicográfica é empregada como “*Fuligem [var. felugem, picumã, pucumã, tisne]*” (acepção 1) e “*Teia de aranha tornada negra pela ação da fuligem [var. pucumã, taticumã]*” (acepção 2), porém para ambas as acepções não registra nenhuma marca de uso. Este dicionário para a remissiva “fuligem” traz a definição de “*matéria preta, gordurosa, na forma de diminutas partículas, oriunda da queima de um combustível que se desprende e adere aos canos de chaminés e a superfícies em geral*” (acepção 1), sem marca de uso. De acordo com o dicionário Borba “Picumã”, também, é uma “Fuligem”. E este lexicógrafo aponta para esta última lexia a definição de “*Substância preta e fina que a fumaça deposita nas paredes e no teto das cozinhas ou nos canos das chaminés*”, sem apresentar para estas acepções uma marca de uso.

Os dicionários Aurélio e Houaiss reconhecem que a palavra “Picumã” é de étimo tupi, embora para o dicionário Aurélio esta palavra seja caracterizada como um brasileirismo, assim como, as variantes “Pucumã” e “Taticumã”. Já em confronto ao dicionário Houaiss a palavra “Picumã”, como visto acima, não faz alusão a nenhuma marca de uso, o mesmo se nota em relação à remissa “Fuligem”. Por curiosidade, verificamos também as formas variantes da lexia “Picumã”. Interessante a revelação de que a variante “Taticumã” é caracterizada, neste dicionário, como um regionalismo do Norte do Brasil. Através destes dados, é possível induzir a possibilidade de ser uma palavra de formação brasileira reconhecida por diferentes nomes, ocorrendo, então, à especificidade de denominações em

algumas regiões brasileiras. Aliás, é importante registrar que, a migração de pessoas para outras regiões brasileiras é um outro fator indispensável e, por isso, precisa ser considerado quando se analisa as formas variantes pelas quais um determinado vocábulo é, usualmente, reconhecido. Outro lexia coletada é “**Pinguço**” tratada pelo dicionário Aurélio como formado de [ pinga + -uço ], uma vez que a palavra “Pinga” originou de pingo, derivado de pingar, que do latim [ *pendicare-pendere*]. Dessa maneira, vocábulo “Pinguço” é designado como “V. *embriagado*” (acepção 1) e “*Indivíduo dado à pinga; pingueiro, cachaceiro*” (acepção 3), caracterizados respectivamente, com a marca de uso brasileirismo do Nordeste e Sul, de uso popular e brasileirismo de Minas Gerais. Consultando a palavra remissiva “Embriagado” não há marca de uso, no sentido de “*Que se embriagou ou alcoolizou*”. No dicionário Houaiss a lexia “Pinguço” é formado da palavra “Pinga” uma bebida alcoólica, especialmente aguardente de [ cana' + -uço]; do latim [*pend-, pendicare*]. A palavra “Pinguço” é, então, assinalada como um regionalismo do Nordeste do Brasil, Minas Gerais e Sul do Brasil, de uso informal, significando “*Diz-se de ou aquele que se embriaga; bêbado, cachaceiro*”. No que concerne ao dicionário Borba, a lexia “Pinguço” é definida por “*Quem bebe muito, beberrão*”, sem especificar nenhuma marca de uso.

Analisando o vocábulo “Pinguço” nos três dicionários citados acima, a impressão que se tem é que o dicionário Houaiss faz uma paráfrase das possíveis definições apresentadas pelo Aurélio. Pois, observa-se que as acepções 1 e 3 do dicionário Aurélio são juntadas em somente uma acepção no dicionário Houaiss, inclusive as marcas de uso. O que traz dúvidas aos consulentes em que região brasileira especificamente a palavra “pinguço”, com a expansão de diferentes denominações em “pingueiro”, “embriagado”, “bêbedo” e “cachaceiro”, é empregada.

Enfim, acreditamos que a palavra “Pinguço” é um vocábulo brasileiro usado para denominar pessoas que exageram na cachaça, cuja bebida é bastante consumida no Brasil. Talvez seja esta uma das razões pelas quais as pessoas viciadas nesta bebida terem recebido nomes diferentes, o que caracteriza a particularidade das variantes deste vocábulo, que, no entanto, são observadas entre os próprios falantes da língua portuguesa, nas diferentes regiões brasileiras.

Dentre as denominações que são atribuídas a palavra ‘cachaça’ encontramos, também, na elegida obra Lobatiana, a palavra “ **Cachaceiro**”. Conforme o dicionário Aurélio, esta lexia é formada a partir de [ cachaça + -eiro], contudo, a base lexical “Cachaça” é de origem controvertida. Assim, expõe este lexicógrafo que “Cachaceiro” é um brasileirismo, nas seguintes acepções “ *Aquele que é dado ao uso excessivo da cachaça ou de outra bebida alcoólica; canista, briteiro*” e “*Que é dado ao uso exagerado da cachaça ou de outra bebida alcoólica; briteiro*”. Para o dicionário Houaiss a lexia “Cachaceiro” apresenta a mesma formação [De cachaça + -eiro], de étimo controvertido, significando “*diz-se de ou quem costuma beber cachaça ou outra bebida alcoólica em grandes quantidades ou imoderadamente; beberrão, bêbedo, bêbado*” (acepção 1), mas sem aludir qualquer marca de uso. O dicionário Borba registra a palavra “Cachaceiro”, sem marca de uso, significando “*Pessoa que bebe muita cachaça*”.

Evidencia-se que a palavra “Cachaceiro” é descrita no dicionário Aurélio como um brasileirismo. Esclarece também, este dicionarista, que a forma “Briteiro”, encontrada na definição de “Cachaceiro”, é um regionalismo do R.J. O dicionário Houaiss não menciona uma marcação dialetal para a palavra “Cachaceiro”. Um fato digno de nota é que, a lexia “Cachaça”, de cuja base lexical se tem a formação da unidade vocabular “Cachaceiro”, neste último dicionário, é marcado na nona acepção como um

regionalismo do Brasil. Este lexicógrafo menciona, inclusive, na definição de “Cachaça” o vocábulo cachaceiro. Há que se notar ainda que, no que diz respeito ao dicionário Borba, em nenhuma das palavras selecionadas para a realização de nossa análise apresentou a marca de uso regional. Embora, seja um manual lingüístico que alude registrar palavras de cunho regional que apareçam, segundo ele, em textos bem localizados regionalmente. No entanto, este pesquisador não elucida, em sua obra lexicográfica, quais foram os critérios selecionados para o tratamento das marcas dialetais. Assim, por considerações semelhantes a aquelas já explicitadas acima na análise da palavra “Pinguço”, entendemos que é possível, também, que “cachaceiro” seja um vocábulo de uso regional no Brasil.

Por fim, analisaremos a palavra “**Sirigaita**”, registrada pelo dicionário Aurélio como gíria, no sentido de “*Mulher pretensiosa e muito saracoteadora*”, este lexicógrafo notifica que a referida palavra é de origem controvertida. Conferindo esta lexia no dicionário Houaiss encontramos a designação de “*Mulher vivaz, ladina, buliçosa*” (acepção 1) e “*Mulher que usa requebros para seduzir, atrair*” (acepção 1.1), apresentadas como regionalismo do Brasil de uso informal, com étimo também duvidoso. Em confronto ao dicionário Borba, verifica-se que o vocábulo “Sirigaita” não tem identificação de marca de uso, descrito com a definição de “Mulher buliçosa e leviana”.

Abordando as definições dadas pelos dicionaristas em questão, observa-se que “Sirigaita” é uma palavra pejorativa que designa um comportamento feminino. Talvez um vocábulo de extensão restrita a certos grupos sociais de algumas regiões do Brasil ou de pouca frequência em determinadas áreas geográficas brasileiras. Dessa maneira, é uma palavra de teor popular, que denota também um modo

peculiar de expressão ao se referir a um protótipo de mulher soberba e leviana.

### 3 - Conclusão

Como já intercalamos algumas considerações e demonstramos o tratamento de um razoável número de lexias encontradas nos elegidos dicionários: Aurélio, Borba e Houaiss, com nítidas controvérsias de marca de uso regional. Podemos, finalmente, concluir que, evidenciamos a falta de critérios estabelecidos por estes lexicógrafos, algumas vezes os mesmos compilam um dos outros as definições e marcas de uso. Por outro lado, apresentam para uma mesma lexia, verificadas nos três dicionários, informações de usos dialetais bastante díspares entre si, ou até mesmo, há uma ausência de posicionamento quanto à marca de uso<sup>2</sup>.

A fragilidade de critérios é vista, também, no que se refere às remissivas, não ocorrendo à correspondência de marca de uso entre a palavra consultada e a respectiva remissiva. Semelhante tratamento verifica-se ainda quanto à etimologia das palavras. Há diferenças de étimo de alguns vocábulos quando contrastados com os dicionários aludidos acima, particularmente, nos dicionários Aurélio e Houaiss, ilustra o exemplo a lexia “Pica-pau”. Ou, então, ambos os dicionaristas apresentam incerteza etimológica, registrando para certas lexias uma origem obscura ou controvertida. No

---

<sup>2</sup> Observe os comentários aludidos para a lexia “Pinguço”, no que concerne ao dicionário Borba, este lexicógrafo menciona na apresentação de sua obra “Dicionários de Usos do Português do Brasil” tratar-se também de palavras com matizes regionais, porém dentre as 15 palavras pesquisadas, neste trabalho, nenhuma apresentou a marca de uso regional. Há, assim, uma incompatibilidade de critérios, adotados por este lexicógrafo, e se comparados aos demais dicionários buscados para esta pesquisa.

entanto, ocorre o inverso, há vocábulos que o dicionário Houaiss resguarda-se com a expressão “Talvez do tupi”, já o dicionário Aurélio confirma o étimo Tupi.

Nestas condições, observamos, também, que o critério de datação do dicionário Houaiss e a inexistência de algumas lexias no “Dicionário de Uso da Língua Portuguesa” de Francisco Borba, nem sempre são dados confiáveis para afirmar com tenacidade o desuso de um vocábulo, ou mesmo, o sentido equivalente de arcaico ou antigo no léxico da Língua Portuguesa. Vale lembrar, também, que algumas palavras, do léxico português, ditas ‘brasileirismo/regionalismo’ e que foram incorporadas nestes três dicionários podem ser um arcaísmo.

Atualmente, muitos pesquisadores têm sentido a tarefa árdua de estabelecer critérios autênticos e sensatos para resolver a questão de conceituação do que seja um regionalismo. Como se vê, os dicionários apresentam várias lacunas e são ambíguos neste campo de pesquisa. O dicionário Aurélio, por exemplo, considera uma palavra como ‘brasileirismo’ tomando como referência a língua padrão do Português de Portugal. Ora, se uma palavra é típica de nosso país, não procede à escolha desse critério. Precisa-se, então, estabelecer alguns parâmetros mais sólidos. Uma sugestão, por exemplo, seria registrar palavras com nuances regionais considerando o critério de frequência e, ainda, priorizar outra área como língua padrão que seja de distribuição geográfica brasileira. Interessante assinalar a proposta apresentada em uma pesquisa de doutorado pela lexicóloga Pires de Oliveira (1999), neste trabalho acadêmico, adota alguns critérios que considera pertinente na classificação dos Brasileirismos. Assim, para esta pesquisadora, caracteriza-se como um vocábulo de “cor local” no Brasil apenas aquelas lexias que se enquadram na categoria de “Indigenismos, africanismos, (...) brasileirismos semânticos; formações e derivações brasileiras de base

vernácula e de base híbridas e as lexis de origem expressiva próprias do uso brasileiro” (PIRES DE OLIVEIRA, 1999, p. 73). No entanto, a referida lexicóloga reconhece que toda pesquisa é passível de limitações e outros caminhos podem ser percorridos.

Outra estudiosa deste assunto é a lexicógrafa Biderman (2001), que escreveu vários artigos apresentando a problemática do tratamento de palavras ‘brasileirismo/regionalismo’ atribuído aos dicionários de Língua Portuguesa do Brasil, elucida questões consideráveis sobre a temática regionalista. Esta autora, com base em estudos realizados por Boulanger (1985), sugere uma definição de regionalismo, como:

Qualquer fato lingüístico (palavra, expressão, ou seu sentido) próprio de uma ou de outra variedade regional do português do Brasil, com exceção da variedade usada no eixo lingüístico Rio/São Paulo, que se considera como *o português brasileiro padrão*, isto é, a variedade de referência, e com exclusão também das variedades usadas em outros territórios lusófonos. (BIDERMAN, 2001, p.136)

Enfim, muitos trabalhos desenvolvidos no campo da dialetologia precisam ser consultados e averiguados para que possam, com acuidade, estabelecerem alguns critérios. Assim, asseveramos que é necessário rever os trabalhos já realizados em diferentes obras, em pesquisas relacionadas a este assunto e, inclusive, em trabalhos lexicográficos, com o objetivo de alcançar um estudo que seja apreciável e representativo de palavras regionais do português do Brasil.

## ANEXOS

### BISCATES

**Abonação:** “*Se a mulher emmudecia, emmudencia com ella a razão, porque o Teixeira e Maneta eram carapina ruim inteirado, que vivia de < biscates> e remendos. Só a um bêbedo como o Nunes bacorejaria a idéia de metter a monjoleiro um taramela daquelles, maneta, e ainda cego dum vista, por cima*”. (Urupês, 1918, p.67)

### CAPADETE

**Abonação:** “*Teve égua, mas barganhou-a por um < capadete> e uma espingarda velha. Comido o cevado da égua o caco do picapau, d’um cano só e manhosa de tardar fogo*.” (Urupês, 1918, p.64)

### CARAPINA

**Abonação:** “*Esfria-verrumas são os “empaleadores” do <carapina>. Sentam-se com uma nadega na beira da banca e pasmam durante horas do rebote correr na tabua encaracolando fitas, ou de ir ou formão lentamente abrindo uma fura*.” (Urupês, 1918, p.70)

### CHUMBO

**Abonação:** “*Caçavam com espingarda de dois canos, “imitação de Laportes”, boa de <chumbo> como não se apontava melhor*”. (Urupês, 1918, p.64)

### COMPANHEIRÃO

**Abonação:** “*No outro dia maneta partiu para Ponta-Alta, com muito sentimento de Nunes que perdia um <companheiro>. E como não houvesse milho ficou a estréa do monjolo para quando se quebrasse a roça*.” (Urupês, 1918, p.74)

### **EMBAÚBA**

**Abonação:** “*A casa de esteios roliços e portas de <embaúba> rachada, muito encardida de picumam, pronunciava tapera próxima. Porco nenhum. Gallinha escassa.*” (Urupês, 1918, p.64).

### **SAPUVA**

**Abonação:** “*Em roncando o “béé”, mulher, filhas, Pernambi, Brinquinho, todos se escoavam em silêncio. Sabiam, por experiência pessoal, que o ponto acima era o porretinho de <sapuva>. E preferiam ficar no ponto abaixo.*” (Urupês, 1918, p.67)

### **ESMOLAMBADO**

**Abonação:** “*A mulher amanhava a casa n’um grande desconsolo da vida, <esmolambada> ,sem esperanças d’arranjo p’r’aquelle homem. Pernambi, sempre retando o pae, sornissimo, parecia um velhinho idiota*” . ( Urupês, 1918, p.79).

### **MONJOLEIRO**

**Abonação:** “*No bairro dos Porungas, sobre tudo, onde assistia Pedro Porunga, mestre <monjoleiro> de bem soada fama, fungavam-se, à conta das trapalhices do engenho, risos sem fim*”. (Urupês, 1918, p. 61)

### **MONJOLO**

**Abonação:** “*Era natural que prosperasse, com tanta gente no eito. Porisso semeava cada anno tres alqueires de milho tinha dois <monjolos>, moenda, sua mandioquinha, sua canna, além d’uma egua cheia e duas porcas de cria*”. (Urupês, 1918, p.64)

### **PICA-PAU**

**Abonação:** “Teve égua, mas barganhou-a por um *capadete* e uma espingarda velha. Comido o cevado da égua o caco do < **picapau**>, d’um cano só e manhosa de tardar fogo.” (Urupês, 191, p.64)

### **PICUMÃ**

**Abonação:** “A casa, de esteios roliços e portas de *embaúba* rachada, muito encardida de < **picumam**>, prenunciava tapera próxima. Porco nenhum. Gallinha escassa.” (Urupês, 1918, p.64).

### **PINGUÇO**

**Abonação:** “Pedro soube logo da bravata. – Eh! Eh! Aquillo é fogo de jacá velho e calor de < **pinguço**>!...” (Urupês, 1918, p.65)

### **CACHACEIRO**

**Abonação:** “A Porungada, afinal, abandonou o campo - para não haver sangue. -Você fica com o pau, < **cachaceiro**> - concluiu Pedro – mas deixa estar que a de chorar muita lágrima p’r’amor disso .” (Urupês, 1918, p.69)

### **SERIGAITA**

**Abonação:** “Uma < **Serigaita**> americana, em viagem de descoberta ao Brasil, notou em livro de impressões, que os meninos da roça pitavam e usavam grandes facas na cintura. E tinham ares de pequenos facinoras, o que sobremodo a arripiava de horror”. (Urupês, 1918, p.63)

### Referências bibliográficas

- BIDERMAN, M. T. C. A estrutura mental do léxico. **Estudos de filologia e lingüística**. São Paulo: T. A. Queiroz, Edusp, 1981, p.131-145.
- \_\_\_\_\_. Os dicionários na contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. **As ciências do léxico: lexicografia, lexicologia e terminologia**. Campo Grande: UFMS, 2001, p. 131-144.
- \_\_\_\_\_. Análise de dois dicionários Gerais do português brasileiro contemporâneo: O Aurélio e o Houaiss. **As ciências do léxico: lexicografia, lexicologia e terminologia**. Vol. II. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004, p. 185-200.
- \_\_\_\_\_. Aurélio: Sinônimo de dicionário? . **Alfa**, São Paulo, 2000, p. 27-55.
- \_\_\_\_\_. A nomenclatura de um dicionário de língua. **Estudos lingüísticos XXIII – Anais de seminário do Gel**. Vol. 1, São Paulo: Ribeirão Preto, 1994, p. 26-42.
- BORBA, Francisco da Silva. **Dicionário de Usos do Português do Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: O dicionário da língua portuguesa** . (versão eletrônica). 3 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- GILBERT, Louis. **La créativité Lexicale**. Paris: Librairie Larousse, 1975. 285 p.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. (versão eletrônica). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Revista do Brasil, 1918, 241 p.
- PIRES DE OLIVEIRA, A. M. P. **O português do Brasil: Brasileirismos e regionalismos**. 1999. 490 f. (Tese de doutorado). UNESP, Araraquara, 1999.

\_\_\_\_\_. Brasileirismos e regionalismos. **Alfa**, São Paulo, 1998, p.109-120.

\_\_\_\_\_. Marcas dialetais num dicionário de língua. **Seminários do grupo de estudos lingüísticos XX VIII – Gel**, vol. 28, São Paulo, 1999, p. 251-256.

**A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA – ASPECTOS  
INFORMATIVOS, FORMAIS E CONTEUDÍSTICOS E  
ANÁLISE DE SUA PRODUTIVIDADE SUFIXAL**

*Silvio Reinod COSTA\**

**1. Introdução**

No século XVI, diversos viajantes europeus estiveram no Brasil e registraram suas impressões. Esses viajantes do período foram portugueses e religiosos (Pero Vaz de Caminha, Pero Lopes de Sousa, Gabriel Soares de Sousa, Pero de Magalhães Gandavo, Ambrósio Fernandes Brandão, Fernão Cardim, Simão de Vasconcelos, Antônio Vieira, João Antônio Andreoni (Antonil) etc.) enviados com a incumbência de catequizar os índios. Destacaram-se os padres jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, cujas obras são de capital importância para o desenvolvimento da vida colonial, assim como os viajantes alemães (Hans Staden) e franceses (Jean de Léry/André Thevet/Claude d'Abbeville). Os escritos produzidos no século XVI – depoimentos e relatos de viagem, informes em torno de condições da Colônia, descrições geográfico-sociais, descrições da natureza, descrições dos povos nativos, roteiros náuticos, relatos de naufrágios, autos para a catequese dos indígenas – concebidos sob a forma de cartas, tratados, crônicas e diários – e até epopéias com assunto local, serviriam como fonte de referência para a Literatura Brasileira, ainda a ser constituída. Duas preocupações determinaram as manifestações do Quinhentismo Brasileiro: a) a **literatura informativa**, com os olhos voltados à conquista material (ouro, prata, ferro, madeira etc.); b) a

---

\* Doutorando na Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara . E-mail: profsilvio@netsite.com.br

**literatura dos jesuítas**, voltada à catequese. Os textos produzidos neste período são conhecidos como **Literatura de informação**, também denominada **Literatura dos viajantes ou dos cronistas**; reflexo das Grandes Navegações, empenha-se em fazer um levantamento da “**terra nova**”: sua flora, sua fauna, sua gente. De caráter predominantemente descritivo, esses documentos são a **única fonte de informação sobre o Brasil do século XVI**.

## **2. Objetivo**

O **objetivo principal** deste artigo é analisar a produtividade sufixal na *Carta* de Pero Vaz de Caminha.

## **3. A Carta de Pero Vaz de Caminha – Aspectos Informativos, Formais e Conteudísticos**

De acordo com Pereira (1964, pág. XVII – Introdução), a *Carta* de Pero Vaz de Caminha (doravante *Carta*) possui valor documental e “*Trata-se, de fato, de um documento da mais alta importância histórica para quantos se dedicam ao estudo da História do Brasil e de seu nascimento.*”

### *A Carta:*

- a) Foi escrita por Pero Vaz de Caminha – escrivão-mor da Armada de Cabral – e é endereçada ao Rei D. Manuel – destinatário privilegiado da mesma;
- b) Foi descoberta em 1773, na Torre do Tombo (Lisboa - Portugal), por J. Seabra da Silva, tendo permanecida por mais de três séculos ignorada ou esquecida;
- c) É um dos sete únicos documentos de 1500 conservados em Lisboa e referentes à viagem de Pedro Álvares Cabral;
- d) Apresenta valor lingüístico e histórico-filológico;

- e) Compõe-se objetivamente de sete folhas, cada uma com quatro páginas, totalizando vinte e sete de texto e uma de endereço;
- f) Medida: cerca de 296 por 299 mm – típica da época;
- g) Obra escrita sem intenção artística, porém de especial importância histórica;
- h) Pertence ao gênero epistolar e ao tipo textual missiva. Embora comece com o típico processo epistolar, depois dos primeiros parágrafos, transforma-se num diário atípico;
- i) Conta, nos mínimos detalhes, a viagem de Cabral: a partida de Belém, Lisboa (09/03/1500); a passagem pelas Ilhas Canárias (14/03/1500) e por São Nicolau de Cabo Verde (22/03/1500); os longos dias de navegação – até 21/04/1500 – quando se avistam os primeiros sinais de terra; a visão do Monte Paschoal (22/04/1500); os primeiros contatos com a terra no dia seguinte (23/04/1500); a ancoragem tranqüila das doze navas no Porto Seguro (24/04/1500); a mudança de ancoragem para a baía de Cabrália, onde Caminha desembarca pela primeira vez (25/04/1500); contatos com a terra e com a gente nova; relatos quotidianos até 1º de maio de 1500 – véspera da partida da *Carta* para o rei D. Manuel, por meio da nave de Gaspar de Lemos que voltava a Lisboa, enquanto Caminha, com seus companheiros de viagem, parte para a Índia, com as onze navas restantes, objetivo final de sua viagem;
- j) **Ortografia:** reproduz a escrita fonética – típica dos textos portugueses até o século XV.

Como ainda não estava “fixada”, apóia-se em critérios fonéticos, por essa razão, encontramos formas não necessariamente coerentes. Há abundância de formas variantes presentes no texto, por exemplo: *terra* ~ *tera* ~ *trra*; *acrescentamento* ~ *acrecentamento*; *informação* ~ *enformação*; *inocência* ~ *jnocemçia* ~ *jnoçemcia* ~ *jnoçencia* ~ *jnocêcia* ~ *jnocemcea*; *entre* ~ *amtre* ~ *ãtre*; *homem* ~ *homêe* ~ *homê*; *fremoso* ~ *formoso*, *capitã*,

*capitam; cõ nosco, comnosco; polo, polla, pola*, entre outras tantas formas;

l) **Periodização do manuscrito**: bastante ordenada, sem a costumeira indisciplina dos textos manuscritos da época;

m) **Pontuação**: utilizada de modo expressivo por Caminha, ao contrário de seus contemporâneos – o que torna a leitura suficientemente simples;

n) Inscreve-se na particular expressão cultural portuguesa firmada entre o fim do século XIV e o começo do século XVI com as viagens e descobertas marítimas;

o) **Vocabulário**: do ponto de vista qualitativo, é bom e copioso. Não oferece obscuridades, salvo raríssimas exceções. Como observa Pereira (1964, pág. XIX – Introdução), “*O escrivão era homem instruído. E, ademais, havia nêle um sentimento inato de escritor. Conhecia bem a língua de seu tempo, os seus recursos e as suas expressões.*” Apresenta vocábulos interessantes, por exemplo, “*chuvaceiros*”, além de expressões pitorescas: “*choupaninhas de rama verde*”;

p) **Léxico**: é rico e recobre várias áreas culturais. Há abundantes recursos estilísticos; às vezes, chega a um ligeiro coloquialismo, como na expressão “*Não sei que diabo falava*”;

q) **Curiosidades lingüísticas**: Caminha utiliza 32 vezes a lexia “*nau*”; 22 a lexia “*batel*”, 8 a lexia “*esquife*”, 7 vezes a lexia “*navio*”, uma vez a lexia “*barco*”, mas não emprega nenhuma vez a palavra “*caravela*”, muito utilizada em seu tempo por seus contemporâneos portugueses e estrangeiros. Semanticamente, serve-se de uma mesma palavra com inúmeras acepções, por exemplo, em relação à palavra “*terra*”, que apresenta as seguintes acepções: 1) *parte sólida do globo terrestre*; 2) *solo*; 3) *chão*; 4) *praia*; 5) *continente*; 6) *país*; 7) *região*; 8) *domínio*. Há riquezas de matizes semânticos na utilização de certos verbos, por exemplo, “*meter*”, “*tomar*”, “*vir*” etc.

#### 4. A Produtividade Lexical na *Carta*

Aparecem na Carta os seguintes sufixos:

4.1 **-ADO**: altamente produtivo se faz presente em 35 lexias, sendo em 10 substantivos e em 25 adjetivos. Há 1 substantivo denominal (*bocado*); 9 substantivos deverbais (*abrigada*; *criado*; *cuidado*; *curado*; *degredado*<sup>2</sup>; *entrada*; *mandado*; *pescado*; *pousada*); 24 adjetivos deverbais (*agasalhado*; *amarrado*; *aparado*; *apaulado*; *armado*; *asetado*; *asesegado*; *atado*; *avermelhado*; *çarado*; *cercado*; *cerrado*; *chegado*; *degradado*<sup>1</sup>; *entoado*; *espantado*; *furado*; *levantado*; *passado*; *pegado*; *pintado*; *razoado*; *sossegado*; *temperado*) e 1 adjetivo deadjetival (*azulado*). Semanticamente, esse sufixo indica: a) provido de x (*agasalhado*; *armado*; *cuidado*); b) qualidade de x (*aparado*; *asesegado*; *atado*; *çarado*; *cercado*; *cerrado*; *curado*; *entoado*; *espantado*; *pegado*; *pintado*; *razoado*; *sossegado*; *temperado*); c) abundante em/de x (*apaulado*); d) ferido ou morto com x (*asetado*); e) da cor de x; tirante a x (*avermelhado*; *azulado*); f) agente profissão (*criado*); g) aquele que sofreu x (*degradado*<sup>1</sup>); h) preso com X (*amarrado*); i) privação (*degradado*<sup>2</sup>); j) locativo (*abrigada*; *chegado*; *entrada*; *pousada*); m) posto ou colocado em lugar x (*levantado*; *bocado*); ação de x (*mandado*); n) seco a x [sol] ou em x (*passado*); o) peixe x (depois de retirado da água) (*pescado*); p) que tem x (*furado*);

4.2 **-AGEM**: forma substantivos denominais, todos femininos; semanticamente, indica: a) a ação ou o resultado da ação expressa por x (*ancoragem*, *lavagem*, *marinhagem*, *viagem*); b) abundância (*plumagem*), na *Carta*, utilizada em sentido figurado, “*copa de arvoredo*”; alterna-se com a forma *prumajeê*”;

4.3 –**AL**: forma adjetivos denominais, uniformes; semanticamente, indica: a) referente a x; qualidade de x ou próprio de x (bestial; pascoal; principal); b) objeto (castiçal). Neste último caso, um substantivo deadjetival, já formado no latim, conforme nos esclarece Nascentes (1961, pág. 407 – grifos nossos), “*Do baixo lat. caniscistale, formado de cannex, icis, de cana, e germ. stall.”;*

4.4 –(**A**)**NCA**: presente em apenas uma lexia: *mostrança*, um substantivo deverbal; indica, semanticamente, o resultado da ação do verbo *mostrar*;

4.5 –(**Â**)**NCIA**: presente apenas em uma lexia: *ignorância*, um substantivo deverbal; semanticamente, indica o resultado da ação do verbo *ignorar*;

4.6 –(**A**)**NTE**: presente apenas na lexia *mareante* (= navegador, navegante, marinheiro), um substantivo denominial; semanticamente, indica *agente*;

4.7 –**ÃO**: presente nas lexias *compridão* (variante de *compridam*), que, semanticamente, indica extensão, tamanho ou grandeza de x, e *cristão*, que indica, semanticamente, aquele que professa x doutrina ou que segue a religião de x;

4.8 –**ÁRIO**: presente apenas na lexia *rosário*, um substantivo denominal. De acordo com Nascentes (1967, pág. 112), “*Do lat. rosariu, rosál, por alusão ao nome de rosas dado às contas grandes*”. Semanticamente, indica *semelhança*. Na *Carta*, alterna com a forma *rrosairo*; o sufixo –**ário** alterna com a forma –**airo**;

4.9 –**AVO**: presente, também, em apenas uma lexia, *oitava*; semanticamente, indica o *período de oito dias*; na *Carta*, refere-se ao “*período de oito dias durante os quais a Igreja celebra alguma festa solene*.” Já veio formada do latim, “*octavu*”, da qual o sufixo já fazia parte. Houve a vocalização da consoante “c”, transformada em “i”, com a conseqüente ditongação em português (“*oitava*”). É a única lexia simples sufixal presente no corpus da *Carta* formada a partir de numeral (“*oito*”);

4.10 – **-CÃO**: presente apenas em substantivos deverbais; semanticamente, indica a ação ou o resultado da ação expressa pelo verbo (*adoração; conversação; devoção; disposição; enformaçam; navegação; povoação; pregação; salvação; tenção*), todos femininos. Em relação à *tenção*, esclarece-nos Nascentes (1967, pág. 269 – grifos nossos), “Do lat. \**tentione*, calcado em *tentum*, participio passado de *tener*, ter.”;

4.11 – **-DADE**: presente em apenas uma lexia – *simplicidade*, que na *Carta*, alterna com a forma *sijnprezidade*; é um substantivo deadjetival; seu sufixo, semanticamente, indica qualidade de x. Já veio formada do latim “*simplicitate*”;

4.12 – **-DOR**: encontrado apenas na lexia *furador*, um substantivo deverbal que indica, semanticamente, *objeto*; seu significado é, pois, “*objeto de metal, ou qualquer outra substância, que serve para abrir e perfurar (x)*”;

4.13 – **-DOURO**: também presente em apenas uma lexia – *cevadouro* – um substantivo deverbal, a qual apresenta a forma variante *ceuadoiro*; indica, semanticamente, lugar, no caso, onde se cevam os animais;

4.14 – **-(D)URA**: alomorfe de *-ura*, este sufixo também apresenta baixa produtividade; aparece, apenas, em um substantivo deverbal, a lexia *singradura*; semanticamente, indica ação ou o resultado de ação expressa pelo verbo x; nesta lexia pode indicar, ainda, o espaço percorrido por x (“*navio de vela*”) num dia;

4.15 – **-EDO**: presente apenas na lexia *arvoredo* – um substantivo denominal; semanticamente, indica abundância; grande número de x;

4.16 – **-EIRO**: aparece em lexias substantivas denominais masculinas (*castanheiro; chuvaceiro; gaiteiro; marinheiro; sombreiro*) e em algumas femininas (*aljaveira; barreira; cabeleira*) além das lexias *carpinteiro* (um substantivo deverbal) e *derradeiro*. Em relação à lexia *aljaveira*, não encontramos em nenhum dicionário consultado, mesmo nos

etimológicos; no *Vocabulário da Carta de Caminha* (1964, pág.8), aparece com o significado duvidoso de “*Pérola (?)*”; em relação à lexia *carpinteiro*, trata-se de uma lexia sufixada já formada no latim: “*Do lat. carpentariu, segeiro*”(Nascentes, 1961, pág. 398); em relação à lexia *derradeiro* [com seu significado, “*último*”], – a qual aprece também em sua forma variante na *Carta – derad<sup>o</sup>* – Nascentes (1964, pág. 27 – grifo nosso), mais uma vez, esclarece-nos: “*Do lat. \*derretrariu, o que fica para trás, derivado de retro, para trás.*” Em relação à semântica, nos demais casos, temos esse sufixo indicando: a) locativo (*barreira*); b) conjunto de x (*cabeleira*); c) agente; oficial que trabalha com x; profissão ou tocador de x (*carpinteiro*; *gaiteiro*; *marinheiro*); d) árvore da família x (*castanheiro*); e) abundância (*chuvaceiro*); neste último caso, em sentido figurado, segundo Nascentes (1967, página 210), significa “*grande porção de coisas caindo com rapidez*”; f) objeto [de aba larga] (*sombreiro*); em relação a essa lexia, também grafada *sombreiro* na Carta, trata-se de um estrangeirismo, “*Do esp. sombrero e não o antigo sombreiro, que foi substituído pelo galicismo chapéu*”(Nascentes, 1967, pág. 210 – grifos nossos);

4.17 –**ELA**: presente apenas na lexia *pascoela* – um substantivo denominal feminino. Semanticamente, indica diminutivo e significa “*A festa que se celebra no domingo seguinte ao da páscoa*”, segundo informa-nos Nascentes (1966, pág. 327);

4.18 –(**Ê**)**NCIA**: presente em três lexias, sendo duas substantivas deverbais – *diligência e obediência* – indicando, semanticamente, resultado de ação, e na lexia *inocência* – um substantivo deadjetival, que, semanticamente, indica qualidade de x;

4.19 –**ÊS**: presente nos homônimos perfeitos – *montês<sup>1</sup>* – substantivo denominal, que, semanticamente, indica que cresce ou vive em x (no caso, nos montes) e *montês<sup>2</sup>* –

adjetivo denominal em que o sufixo, semanticamente, indica proveniente ou originário de x (monte);

4.20 **-ETA**: presente na lexia substantiva denominal *trombeta*; indica, semanticamente, diminutivo (no caso, de *tromba*) – ambos instrumentos musicais;

4.21 **-EZA**: de baixa produtividade, aparece apenas na lexia substantiva deverbal *esquiveza*; semanticamente, indica a ação ou o resultado da ação de x;

4.22 **-IA**: presente apenas em uma lexia, *idolatria*, que, na *Carta*, aparece, também, com a variante *jdolatria*. Semanticamente, indica o ato ou a ação de x;

4.23 **-ICO**: também de baixa produtividade, esse sufixo encontra-se presente na lexia substantiva denominal *toutiço*. De acordo com Nascentes (1967, pág. 306 – grifos nossos), “*Do lat. \*capta, arc. touta (cabeça), e sufixo -iço*”; indica, semanticamente, a parte posterior de x;

4.24 **-IDO**: presente em 7 lexias, sendo: 5 adjetivos deverbais (*comprido* [forma arcaica do verbo *cumprir*]; *coregido*; *cozido*; *metido*; *vestido*) e 2 substantivos deverbais (*partida*; *tecido*). Semanticamente, indica: a) que tem a qualidade de x ou está x (*comprido*; *coregido*; *cozido*; *metido*; *vestido*); b) ato de x (*partida*). Aparece apenas em verbos da 2<sup>a</sup>. (-er) ou 3<sup>a</sup>. (-ir) conjugações. É considerado um alomorfe do sufixo *-ado*, presente nos verbos da 1<sup>a</sup>. conjugação;

4.25 **-IL**: presente apenas na lexia *gentil*, já formada em latim, “*gentile, de nobre nascimento*”, conforme nos esclarece Nascentes (1964, pág. 421 – grifo nosso). Na *Carta*, aparece também sua forma variante, embora no plural, *jentijs*;

4.26 **-IM**: presente apenas na lexia *tamborim*, um substantivo denominal, e em sua forma variante *tanbory*, esta sem a nasalização. Semanticamente, temos: o diminutivo de x, (*tambor*); (do persa *tabīr* através do árabe *tanbūr*); alternam-se **-im** ~ **-y**, seu alomorfe;

4.27 –**MENTE**: único sufixo formador de advérbios em Língua Portuguesa, provém do latim; encontra-se presente na lexia *sòmente* (e suas variantes: *soamente*, *soo<sup>mie</sup>*, *som<sup>te</sup>*), um advérbio deadjetival – origina-se do adjetivo *só* – indica, semanticamente *de um modo só* e significa “*de um modo só, em uma coisa só, nada mais (marcando uma quantidade sem relação determinada)*” (Nascentes, 1967, pág. 211);

4.28 –**MENTO**: forma apenas substantivos deverbais, em geral masculinos (*acatamento*; *achamento*; *acrescentamento*; *conhecimento*; *entendimento*; *prosseguimento*; *reparti-mento*); no feminino, encontramos a lexia substantiva deverbais (*vestimenta*). Indica, semanticamente, nas lexias masculinas, nomes de ação ou resultado de ação do verbo x; no feminino, tudo o que se pode x (*vestir*);

4.29 –**NDO**: presente apenas em uma lexia, adjetiva deverbais, *quejando*, que significa “*De que natureza*”. “*Do lat. \*quid genitu, ‘gerado como’ na interrogação direta e ‘gerado igualmente’ na interrogação direta, através do arcaico quejendo*”, segundo informa-nos Nascentes (1967, pág. 12 – grifos nossos). Esse sufixo “(equivalente ao participio futuro passivo latino) *graduando* (‘que vai ser graduado’), *vitando* (‘que deve ser evitado’), *venerando* (‘digno de ser venerado’), *despiciendo* (‘digno de ser desprezado’, ‘desprezível’). *Tem tido larga aceitação na nomenclatura de profissões universitárias, nem sempre bem visto pelos puristas: doutorando, farmacologando, engenheirando, etc*” observa Bechara (1999, pág. 364 – grifos nossos);

4.30 –**OSO**: forma, predominantemente, lexias adjetivas denominais (*formoso*; *gracioso*; *proveitoso* [var. *proueitosso*]; *virtuoso*), assim como a lexia substantiva denominal (*religioso*), a qual, na *Carta*, aparece com o sentido de “*Padre, sacerdote*”. Indica, semanticamente: a) que tem a qualidade de x ou b) cheio de x;

4.31–**SÃO**: presente nas lexias substantivas deverbiais femininas – *conclusão* e *opressão* – indica, semanticamente, ação ou resultado de ação de x;

4.32 –**TO**: na *Carta*, faz-se presente apenas nos adjetivos deverbiais (*descoberto* [var. *descuberto*]; *desposto* [var. *disposto*]; *feito* e *pôsto*). São todas formas participiais passadas de verbos da 2ª. conjugação (-er: *despor*; *fazer*; *pôr*) ou da 3ª. conjugação (ir: *descobrir* ~ *descubrir*) funcionando como adjetivos, portanto, caracterizando os substantivos aos quais se referem e com eles concordando em gênero (masc./fem.) e número (sg./pl.);

4.33 –(**TURA**): presente na lexia substantiva deverbal *cobertura* [variante *cubertura*]. Alomorfe de *-ura*; indica, semanticamente, o que serve para x;

4.34 –**URA**: aparece nas lexias substantivas deadjetivais (*altura*; *grandura*; *grossura*); na lexia substantiva deverbal (*armadura*) e na lexia substantiva denominal (*tintura* – variante *timtura*). Semanticamente, indica: a) presa de x [javali] (*armadura*); b) qualidade de x (*altura*; *grandura*); c) dimensão de x (*grossura*);

4.35 –**VEL**: Aparece apenas na lexia adjetiva deverbal *esparável*, e em sua forma variante *esperaue*. Semanticamente, indica que pode ser x; que se pode x.

## 5. Conclusão

A partir do levantamento realizado de todos os sufixos presentes na *Carta*, nas lexias simples sufixadas, totalizando-se 121 lexias, podemos chegar às seguintes conclusões: o sufixo **-ado** aparece em 35 lexias (28,92 %); o **-cão** e o **-eiro** em 10 lexias cada (8,26 %); o **-mento**, em 8 lexias (6,61 %); o **-ido**, em 7 lexias (5,78%); os sufixos **-agem** e **-oso** aparecem em 5 lexias cada (4,13 %); os sufixos **-al**, **-to** e **-ura** aparecem em 4 lexias cada (3,30 %); os sufixos **-ão**, **-(ê)ncia**, **-ês** e **-ês** são aparecem, cada um deles, em

2 lexias (1,65 %) e, finalmente, temos os sufixos -(a)nte, -ário (~ -airo), -ança, -(â)ncia, -avo, -dade, -dor, -douro, -(d)ura, -edo, -ela, -eta, -eza, -ia, -il, -im, -ndo, -(t)ura e -vel, presentes em, apenas e tão somente, 1 lexia cada (0,82 %). Podemos afirmar, ainda, que: a) o sufixo -ado é altamente produtivo (o mais produtivo de todos); b) os sufixos -agem, -al; -cão, -eiro, -ido, -oso e -(t)ura são medianamente produtivos; c) os demais sufixos: -(a)nte, -ão, -ário (~ -airo), -(a)ncia, -(â)ncia, -avo, -dade, -dor, -douro, -(d)ura, -edo, -ela, -(ê)ncia, -ês, -eta, -eza, -ia, -il, -im, -ndo, -tura e -vel apresentam baixa produtividade. Se considerarmos -ado ~ -ido (seu alomorfe), o número de lexias em que se fazem presentes esses sufixos sobe para 42, o que corresponde a 34,71%, assim como, se considerarmos -ança ~ -(â)ncia ~ -(e)ncia, o número de lexias passa a 4, ou seja, 3,30% do total e, finalmente, considerando-se -ura, e seus alomorfes, -(d)ura ~ -(t)ura – o número de lexias em que se fazem presentes esses sufixos sobe para 7, totalizando-se 5,78%.

### Referências bibliográficas

- BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- CASTRO, S. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2003. (Col. L&PM Pocket, vol. 326).
- NASCENTES, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. (4 Tomos: Tomo 1 – A – C – 1961; Tomo 2 – D – I – 1964; Tomo 3 – J – P – 1966; Tomo 4 – Q – Z – 1967). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.
- PEREIRA, S. B. *Vocabulário da Carta de Pero Vaz de Caminha*. [s.l.]: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1964.

## NORMAS PARA O ENVIO DE ARTIGOS

1. Todos os trabalhos encaminhados à revista Linguagem – Estudos e Pesquisas serão submetidos à apreciação dos Conselhos Editorial e Consultivo. O(s) autor(es) será(ão) comunicados sobre a apreciação de seu trabalho.
2. Os artigos deverão ser digitados em espaço duplo, no Programa Word 6.0 (ou equivalente), fonte Times New Roman (tamanho 11), e deverão conter, no máximo, de 15 a 20 páginas. O encaminhamento dos artigos deverá ser feito em duas (02) vias impressas e 1 disquete, constando, ainda, uma rápida biografia do(s) autor(es). Colocar, também, endereço eletrônico.
3. O título do artigo deverá vir em letras maiúsculas (Caixa Alta), negrito, centralizado no alto da primeira linha, seguido, logo abaixo, à direita, do(s) nome(es) do(s) autor(es), com letras minúsculas e em itálico. Se houver identificação da Instituição, esta deverá vir em forma de nota de rodapé no final da primeira página e marcada com o símbolo personalizado (\*).
4. As notas explicativas devem ser enumeradas automaticamente em algarismos arábicos e serem colocadas no final da página, como nota de rodapé. As citações no interior do texto devem vir em fonte menor que a utilizada no texto (fonte 10) obedecendo à mesma paragrafação (1,25 cm de recuo), com recuo total de toda a citação e sem itálico.
5. As referências bibliográficas devem seguir a orientação da ABNT – Associação Brasileira de Normas e Técnicas.
6. É de responsabilidade do(s) autor(es) a correção gramatical do texto e a exatidão das referências bibliográficas.