

TEMA

UNIESP

ISSN 0103-8338

nº 61, janeiro/junho, 2015



Nesta Edição

Correspondência
inédita de
José Saramago

E Mais

Carlos Ceia
escreve sobre
o ensaio literário

Veja Ainda

Artigos de renomados
pesquisadores das áreas
de Letras, Linguística e Artes.

TEMA

UNIESP

ISSN 0103-8338
nº 61, janeiro/junho, 2015



SUMÁRIO

Apresentação
João Adalberto Campato Jr.

09

**A Construção Trágica
do Patético em Os Maias,
de Eça de Queirós**
Luciana FERREIRA LEAL

11

31

Oskar em sua última expedição de reconhecimento como busca que evita o esquecimento: uma análise de *Extremely Loud & Incredibly Close*, de Jonathan Safran Foer

João Paulo VANI

57

Demóstenes e o Rei de O Discurso do Rei

Rosa Maria Mijas BELOTO

77

L'effet-personnage du «colonel» dans Terras do Sem Fim et São Jorge dos Ilhéus

Átilas Cardozo da SILVA

101

O Aspecto Lúdico da Moldura nos Quadrinhos

João Adalberto CAMPATO JÚNIOR

**Arte e História
Em Schopenhauer**

André Dela VALE

121

**A sistematização dos
verbos irregulares no
português feita por
Joaquim Mattoso Câmara
Jr.: uma maneira de
colocar ordem no caos**

Denis Luiz Marcello OWA

133

**Uma Reflexão Humanista
Sobre a Pedagogia do
Ensaio Literário.**

Carlos Ceia

147

**Encontro com
José Saramago**

Roselis BATISTA Ralle

169

REVISTA TEMA – ISSN 0103-8338
Desde 1986.

Publicação indexada ao IBICT, no ULRICH'S International Periodicals Directory e no Latindex.

Publicação semestral da Rede Educacional UNIESP
Editor: Prof. Dr. João Adalberto Campato jr.

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Alamir Aquino Correa (UEL), Prof. Dr. Altamir Botoso (Unimar), Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva (Universidade Estadual Paulista – UNESP), Prof. Me. Antonio Marcio Ataíde (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Profa. Ma. Atilas Cardoso da Silva (Université des Antilles e de La Guyane – Guiana Francesa), Prof. Dra. Betina Cunha (Universidade Federal de Uberlândia), Prof. Me. Carlos Francisco Bitencourt Jorge (Faculdade Católica Paulista), Prof. Me. César Doriguello (UNIESP), Prof. Dr. Eugênio Pagotti (Universidade Federal de Sergipe), Prof. Dr. Huéllinton Cassiano Riva (Universidade Estadual de Goiás), Prof. Dr. Ivan Ribeiro (Universidade Federal de Uberlândia), Profa. Dra. Lívia Apa (Università degli studi di Napoli “L’Orientale” – Itália), Profa. Dra. Luciana Ferreira Leal (FACCAT), Profa. Dra. Maria Antonia Soares (UNIESP), Profa. Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre (UNICAMP), Profa. Dra. Maria Regina Momesso (CTI - FC/UNESP de Bauru), Profa. Dra. Paula Tavares Pinto (Universidade Estadual Paulista – UNESP), Prof. Dr. Paulo Sérgio da Silva (FAI), Profa. Ma. Rosa Maria Beloto (UNIESP), Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Profa. Dra. Márcia Lígia Guidin (Academia Paulista de Educação), Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos (Universidade Federal do Piauí), Prof. Dr. Roger Fernandes Campato (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Profa. Dra. Roselis M. Batista Ralle (Université de Reims Champagne-Ardenne – França), Profa. Dra. Simone Caputo Gomes (USP), Profa. Dra. Sonia Pascolati (UEL), Prof. Dr. Wagner Corsino (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul).

UNIESP

Presidente: Doutor José Fernando Pinto da Costa

Vice-Presidente: Doutora Cláudia A. Pereira

APRESENTAÇÃO

Sem pesquisa e sem a conseqüente produção de conhecimento científico, não é cabível afirmar, rigorosamente, que há bom ensino superior. Sem eficiente e adequada divulgação, não se pode declarar, com exatidão e firmeza, que existe boa pesquisa. Por essas e outras razões, comemora-se imenso, após breve período de descanso, o regresso à esfera intelectual da Revista Tema, periódico da Rede Educacional UNIESP, que contempla a grande área de conhecimento da Linguística, Letras e Artes, conforme classificação do CNPq. Nesses três domínios do saber, a Revista está bastante bem representada, trazendo textos originais elaborados por pesquisadores renomados de Instituições de Ensino Superior brasileiras públicas e privadas, e, igualmente, acolhendo, com vivo prazer, textos de professores de universidades estrangeiras. Não bastassem tais importantes indicadores de qualidade, a presente edição da Revista Tema vem enriquecida com a publicação de uma carta inédita de José Saramago, escritor português agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura de 1988. A Revista Tema guarda espaço, ainda, para a arte. Nesse campo, a escritora Leila Guenther oferece-nos para leitura sutil e rica poesia, composta de lances e flashes de delicadeza e de cutiladas a um só tempo. Com efeito, espero que tenham todos proveitosa leitura, o que equivale a desejar-lhes que saiam da visita aos artigos com novas ideias, com excelentes surpresas e, acima de tudo, com planos de muito realizar.

Para pôr cabo a esta breve nota preambular, gostaria de agradecer ao conceituado Conselho Editorial da Revista Tema, aos professores que enviaram seus artigos para apreciação, e, de forma especial, à Dra. Cláudia Pereira e à professora Rosa Beloto, sem cujo auxílio este número da Revista, certamente, não viria a lume da forma como veio.

João Adalberto Campato Jr.
Editor da Revista Tema

A Construção Trágica do Patético em *Os Maias*, de Eça de Queirós

RESUMO:

Objetivamos, neste trabalho, analisar a construção trágica do patético em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós (1845-1900). Segundo Nietzsche (1996), depois de muitos séculos, o trágico, e não a tragédia, reaparece. O trágico presentifica-se não mais na forma artística da tragédia, mas em outros gêneros literários: o romance, por exemplo. Nessa particular perspectiva, é o homem, com seus atos, que atrai a manifestação das fatalidades. É o homem que provoca o inexplicável e não mais os deuses. O patético será aqui entendido como procedimento artístico capaz de produzir grande choque ou apatia, resultante de abalo emocional, no leitor. Trata-se de forma de persuasão baseada sobre a emoção. Comum entre os gregos, o patético produz no leitor grande tensão e, quando concluída, uma espécie de relaxamento, de cura, denominada por Aristóteles de *catarse*. Aristóteles (1973) acredita que a tragédia provoca terror e piedade – elementos cruciais do fenômeno trágico. Tal provocação tem como consequência a obtenção do efeito catártico, que é a purgação das emoções. No caso do romance *Os Maias*, o patético manifesta-se de diferentes formas. Tem-se, por exemplo, a desgraça motivando cenas patéticas; a paixão expressa por palavras e gestos patéticos; a infelicidade, o sofrimento, o *pathos* provocando o impacto do

1. Professora da FACCAT – Tupã. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Doutora e Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

leitor e da personagem; o *pathos* da dor e do reconhecimento do terrível sofrimento; o herói patético incondicionado e a subcondição de existência da personagem no mundo. Se o patético na tragédia grega está sempre ligado à *catarse*, compreendida esta como cura das emoções, não é possível ver o patético presente no romance queirosiano analisado da mesma forma. Sua função não reside no alívio das tensões, mas, antes, no suscitar da indignação do leitor frente a um percurso de decepção e ilusão, enfim, de desistência. Num primeiro momento, há o toque das paixões; em outro, a indignação frente ao relatado; num terceiro momento – final – há apenas o amargor, a sensação de soco na boca do estômago, restando ao leitor a tristeza de tomar conhecimento do fracasso de todos os grandiosos desígnios de uma geração, da degradação da personagem e da degradação moral da família tanto pelo adultério, quanto pelo incesto. Nesse romance queirosiano, não é possível falar em cura das emoções pelas emoções. O drama dos heróis não se configura como sacrifício individual para garantia da ordem coletiva, tal qual ocorre na tragédia ática. O suicídio de Pedro, a morte de Afonso e a desistência de Carlos não contribuem para a construção de nova estrutura social. Aí estão como registro de uma realidade degradante que, no entanto, não se modifica com o sacrifício dos heróis. Nesse sentido, apesar de o trágico em Eça não se configurar sob a forma discursiva da tragédia, a identificação do patético em *Os Maias* é indicativa da “presença e pervivência da Antiguidade greco-latina na literatura portuguesa”.

PALAVRAS-CHAVE:

Patético. Trágico. Romance. *Os Maias*. Eça de Queirós.

ABSTRACT:

In this study we aim to analyze the tragic construction of the pathetic in *Os Maias* (1888), by Eça de Queirós (1845-1900). Ac-

According to Nietzsche (1996), after many centuries, the tragic, not the tragedy reappears. The tragic presents itself not in the form of the artistic tragedy anymore, but in other literary genres: novel, for instance. In this particular perspective, it is man, through actions that attracts manifestations of fatalities. It is man that causes the inexplicable, no longer the gods. The pathetic will be understood here as the artistic procedure capable of producing great shock or apathy, resulting in an emotional upheaval into the reader. This is a way of persuasion based upon emotion. Common amongst the Greek, the pathetic produces into the reader a great amount of tension and when concluded, gives the reader some sort of relaxation, healing, which Aristóteles called catharsis. Aristóteles (1973) believes that tragedy causes terror and pity – crucial elements in tragic phenomenon. Such provocation has the catharsis effect as consequence, which is the purging of emotions. In the novel *Os Maias*, the pathetic manifests itself in different ways. There is, for instance, the misfortunes that induce to pathetic scenes; passion conveyed by pathetic words or gestures; unhappiness, suffering, *pathos* causing impact on readers and on character; the *pathos* of pain and acknowledgement of terrible suffering; the pathetic unconditioned hero and the sub conditioned existence of the character in the world. If the pathetic in Greek tragedy is always connected to catharsis, understood as the healing of emotions, it is not possible to perceive the pathetic presented in the novel by Eça de Queirós being analysed in the same manner. Its function does not lie on the relief of tensions, but firstly on evoking reader's indignation before a course of disappointment and illusion, ultimately of desistance. As a first step, there is reference to passion; in another tread there is indignation before what is reported; in a third and final step, there is just the bitterness, the gut punch feeling. remaining to the reader the sad realization of failure of all great intents of a generation, of the character degradation and the family moral degradation by adultery and by incest. In this novel by Queirós, it is not possible to mention healing of emotion by emotion. The

heroes' drama does not represent personal sacrifice to ensure the collective order, as it happens in Attica tragedy. Pedro's suicide, Afonso's death, and Carlos's desistance do not contribute to the production of a new social structure. They represent the register of a degrading reality that, nonetheless, does not get modified with the sacrifices of heroes. In that sense, despite the tragic by Queirós not being considered a discursive form of tragedy, the identification of the pathetic in *Os Maias* indicates "the presence and resistance of Greek-Latin antiquity in Portuguese literature".

KEYWORDS:

Pathetic. Tragic. Novel. *Os Maias*. Eça de Queirós.

Introdução

Comumente identificado como um dos mais ilustres representantes do movimento artístico-literário Realista e Naturalista, o escritor português José Maria de Eça de Queirós (1845-1900), embora “herdeiro” da modernidade instaurada pelo pensamento Iluminista e pelas transformações sociais e culturais “pós-revoluções”, também pode ser pensado como um dos escritores portugueses que fez/faz reviver (ou perviver) em sua obra, traços da tradição Clássica, característicos da Antiguidade greco-latina.

Eça de Queirós, ao narrar e descrever a burguesia portuguesa da segunda metade do século XIX, usou, notavelmente, de formas e motivos trágicos, como recurso estético para compor sua obra. O trágico, entendido como “uma idéia, que não é possível restringir, demarcar, circunscrever, classificar”, cujo elemento fundador “reside na tensão entre a consciência grave do limite humano e a tentativa desesperada de ultrapassá-lo” (LEAL, 2006, p. 26), tem função estratégica e essencial na obra queiroisiana. Esse recurso estético está intimamente ligado ao projeto de Eça, em realizar um inquérito pormenorizado da vida portuguesa de seu tempo e corrigir as mazelas da sociedade burguesa através da crítica de costumes e da sátira.

Apesar de o trágico estar presente em diferentes romances escritos por Eça de Queirós, elencamos para análise, aqui, *Os Maias*, no qual se identifica a construção trágica do patético.

O patético é aqui entendido como procedimento artístico capaz de produzir grande choque ou apatia, resultante de abalo emocional, no leitor. Comum entre os gregos, o patético produz no leitor grande tensão e, quando concluída, uma espécie de relaxamento, de cura, denominada por Aristóteles de *catarse*. Aristóteles (1973) entende que a tragédia provoca terror e piedade – elementos cruciais do fenômeno trágico. Tal provocação

tem como consequência a obtenção do efeito catártico, que é a purgação das emoções. No caso do romance *Os Maias*, o patético manifesta-se de diferentes formas. Porém, se na tragédia grega essa manifestação trágica está sempre ligada à *catarse*, compreendida essa como cura das emoções, não é possível ver o patético presente no romance queirosiano analisado da mesma forma. Sua função não reside no alívio das tensões, mas, antes, no suscitar da indignação do leitor frente a um percurso de decepção e ilusão, enfim, de desistência.

Em vista do exposto, objetivamos, neste texto, analisar a construção trágica do patético em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, visando a corroborar para a compreensão de como que se dá a presença de elementos clássicos na literatura portuguesa do final do século XIX.

O patético: elemento do trágico

Segundo Nietzsche (1996), depois de muitos séculos, o trágico, e não a tragédia, reaparece. O renascimento do trágico existe efetivamente, visto que a modernidade reclama para que tal renascimento ocorra. Para Nietzsche (1996), os últimos séculos foram tão trágicos, tão intensamente patéticos, que tornaram possível esse regresso ao trágico. No entanto, o trágico moderno, que resulta da tragédia, precisa ser focalizado, levando em consideração outras características que não somente aquelas que o aproximam da tragédia, considerada como gênero literário. Um ponto carece ser esclarecido, a saber, que não se tratará do renascimento da tragédia na modernidade; contudo, discutir-se-á o trágico sob o aspecto de natureza modal.

O trágico presentifica-se não mais na forma artística da tragédia, mas em outros gêneros literários: o romance, por exemplo. Nessa particular perspectiva, é o homem, com seus atos, que atrai a manifestação das fatalidades. É o homem que provoca o

inexplicável e não mais os deuses. O trágico não mais se limita à estrita relação entre o herói e a Providência – o embate patenteia-se no íntimo peculiar do herói e o conflito é seu ser, é dentro de si. Sabe-se que a luta interior é mais difícil de ser resolvida, restando, enquanto alternativa ou falta de opção, a destruição, a ruína do herói. De fato, conforme enfatiza Domenach (1968), o trágico moderno surge através da verificação de que a reconciliação do herói dentro do ser, o sentimento ou emoção, a índole, a natureza se pagam com a perturbação no céu ou na terra, com a desordem superior à ordem estabelecida.

Dessa maneira, o homem moderno é perturbado cada vez mais com o infortúnio que está sobranceiro e esforça-se por achar, no decurso da experiência, as maneiras de impedir ou distanciar o que ameaça a estabilidade. Entretanto, não crê que a premeditação possa surtir efeito. É bem verdade que a ciência não admite que o homem transponha o seu limite.

Diante do espetáculo dramatizado e do infortúnio do herói em presença de um destino impassível, apossa-se do espectador, por meio da experiência estética, abalo, comoção, medo, amargura. O espectador, amedrontado, percebe-se impotente diante da força sobrenatural. É por esse sentimento que o espectador se identifica com o herói trágico, simpatizando-se com ele, chorando com ele e com ele padecendo.

Pode-se entender o patético como a habilidade de provocar, no leitor, estado de ânimo despertado por sentimento estético – melhor dizendo – a capacidade de produzir, no leitor, sensação de sentir o que sente a personagem, caso esteja na situação experimentada por ela. O patético é capaz de despertar a comi-seração, a piedade, a pena, a condolência diante da aflição da personagem. Despertar esse sentimento é capacidade artística de comover poderosamente por meio da palavra. Muitos são os elementos que contribuem para a expressão do patético, entre eles, podem-se destacar determinados acontecimentos da história, os diálogos e também a narração.

O termo *catarsis* significa “purificação” e a antiga medicina o emprega no sentido de “purgação”; em Platão, ele reveste o sentido de alívio da alma. O espetáculo da tragédia, assim como a leitura de outros gêneros onde se pode encontrar elementos trágicos, faz experimentar o terror e a piedade. Na Poética, Aristóteles (1973) declara que a tragédia é a imitação de ação que, pela piedade e terror, efetiva a *catarsis*. O que se sabe é que o espetáculo da tragédia permite experimentar o temor e a piedade, o alívio, a satisfação do desejo, por meio de tais emoções.

O terror e a piedade que o espectador sente diante do que pode suceder ao herói trágico, diante do destino que o espera, nada tem de abnegação ou desprendimento – esse terror trágico é egoísta: o espectador não receia apenas pelas personagens que assiste, mas também por si próprio.

A participação do espectador na tragédia é emotiva. Inicialmente o sentimento é o de temor trágico que se transforma em piedade e tem por resultado a purificação, ou seja, conforme entende Castro (1991), a reconciliação é reposição da vontade humana no círculo da vontade divina.

Segundo Aristóteles, a conseqüência trágica funda-se no surgimento dos sentimentos de terror e de piedade ou compaixão no espectador, objetivando a purgação desses sentimentos pelo reconhecimento. O objetivo essencial da tragédia é promover o terror e a compaixão, “não por meios artificiais, mas pelo desenvolvimento natural da ação, isto é, pela composição da trama dos fatos, capazes de provocarem tais emoções” (CASTRO, 1991, p.119).

De acordo com esse filósofo, a compaixão e o terror estão presentes, como elementos fundamentais da história, na obra trágica. A compaixão e o temor são despertados no leitor ou espectador, pois estes se envolvem com o conjunto de acontecimentos narrados ou representados. Esses referidos estados de compaixão e terror provocam, por meio da purificação, a satisfação do leitor ou espectador.

A manifestação narrativa do patético em *Os Maias*

O patético manifesta-se em *Os Maias* de diferentes formas. Tem-se, por exemplo, a desgraça motivando cenas patéticas; a paixão expressa por palavras e gestos patéticos; a infelicidade, o sofrimento, o *pathos* provocando o impacto do leitor e da personagem; o *pathos* da dor e do reconhecimento do terrível sofrimento; o herói patético incondicionado e a subcondição de existência da personagem no mundo.

Encontram-se, no decorrer da narração, cenas comoventes. São exemplos da presença do patético: o enlouquecimento de Pedro com a morte da mãe; o suicídio deste no momento em que Maria Monforte foge com o italiano; a atitude de Gouvarinho ao implorar o amor de Carlos; as revelações de Castro Gomes a Carlos da Maia; a explicação por Maria Eduarda do próprio passado bem como a própria humilhação; o rebaixamento moral de Dâmaso; as declarações de Guimarães a Ega; a revolta de Carlos ao saber do envolvimento com a própria irmã; a morte de Afonso e a cena derradeira do romance.

Pedro é educado pelo padre Vasques e pela mãe, Maria Eduarda Runa, e torna-se muito parecido com ela, apresentando pouco do vigor dos Maias. Cresce com pouco ou nenhum desejo, não se interessa por brinquedos, pela natureza nem por livros. É ser fraco, de alma adormecida. Quando a mãe morre, sofre exagerada e morbidamente: “Pedro teve na sua dor os arrebatamentos duma loucura [...] e levado o caixão, saídos os padres, caiu numa angústia soturna, obtusa, sem lágrimas, de que não queria emergir, estiado de braços sobre a cama numa obstinação de penitente. Muitos meses ainda não o deixou uma tristeza vaga”. (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1052)

Por ocasião da fuga de Maria Monforte com o italiano Tancredo, Pedro retorna à casa paterna, em grande aflição. Assolado e envelhecido, cai sobre o canapé e conta ao pai o que lhe sucede. Inicialmente, Afonso sente grande cólera, pois a situação escandalosa que o envergonha na sociedade lisbonense é provocada

porque Pedro não segue seus conselhos, depois, e principalmente, porque está diante de um homem traído que não apresenta nenhum arrebatamento ou fúria, apenas verte-se em lágrimas.

O caráter trágico e patético vai-se adensando na noite do suicídio de Pedro da Maia. Os pressentimentos de Afonso (melancolia, arrepios, inquietação) conjugam-se aos fenômenos atmosféricos (ventos de inverno, pancadas de chuva nas janelas). O suicídio é um impulso de desespero.

Encontra-se, também, a presença do *pathos* quando Castro Gomes revela a Carlos da Maia que, legalmente, Maria Eduarda não é sua mulher. Há três anos vive com ela, porém ela serve-se do seu sobrenome: “como mulher de Castro Gomes ficou no Central; como mulher de Castro Gomes alugou depois uma casa na rua de São Francisco; como mulher de Castro Gomes tomou enfim um amante...” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1374). Assevera que Rosa não é sua filha e a mãe – antes de passar para seus braços – vinha dos de um qualquer. Carlos permanece atordoado. As revelações do Castro Gomes vêm destruir a imagem que tem de Maria Eduarda. A figura de anjo, a alma nobre e perfeita, dão lugar a *Mac-Gren*, uma mulher “que qualquer um em Paris, com mil francos no bolso, poderia ter sobre um sofá, fácil e nua” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376). Culpa-se pelo fato da paixão romanesca não lhe permitir enxergar algumas evidências e atribuir sentido a comportamentos e objetos que fortalecem esta segunda imagem de Maria, que poderiam tê-lo alertado, como por exemplo: o fato de o ter escolhido para seu médico, porque na rua a fita “com um fulgor de desejo na face” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376); a prontidão em lhe aceitar uma casa mobiliada; as chocantes jóias de “um luxo grosseiro de *cocotte*” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1376); o livro da *Explicação de Sonhos* à cabeceira da cama; a intimidade com Mélanie; até mesmo o ardor dos seus beijos parece-lhe, agora, mais ciência da voluptuosidade que paixão sincera.

O primeiro impulso de Carlos é o de escrever-lhe e mandar-lhe cheque de duzentas libras a fim de pagar as semanas que

passa em sua cama. O rancor o invade ao pensar que pela *cocotte* causaria desalento ao avô e arruinaria definitivamente a própria vida. Sente muita raiva e ao mesmo tempo muito amor por Maria Eduarda. Decide ir aos Olivais, quer saber qual a razão da mentira tão frívola. A cena que se passa então é de altivez tremenda: bem dialogada, seguramente exposta e primorosamente marcada. Entre misérias e lágrimas, Maria Eduarda, numa consternação sem fim, enrouquecida pelo choro, sem o olhar, de modo submisso, como num confessionário, desvenda-lhe os infortúnios da vida, capaz de sensibilizar coração mais árido, impossibilitando alma para qualquer impulso que não fosse o sentimento de piedade, da caridade mais pura, da comiseração mais bondosa, segundo Sérgio (1971). Maria Eduarda humilha-se, pede perdão, suplica-lhe piedade e implora-lhe misericórdia.

Após o sarau literário no Teatro da Trindade, Guimarães revela a identidade de Maria Eduarda, solicitando a Ega que entregue a Carlos ou à irmã um cofre, com papéis importantes, a pedido de Maria Monforte, que fora sua amiga íntima em Paris. Quando Guimarães relata que vira Carlos da Maia e a irmã Maria numa mesma carruagem, os olhos de Ega expressam o horror desvairado por aquela extremosa catástrofe.

Ega é o primeiro a saber e a experimentar a tragédia de que são vítimas Carlos e Maria Eduarda, cuja única culpa remonta às suas origens. O violento *fatum* se lança e é verificado através da perplexidade, da impotência e do sofrimento de Ega. Espantado, Ega esforça-se por acreditar que seja um equívoco, mas a verdade faz-se categórica.

Ega ergue as mãos para o céu numa expansão silenciosa da aflição intensa que sente. A única certeza é a de que as revelações de Guimarães são incontestáveis, pois não têm falha nem lacuna e também porque os papéis que traz dentro de uma caixa de charutos contêm a veracidade acerca das suas denúncias. Guimarães conhece Maria Monforte em Portugal, torna a encontrá-la em Paris com outros amantes, depois da morte do italiano; conhece Maria Eduarda desde pequena, visita-a no convento de

Tours, sabe de *Mac Gren* e de Castro Gomes. Todas essas circunstâncias conjugam-se com história contada por Maria Eduarda sobre a própria vida e a da mãe a Carlos. Dessa maneira, a certeza assombrosa ganha relevo: Carlos é amante da irmã.

Ega não se conforma como aquela confusão pode ter ocorrido numa sociedade burguesa, bem policiada, bem instituída; enfim, civilizada. O cofre entregue por Guimarães contém documentos que elucidam a verdadeira situação dos amantes: a brutal verdade de que o amor de Carlos e Maria Eduarda é uma incestuosa relação entre irmãos.

A tragédia é revelada. O amigo tenta, desesperadamente, “desdramatizar o que lhe parecia o enredo de uma novela barata” (MÓNICA, 2001, p. 223), entretanto não é possível. Sem saber o que fazer com a terrificante confidência que encerra em seu poder, Ega pensa em nada dizer, pois assim não geraria um conflito assombroso, não destruiria a vida do amigo que tanto ama, nem “estragaria a vida de duas inocentes e adoráveis criaturas, atirando-lhes à face a prova do incesto” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1475). No entanto, a idéia do incesto é bastante aterrorizadora para isso se efetivar. Não conseguindo apresentar a terrível verdade ao amigo, pede auxílio ao procurador Vilaça para que o faça.

Dessa maneira, no desenvolvimento crescente e irreversível da intriga, às revelações segue-se a grande desgraça familiar: o incesto consciente, a morte de Afonso da Maia, a partida de Maria Eduarda, a nulificação afetiva de Carlos. Cumpre-se, desse modo, uma série fatal de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada, prognosticada por Vilaça a Afonso no começo do enredo e constatada, igualmente pelo procurador, no final do romance: de acordo com uma velha tradição, são sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete (QUEIRÓS, 1997, v.1).

Descoberto o incesto, Carlos, irrefletido e exaltado, indigna-se. Sem imaginar a perturbação que causará ao avô, na expectativa de que saiba algo diferente capaz de contestar a história

de Guimarães, a fim de tirá-lo daquele padecimento, conta-lhe a terrível descoberta. Um tremor apodera-se de Afonso que cai “pesadamente numa poltrona”, permanecendo por algum tempo “devorando” Carlos e o amigo “com um olhar esgazeado e mudo” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1490).

Com coração dilacerado, a voz encovada e trêmula, Afonso, da mesma maneira que faz em Pedro na noite do suicídio deste, arrasta o neto para si e beija-o na testa. O avô sabe que Maria Eduarda é amante de Carlos e por isso afasta-se, caído sobre a bengala, derrotado por aquele inexorável destino que após tê-lo ultrajado na idade de pleno vigor com a desventura do filho, o tortura e o abate, na idade avançada, com o infortúnio do neto.

Carlos da Maia procura a irmã, a fim de relatar a terrível história, todavia não resiste ao apelo dos sentidos e entrega-se a ela, que, nessa circunstância, ainda ignora a verdade. Carlos lança-se ao incesto consciente. Por fraqueza de ânimo, por pusilanimidade, abandona-se ao envolvimento, ao estonteamento e à atração por Maria Eduarda. Essa situação tortura e causa horror a Ega, que não deseja mais testemunhar a incomparável ignomínia.

A inquietação da consciência pelo crime cometido apodera-se de Carlos e, desconfiando que Afonso e Ega têm conhecimento do delito, não ousa enfrentá-los. Quando é obrigado a encarar o avô em atitude acusadora, quase espectral, nasce nele uma idéia de morte. Disto resulta o último acontecimento trágico do romance: a morte súbita de Afonso da Maia.

Na última noite em que Carlos volta da casa de Maria Eduarda, depois de cometer o incesto consciente, ao chegar ao Rarmallete, depara-se com avô que o espera. Afonso surge “mudo, grande, espectral”, pisando “surdamente o tapete” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1507). Segundo Rodrigues (2002), a linguagem da mais íntima tragédia é a do silêncio. Assim, Carlos ambiciona descansar em alguma parte “numa grande mudez e numa grande treva” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1507) e Maria Eduarda parte para sempre, “grande, muda, toda negra na claridade” (QUEI-

RÓS, 1997, v.1, p. 1521). Esse mesmo silêncio é outra vez percebido no eco dos passos de Carlos e Ega durante a visita, após dez anos, ao Ramallete: “os seus passos soaram como um claustro abandonado” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1536).

Nessa noite, após o silêncio confuso e duro do avô, Carlos pensa em suicidar-se, no entanto esse pensamento não persiste, dado que, com a morte de Afonso, Carlos encara a vida como um castigo. Tem de viver, é o seu castigo, porque é preciso purgar-se da culpa de ser o ocasionador da morte do avô. Carlos aceita a maior das penas: existir, tendo a idéia de que o termo final da vida está ali e que unicamente a solidão lhe fica à espera.

O desencanto de Carlos, expresso na última cena de *Os Maias*, também pode ser considerado patético. Na visita ao Ramallete, dez anos depois do momento maior da tragédia, Carlos, pálido e calado, procura recobrar o passado perdido no deserto da casa, onde sente ter vivido sua vida inteira. Segundo Ega, esse sentimento se dá porque é ali que Carlos vive a paixão, o que verdadeiramente dá sabor e relevo à vida. Carlos e Ega percorrem todos os compartimentos, entretanto, diante do escritório de Afonso, a emoção não desvanece e a memória parece mais triste. Na dificuldade de abrir a fechadura emperrada, as mãos de Carlos tremem de comoção e Ega, também abalado, revê “toda a sala tal como outrora, com os seus candeeiros Carcel dando um tom cor de rosa, o lume crepitando, o reverendo Bonifácio sobre a pele de urso, e Afonso na sua velha poltrona, de casaco de veludo, sacudindo a cinza do cachimbo contra a palma da mão” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1537). Diante da lugubridade, a constatação de Carlos é comovente: “como tudo passara!” (QUEIRÓS, 1997, v.1, p. 1536).

É patética a posição, mais uma vez passiva, assumida por Carlos. Para ele, num país como Portugal, o único procedimento é esperar. Permanecendo na expectativa da espera, vive paixão condenada pelo infortúnio. De acordo com Lima (1988), terminará por transformar-se num estrangeirado, que do seu país lembra com saudade de apenas alguns valores castiços e tradi-

cionais. No final da obra, manifesta, ironicamente, a predileção pela filosofia fatalista, que se restringe em aguardar sossegadamente as regras do destino, sem nada desejar ou recear.

O patético sob a ótica queirosiana (à guisa de conclusão)

O patético no romance *Os Maias* manifesta-se sob as mais diversas formas, propulsionando todo o enredo até o desfecho final. A desgraça provoca cenas patéticas na obra em questão. A título de exemplificação, tem-se a descoberta do parentesco com Maria Eduarda: o terror que Carlos imagina só nos livros acontece na própria vida.

O desespero possui, na obra, várias formas de representação. Expressa-se pelas próprias palavras das personagens do romance analisado, bastando lembrar as constatações de Carlos. Expressa-se ainda através dos fortes gestos patéticos de Afonso da Maia diante da iminência da própria morte.

Staiger, em *Conceitos fundamentais da Poética* (1969), considera que o *pathos* autêntico na dramaturgia provoca tanto o impacto de qualquer ouvinte, quanto do próprio orador. Considerando essa teoria no romance, pode-se dizer que o verdadeiro *pathos* provoca tanto o impacto do leitor, quanto o da personagem. Carlos sofre grande choque quando se dá conta que tanto o avô, quanto Ega têm conhecimento do crime. Ele sente medo do avô, possivelmente inspirado pelo indefinido sentimento da antiga lealdade dos Maias. O impacto também é grande quando Carlos encontra o avô morto no jardim.

Afonso, símbolo da consciência trágica, manda espreitar e descobre o crime pungente do neto e por isso morre, solitariamente, de vergonha, no quintal do Ramalhete. Esse é o ponto

culminante do drama, o grande momento patético, uma vez que, juntamente com ele, o fundamento do sentimento nobre morre também. Afonso permanece, apenas e tão somente, na lembrança terna e romântica de Alencar – o poeta amigo da família e verdadeiro representante do romantismo decadente. Dessa maneira, o que persiste é indignidade bem como impiedade.

De acordo com Staiger (1969), o *pathos* da dor inclui tanto o momento em que o herói e aqueles que o cercam reconhecem o terrível sofrimento, como também o grau de consciência que capta essa dor. O terrível sofrimento é reconhecido quando Carlos descobre que é amante da própria irmã e não consegue dizer isso a ela, mantendo, por alguns dias, o incesto consciente.

O *pathos* leva o público-leitor à simpatia ou à repugnância frente à situação narrada e lança questões ao coração e não à mente. Ao coração, porque é possível entender e compreender Carlos, compreender-lhe a falta de coragem diante de Maria Eduarda, de Ega e do avô. Ao coração porque, concomitantemente, não é possível entender e compreender Carlos que, em vez de contar toda a verdade à irmã ou fugir dela, justifica seus atos por meio do grande amor que sente por Maria enquanto mulher, pois de um momento para outro não é possível enxergá-la como irmã. O que importa é que o leitor não permanece passivo frente à situação. É tocado no coração e não na mente.

Ao longo de todo o drama expresso pelo romance, encontra-se o patético exemplarmente dado. Nos gestos e ações de Carlos e Afonso ficam estampados os teores comoventes de almas que são vítimas de situações e de paixões. Comovente também é a leitura dessa obra. O leitor, à medida que a tensão patética progride, comove-se, sente temor e ao mesmo tempo piedade, como na tragédia grega, em que os espectadores, através desses sentimentos, atingem a *catarse*.

Em relação ao patético, ressalta-se o registro do sofrimento, da paixão, dispostos de tal modo na estrutura textual que provocam o impacto no leitor, de maneira a não lhe permitir a pas-

sividade frente ao relatado. Os gestos e as palavras patéticas das personagens atuam, pois, na recepção da obra pelo leitor, falando-lhe não à razão, mas ao coração. O suicídio de Pedro, a revelação de Guimarães, o incesto consciente, a morte de Afonso são compreendidos pelo leitor, provocam sentimentos de estima ou repulsa, porém não lhe permitem nunca passividade.

Num primeiro momento, há o toque das paixões; em outro, a indignação frente ao relatado; num terceiro momento – final –, há apenas o amargor, a sensação de soco na boca do estômago, restando ao leitor a tristeza de tomar conhecimento do fracasso de todos os grandiosos desígnios de uma geração, da degradação da personagem e da degradação moral da família tanto pelo adultério, quanto pelo incesto.

No romance queirosiano, não é possível falar em cura das emoções pelas emoções. O drama dos heróis não se configura como sacrifício individual para garantia da ordem coletiva, tal qual ocorre na tragédia ática. O suicídio de Pedro, a morte de Afonso e a desistência de Carlos não contribuem para a construção de nova estrutura social. Aí estão como registro de uma realidade degradante que, no entanto, não se modifica com o sacrifício dos heróis.

O patético é noção passível de ser encontrada na obra queirosiana em questão, em que os encontros, os desencontros, as perdas, as traições, as violências, as paixões culminam em episódios tocantes, em situações enternecedoras. De quando em quando, momentos de emoções exaltadas chegam a envolver profundamente e, por vezes, a desolar o leitor. A noção aqui focalizada, o patético, aflora de maneira a convulsionar todo o clima do drama que transcorre e é em razão disso que tal obra foi eleita como exemplar das obras queirosianas na qual se encontra presente esse elemento integrante e indissociável do gênero trágico que é o patético. ●

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. **Poética**.

Trad. e com. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

CASTRO, Maria Gabriela Couto Teves de Azevedo e.

A reflexão filosófica e os símbolos do trágico em

Paul Ricoeur. Trabalho elaborado para prestação de provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Portugal, 1991.

DOMENACH, Jean Marie.

O retorno do trágico.

Lisboa: Moraes, 1968.

LEAL, Luciana Ferreira.

Elementos do trágico em

Eça de Queiroz: A tragédia da rua das flores e Os Maias. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, Brasil, 2006.

LIMA, Isabel Pires de.

Desistência e ambigüidade – uma leitura de Os Maias cem anos depois. In: **Os Maias de Eça de Queirós**: catálogo da exposição. Biblioteca Pública Municipal do Porto. Porto: B.P.M. p.11-19, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich.

A origem da tragédia.

Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

MÓNICA, M. F.

Eça de Queirós.

2.ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. **Obra**

Completa. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. v.1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RODRIGUES, Isabel Cristina.
De Eça de Queirós a Vergílio
Ferreira: uma nova escala
do olhar ou a viagem do ser.
**Encontro Internacional
de Queirosianos.**
Coimbra: Almedina, p. 523-
533, 2002.

Sérgio, Antonio.
Ensaios. Obras Completas.
Tomo VI. Clássicos Sá da
Costa. Lisboa: Livraria Sá
da Costa Editorial, 1971.

STAIGER, Emil. **Conceitos
fundamentais da poética.**
Rio de Janeiro: Tempo
Brasileiro, 1969.

Oskar em sua última expedição de reconhecimento como busca que evita o esquecimento: uma análise de *Extremely Loud & Incredibly Close*, de Jonathan Safran Foer

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho é examinar, por meio da perspectiva de Oskar -um menino de apenas nove anos, cujo pai foi vítima dos atentados de 11 de setembro de 2011, nos Estados Unidos -, a forma como os acontecimentos do passado são transformados em fatos históricos relevantes, bem como analisar os sistemas que permitem a abordagem da História por meio de várias perspectivas, e verificar a presença do trauma como elemento de ligação entre História e Literatura. Focalizando primordialmente o narrador, o pequeno Oskar, nosso estudo acompanha sua jornada por Nova York à procura de respostas para a morte do pai naquele dia catastrófico, considerado por Oskar como *the worst day*.

PALAVRAS-CHAVE:

Jonathan Safran Foer; *Extremely Loud & Incredibly Close*; 11 de setembro; terrorismo; trauma.

1. Mestre em Teoria Literária. Programa de Pós-Graduação em Letras — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas — Universidade Estadual Paulista (UNESP) — São José do Rio Preto.— jpvani@editorahn.com.br

ABSTRACT

The main purpose of this article is to observe - from the perspective of Oskar, a nine-year-old boy, whose father was a victim of the 9/11 attacks - , how the events of the past are transformed into relevant historical facts, as well as to analyse the systems which allow the treatment of History through multiple perspectives, and to verify the presence of trauma as a connection between History and Literature. Primarily focusing on the narrator, little Oskar, our study pursues Oscar's journey through New York and his search for answers about his father's death during that catastrophic day, considered by the boy as "the worst day".

KEYWORDS:

Jonathan Safran Foer; *Extremely Loud & Incredibly Close*; September 11; terrorism; trauma.

Em **Extremely Loud & Incredibly Close** (2005), Foer leva a cabo uma reavaliação crítica do passado feita por meio de uma narrativa densa, que reúne dois eventos, os quais envolvem traumas individuais e coletivos: os atentados terroristas de 11 de setembro e o bombardeio incendiário a Dresden, durante a Segunda Guerra Mundial. Com base na análise de estratégias narrativas, de fotografias, de diferentes formas discursivas presentes no romance, a investigação conduz ao exame da relação entre Literatura e História no pós-modernismo. Neste trabalho, analisaremos a presença do trauma como ligação entre Literatura e História.

O romance é dividido em três linhas narrativas. A primeira tem Oskar, um menino de 9 anos, cujo pai faleceu nos ataques terroristas de 11 de setembro e que, após perceber sua nova vida de um modo inimaginável e pantanoso, vê um fato corriqueiro mudar sua rotina: cerca de um ano após “o pior dos dias”, ainda mantém o hábito de passar uma parte de seu tempo dentro do *closet* do pai, em busca de uma proximidade física não mais possível. Em uma dessas incursões, derruba um vaso azul, que se estilhaça no chão. Dentro do vaso, o menino encontra um envelope com uma chave. Desse episódio surge a busca a ser empreendida por Oskar, pela fechadura que aquela chave pode abrir. É sobre essa busca que este artigo trata.

Em sua apresentação de “história”, Le Goff (2003) afirma que a disciplina pode assumir três conceitos diferentes: a história como busca das ações realizadas pelo homem; a história como uma série de acontecimentos e como narração dessa série de acontecimentos e a história como conceito de narração.

A partir da segunda metade do século XX, o termo “historicidade” se desliga do historicismo do século XIX e passa a desenhar um papel que permite ao homem refutar a noção da “sociedade sem história”. Com isso, a sociedade insere “a própria história numa perspectiva histórica” (LE GOFF, 2003, p. 19).

Para Paul Ricœur, o paradoxo do fundamento epistemológico da história está na supressão da historicidade por meio da histó-

ria da filosofia, o que faz a história se desdobrar em dois modelos: um modelo de acontecimentos (*événementiel*) e um modelo estrutural, levando ao desaparecimento da historicidade:

De fato, segundo Ricœur, o discurso filosófico faz desdobrar a história em dois modelos de inteligibilidade, um modelo de acontecimentos (*événementiel*) e um modelo estrutural, que leva ao desaparecimento da historicidade: “O sistema é o fim da história porque ela se anula na lógica; a singularidade é também o fim da história, porque toda a história se nega nela. Chegamos a este resultado paradoxal: é sempre na fronteira da história, no fim da história que se compreendem os traços mais gerais da historicidade” (1961, p. 224-25). (LE GOFF, 2003, p. 19-20).

Dessa forma, a história revela seu duplo — e triplo — sentido, seja como a ciência história, dos objetos da história, seja como a história que se percebe sem que se possa ter consciência, o que estabelece a dualidade entre história “real” e história “ciência”. Segundo Le Goff:

A dualidade da história como história-realidade e história-estudo desta realidade explica, segundo me parece, as ambiguidades de algumas declarações de Lévi-Strauss sobre a história. Assim, numa discussão com Maurice Godelier, o qual declarou que a homenagem prestada em *Du miel aux cendres* à história como contingência, irreduzível, voltava-se contra a própria história e equivalia a “dar à ciência da história um estatuto [...] impossível, conduzi-la a um impasse”, Lévi-Strauss replicou: “Não sei a que chamais ciência da história. Contentar-me-ei em dizer simplesmente a história; e a história é algo que não podemos dispensar, precisamente porque esta história nos põe constantemente perante fenômenos irreduzíveis” (Lévi-Strauss, Augé e Godelier, 1975, p. 182-83). Toda a ambiguidade da palavra história está contida nesta declaração (LE GOFF, 2003, p. 21-22).

Aqui, ao analisarmos **Extremely Loud & Incredibly Close** (2005), e atentarmos para o modo como Foer revisita criticamente a história, deparamo-nos com questões sobre a legitimidade da verdade, e com questionamentos acerca desse conceito, como o de Hutcheon (1991, p. 98), autora que coloca

em xeque a conceituação de “verdade”, propondo a sua substituição por “verdades”, no plural, de modo a permitir diversas interpretações do passado. A teórica aborda ainda a questão da reavaliação da História realizada de forma crítica, pela ficção pós-moderna, apresentando seu constructo de “metaficção historiográfica” para se referir às ficções baseadas em fatos históricos em que o retorno ao passado não é feito de maneira ingênua (1991, p.120). Aqui, é importante abordar a relação existente entre História e Literatura, ao lembrarmos que o discurso histórico pode ser factual, empírico, enquanto a Literatura é vista como o campo no qual a verdade factual não é fundamental, dado o espaço existente para a ficcionalidade, para a recriação, para a possibilidade de criar ou recriar acontecimentos ou fatos. (WHITE, 1994)

Conforme apontamos anteriormente, o romance **Extremely Loud & Incredibly Close** (2005) encontra-se dividido em três linhas narrativas. Acrescentamos, pois, que os narradores mantêm uma relação dialógica, a saber: a) Oskar, de nove anos, que, com a cabeça cheia de fantasias, empreende uma busca das famílias de sobrenome “Black” de Nova York para a resolução do “enigma da chave”; b) os avós de Oskar, pais de seu pai, Thomas Schell, sobreviventes ao bombardeio incendiário a Dresden, ocorrido entre os dias 13 e 15 de fevereiro de 1945, os quais lhe fornecem relatos sobre a memória desse trauma precedente, e c) a avó, escrevendo ao neto uma carta que revela sua história de vida; e oferecendo ao pequeno Oskar elementos de sua própria identidade, os quais deveriam ter sido, ao longo de seu desenvolvimento, contados pelo pai. Além disso, a narrativa é auxiliada por elementos gráficos presentes no romance, os quais serão considerados em nossa análise, tais como: fotografias, páginas em branco, *overlapping pages* e codificação numérica de mensagens.

O texto de Foer (2005) caracteriza-se por fragmentações, alternâncias entre narradores, e, especificamente nesta obra, diferentes suportes apresentados entre os capítulos – ora há a fala

de Oskar ora as cartas do avô e da avó, o que torna a tarefa do leitor bastante complexa e desafiadora para conectar as partes e dar significado à sequência narrativa. Ao longo do romance, muitos elementos que revelam o trauma dos personagens são apresentados e, por essa razão, é necessário conhecer a conceitualização de trauma.

Etimologicamente, trauma vem do grego “ferida” e deriva de “furar” e são termos utilizados em medicina e cirurgia. A psicanálise retomou, anos mais tarde, esses termos, reciclando-os para as doenças psíquicas, considerando a significação inicialmente implicada de choque violento.

De acordo com Favero (2009), “de forma condensada, para a psicanálise, o trauma está referido àquilo que chega ao sujeito de fora dele, sem que consiga incorporar ao seu psiquismo tal acontecimento.” Para Mees (2001 apud FAVERO, 2009) o trauma

[...] causa aturdimiento e fica, na vida do sujeito, enquistado como um corpo estranho, sem sentido e sem elaboração. O trauma tem sua origem no início da vida de cada sujeito, quando as relações de linguagem – que organizam o mundo do ser humano – recepcionam o pequeno ser, o qual não tem bagagem para entender/responder àquilo que lhe é dito e pedido. Devido a este desamparo/despreparo, o que chega ao pequeno sujeito não tem como ser incorporado por ele. Entretanto, algo fica marcado em seu psiquismo, de forma que, em um momento posterior, este acontecimento é convocado, constituindo, agora sim, um trauma (FAVERO, 2009, p. 10)

Favero (2009) serve-se de Thierry Bokanowski (2002), em seu artigo *Traumatisme, traumatique, trauma* e propõe uma subdivisão da concepção de trauma, com base nos escritos de Freud, em três diferentes períodos: entre 1895 e 1920; a partir de 1920; e em 1939 –, que coincide com o final da obra freudiana, referido principalmente ao texto **Moisés e o monoteísmo: três ensaios** (Freud, 1939 [1934-1938]). Vejamos as considerações de Thierry Bokanowski sobre o trauma:

O tema do trauma psíquico ocupa um lugar ao mesmo tempo histórico e estrutural em psicanálise, visto que as primeiras produções sobre as experiências traumáticas de sedução são marcadas pela idéia de que a gênese e o funcionamento das neuroses histéricas se situam numa cena de sedução sexual de valor traumático. Neste sentido, antes da formulação da teoria da fantasia, o trauma constitui-se em idéia-chave para explicar a causa e o tratamento da neurose. Dito de outra maneira, histeria e trauma mantêm uma relação estreita, num Freud inicial, anterior a 1897. Por sua vez, o abandono da neurótica freudiana, após a descoberta das fantasias sexuais das histéricas e da importância da realidade psíquica, introduz uma maior complexidade dos postulados freudianos sobre trauma, em relação à formulação que associava o trauma a uma situação concreta de abuso sexual na infância. A partir de 1897, a força e a função que antes pertenciam ao evento traumático serão assumidas pela fantasia, assim como pelo conflito e pelo mecanismo de defesa. (FAVERO, 2009, p. 11-12)

Das três diferentes abordagens expostas por Sigmund Freud em seu trabalho sobre a temática trauma, a primeira delas é revelada pelo psicanalista em seus trabalhos realizados de 1885 a 1897, época que marca o início da Psicanálise. Na sequência, tratamos da neurose traumática e guerra e, por fim, do efeito do trauma.

Antes, porém, conceituamos trauma conforme Caruth (2000)

Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática [...] **sugere uma relação maior com o evento**, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro dessa forma repetitiva de visão (CARUTH, 2000, p. 111-112, grifo nosso).

Assim, consideramos, em nossa interpretação, o terror como o evento; e o trauma como a resposta e o ato de revisitar o evento.

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto – o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelaram para muitos [...] dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer experiência que possa evocar afetos afritivos – tais como o susto, angústia, vergonha ou dor física – pode atuar como um trauma dessa natureza; e o fato de isso acontecer de verdade depende, naturalmente, da suscetibilidade da pessoa afetada [...] (FREUD, 1987 [1893a], p. 43).

Até 1897 a vivência traumática revela grande força e tem diversos aspectos estudados por Freud. Entretanto, a partir de 1897, Freud

[...] constata que a história de vida dos pacientes normais não se diferenciava substancialmente das histórias dos casos patológicos, passa a atribuir o motivo da enfermidade não mais ao acontecimento, mas à significação e representação que o sujeito fazia do mesmo e ao fracasso e da defesa. (UCHITEL, 2011, p. 50).

Assim, podemos compreender que o trauma não é somente uma patologia, mas também um fenômeno por meio do qual a relação entre a realidade e a fantasia do indivíduo precisa ser considerada.

A ideia de trauma retorna ao trabalho de Freud, anos mais tarde, diante dos casos de neurose traumática pós-guerra, resultantes de acidentes severos que em nada tinham se relacionavam com motivação sexual. Naquele momento estava em curso a Primeira Guerra Mundial.

Durante uma guerra foi possível verificar um grande aumento de pessoas que passaram a apresentar sintomas de neuroses traumáticas, sobretudo àquelas ligadas a acontecimentos inesperados e violentos.

É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão. [...] Assim, a neurose poderia equivaler a uma

doença traumática, e apareceria em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso (FREUD, 1976 [1917a], p. 325).

Anos mais tarde, ao escrever os três ensaios sobre Moisés e o monoteísmo, Freud retomaria a temática do trauma e revisaria a questão do efeito do fato, aqui chamado por nós de terror.

Pode acontecer que um homem que experimentou algum acidente assustador — colisão ferroviária, por exemplo, — deixe a cena desse evento aparentemente incólume. No decorrer das semanas seguintes, contudo, desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais só podem ser remontados a seu choque, à concussão, ou ao que quer que seja. Agora, esse homem tem uma **‘neurose traumática’**. Trata-se de um fato inteiramente ininteligível — o que equivale a dizer: novo. **O tempo decorrido entre o acidente e o primeiro aparecimento dos sintomas é descrito como sendo o ‘período de incubação’, numa clara alusão à patologia das doenças infecciosas.** Refletindo, deve impressionar-nos que, apesar da diferença fundamental entre os dois casos — o problema da neurose traumática e do monoteísmo judaico —, exista, não obstante, um ponto de concordância; a saber: a característica que poderia ser descrita como ‘latência’. Segundo nossa ousada hipótese, na história da religião judaica houve, após a defecção em relação à religião de Moisés, um longo período durante o qual não se detectou sinal algum da idéia monoteísta, do desprezo pelo cerimonial, ou da grande ênfase dada à ética. Assim, ficamos preparados para a possibilidade de que a solução de nosso problema deva ser procurada numa situação psicológica específica. (FREUD, 1975 [1939 [1934-1938]], p. 85-86, grifo nosso).

Especificamente em **Extremely Loud & Incredibly Close**, podemos notar essas três nuances de trauma apresentadas por Freud em seus estudos. O romance entrelaça as três diferentes linhas narrativas em uma intrincada teia de experiências sobre trauma (SAAL, 2001, p. 457). Os capítulos estão agrupados de acordo com cada uma das sequências, seguindo as prerrogativas do narrador: primeiro, os capítulos narrados por Oskar; em seguida, os capítulos narrados pelo avô e pela avó; por fim, as cartas da avó a Oskar. É importante destacar que, pelo modo como as

imagens são inseridas na narrativa de Foer, elas dialogam com o texto, ultrapassando o limite das palavras e do formato tradicional do livro. Elas são capazes de “expressar a subjetividade e a observação aguçada do menino Oskar” (BORGES, 2012, p. 2).

No capítulo de apresentação da obra, Oskar, sua mãe e sua avó estão em uma limusine a caminho do cemitério para o enterro simbólico de Thomas Schell Jr. Seu corpo jamais foi encontrado; por isso o enterro simbólico, com um caixão vazio. Enquanto realizam o trajeto, Oskar inventa questionamentos e jogos de todos os tipos para manter seu pensamento longe daquilo que realmente está acontecendo. Ele também se lembra do jogo que ele e o pai costumavam jogar, chamados por Thomas de “expedição de reconhecimento”. As “expedições de reconhecimento” consistiam em uma espécie de busca nas quais Oskar teria de encontrar as peças definidas pelo pai, com base nos indícios por ele oferecidos. Na noite que antecedeu “o pior dos dias”, modo como Oskar se refere ao dia 11 de setembro, Thomas conta a Oskar uma história sobre o sexto distrito, e diz ao filho que Nova York teve, em um determinado ponto da história, seis distritos, e não apenas os cinco atuais. A questão da busca por um distrito que nunca existiu ou da transposição do Central Park, revelada por Thomas ao filho, — carregado pelos habitantes de Nova York, de um distrito a outro - representa elementos da solidariedade, fruto do trauma pós-11 de setembro. No trecho abaixo, reproduzimos a história que Oskar ouviu de seu pai:

“O Central Park não costumava ficar onde está agora.” “Só na história, você quer dizer, né?” “Ele ficava bem no meio do Sexto Distrito. Era o orgulho do distrito, o seu coração. Mas a partir do momento em que se tornou evidente que o Sexto Distrito estava se afastando para sempre e que ele não podia ser resgatado ou detido, um referendo da cidade de Nova York decidiu salvar o parque.” [...] “Ganchos enormes foram colocados ao longo da extremidade leste do terreno e o parque foi puxado pelo povo de Nova York, como um tapete sobre o chão, do Sexto Distrito até Manhattan” (FOER, 2006, p. 243)

Aqui, podemos ver claramente a questão do “nós” *versus* “eles”, quando “nós” são as pessoas que ajudam a carregar o Central

Park para Manhattan, as pessoas que se unem para ajudar, que se unem em torno de uma identidade. Mullins (2011, página) aborda essa questão:

O romance de Foer, é claro, não é a única obra de ficção publicada em resposta aos acontecimentos de 9/11 que trata da relação entre trauma e identidade em um contexto global. Romances de escritores como Ken Kalfus e Don DeLillo abordaram “a desconexão entre a autoimagem da América e de sua imagem aos olhos do mundo” (Kauffman). Enquanto DeLillo utiliza referências a semelhanças entre a opressão de influência econômica norte-americana no mercado mundial e o fascismo alemão em torno do escândalo Baader-Meinhof em *Falling Man*, para sugerir que a América é vista como uma presença sinistra no cenário mundial, Foer prefere colocar em causa essa auto-percepção da América, concentrando-se em atos violentos cometidos pelos Estados Unidos. Essa é uma das questões mais importantes que devem ser respondidas em qualquer leitura de *Extremely Loud & Incredibly Close*, e é por isso que Foer trata de temas como Hiroshima e Dresden, em um esforço para investigar as noções de solidariedade traumática imediatamente após os acontecimentos de 11 de setembro. (**tradução nossa**)²

No dia 11 de setembro, Oskar chega da escola mais cedo, porque as escolas foram fechadas devido ao ataque a Nova York. Enquanto caminhava para casa, Oskar acreditava estar tudo bem, uma vez que seus pais não trabalhavam próximo às torres e que sua avó não trabalhava; assim, ele pode concluir que seus familiares estavam todos bem, todos seguramente distantes do *World Trade Center*.

2. Foer's novel is, of course, not the only work of fiction published in response to the events of 9/11 that deals with the relationship between trauma and identity in a global context. Novels by writers such as Ken Kalfus and Don DeLillo have addressed “the disconnect between America's self-image and its image in the eyes of the world” (Kauffman). While DeLillo uses references to similarities between the oppression of American economic influence in the world market and the German fascism surrounding the Baader-Meinhof scandal in *Falling Man* to suggest that America is seen as an ominous presence on the world stage, Foer chooses to call America's self-perception into question by focusing on violent acts committed by the U.S. One of the most significant questions that must be answered in any reading of *Extremely Loud & Incredibly Close* is why Foer focuses on Hiroshima and Dresden in an effort to investigate notions of traumatic solidarity immediately following the events of 9/11. (MULLINS, 2011, p. 300)

Porém, ao chegar a casa, ouve seis chamadas do pai na secretária eletrônica: cinco que já haviam sido deixadas às 8:52, 9:12, 9:31, 9:46 e 10:04, e a última, que ouve em pé, ao lado do telefone, às 10:22:27, sem conseguir atender.

Mensagem 01. Terça-feira, 8h52 da manhã. Tem alguém aí? Alô? É o Pai. Se você está aí, atenda. Tentei ligar para o escritório, mas ninguém atendeu. Escuta, aconteceu alguma coisa. Estou bem. Estão nos dizendo para ficarmos no lugar e aguardarmos os bombeiros. Tenho certeza de que não é nada. Ligo de novo quando tiver uma ideia melhor do que está acontecendo. Só queria que soubessem que estou bem, e que não precisam se preocupar. Ligo de novo em breve. (FOER, 2006, p. 26)

Mensagem 02. Terça-feira, 9h12 da manhã. Sou eu de novo. Você está aí? Alô? Desculpe se. Está ficando um pouco. Enfumaçado. Esperava que houvesse alguém. Em. Casa. Não sei se estão sabendo o que aconteceu. Mas. Eu. Só queria que soubessem que estou Ok. Tudo. Está. Bem. Quando ouvirem esta mensagem, liguem pra Vó. Digam pra ela que está tudo bem. Ligo de novo em alguns minutos. Se tudo der certo os bombeiros estarão. Aqui em cima até lá. Eu ligo. (FOER, 2006, p. 81)

Mensagem 03. Terça-feira, 9h31 da manhã. Alô? Alô? Alô? (FOER, 2006, p. 187)

Mensagem 04. Terça-feira, 9h46 da manhã. É o Pai. Thomas Schell. É Thomas Schell. Alô? Alguém escutando? Você está aí? **Atenda. Por favor!** Atenda. Estou embaixo de uma mesa. Alô? Desculpe. Estou com um guardanapo molhado enrolado no rosto. Alô? Não. Tente o outro. Alô? Desculpe. As pessoas estão enlouquecendo. Há um helicóptero circulando ao redor, e. Acho que vamos subir lá para o telhado. Dizem que haverá alguma. Espécie de evacuação — não sei, tente aquele ali — dizem que haverá alguma espécie de evacuação lá em cima, o que faz sentido se. Os helicópteros conseguirem chegar perto o suficiente. Faz sentido. **Por favor, atenda.** Não sei, esse aí. Você está aí? Tente aquele outro. (FOER, 2006, p. 228, grifos nossos)

Mensagem 05. 10h22 da manhã. É O PA. O PAI. AL O PAI SABE SE SCUTARAM QUALQ ISSO EU EST ALÔ? ESTÁ OUVINDO? NÓS PARA O TELHADO TUDO BEM ÓTIMO LOGO DESCULPE ME ESCUTE MUITO ACONTEÇA, LEMBRE... (FOER, 2006, p. 310)

As mensagens ilustram os diferentes momentos vividos pelas vítimas dentro das torres após os ataques terroristas. Na primeira mensagem, deixada aproximadamente seis minutos após o choque do voo 11 da *American Airlines* com a Torre Norte, onde Thomas Schell estava em uma reunião, no restaurante *Windows of the World*, localizado nos andares 106 e 107. Pode-se notar a calma com que o pai de Oskar avisa que algo aconteceu, mas que está bem e que ficará bem. A mensagem é linear, sem pausas ou interrupções. A segunda mensagem, deixada vinte minutos após a primeira, acontece cerca de nove minutos após o choque do voo 175 da *United Airline* com a Torre Sul. Pode-se, então, notar que a mensagem já está bastante truncada, contendo pausas irregulares, possivelmente ocasionadas pela dificuldade de Thomas Schell respirar em meio à fumaça (“Está ficando um pouco. Enfumaçado”). Até aqui, nota-se que o objetivo dos telefonemas é tranquilizar a família, oferecer notícias parciais sobre o trágico incidente que se desenrolava naquela manhã ensolarada.

A terceira mensagem parece refletir o início da pane no sistema de telefonia ao mesmo tempo em que o ambiente se torna caótico. Não temos como definir se a dificuldade de Thomas Schell em compreender se a ligação havia sido completada ou não estava relacionada a problemas com a linha ou ao possível barulho no andar em que se encontrava.

A quarta mensagem oferece um tom diferente: naquele momento, Thomas queria estar próximo de sua família, falar diretamente com o filho, e chega a pedir por duas vezes que, por favor, o atendam. Nesse ponto, a fala de Thomas para a família se mistura com as instruções que passa às pessoas ao seu redor que, pelo que podemos compreender, tentam também falar com seus familiares. O horário da quarta mensagem, 9h46, se dá um minuto após a queda de um voo sobre o Pentágono e coincide com o horário em que a Casa Branca declara caça aos voos que ultrapassarem os aeroportos mais próximos. No momento da quarta ligação, faltam exatos treze minutos para que a Torre sul entre em colapso.

A quinta e última mensagem, ainda que apareça toda em caixa alta, com grandes pausas, sinalizadas por espaços gráficos nos trechos — o que deveria significar grande desespero e gritos de Thomas Schell, pai de Oskar -, parece significar exatamente o contrário ao pai de seu pai, Thomas Schell, apresentado ao menino como “inquilino” de sua avó. Na carta em que relata a mensagem, o avô de Oskar revela: “A mensagem foi cortada, você parecia tão calmo, não falava como alguém que estava prestes a morrer (...)”. (FOER, 2006, p. 310). A última mensagem é deixada cerca de seis minutos antes do colapso da Torre Norte. Foi essa mensagem que Oskar ouviu e não teve coragem de atender, não ousou ouvir de seu pai que aquela poderia ser a última conversa entre ambos, decisão da qual muitas vezes, durante a narrativa, se mostra arrependido. Para suportar o peso dessa decisão, o menino retorna ao episódio de forma surpreendente, e explica como fez uma pulseira para sua mãe, codificando a última mensagem deixada por seu pai na secretária eletrônica, usando Código Morse: usou tamanhos diferentes contatos. Sua mãe havia realmente gostado daquela pulseira e, por isso, ele fez outras joias, codificando as outras mensagens. Nesse ponto, o personagem parece se perdoar por ter escondido de sua mãe as mensagens da secretária eletrônica, tendo as oferecido de outro modo.

Uma noite, com saudade e com medo de a mãe estar seguindo em frente com a vida, o menino entra no armário do pai e olha em volta. Mexe nos bolsos das calças, olha no lixo e se pergunta por que o smoking está pendurado sobre a cadeira. Oskar sabe que, desde aquele dia, a mãe não havia mexido em nada, tudo estava exatamente como seu pai havia deixado. Ao vasculhar o closet, Oskar nota um vaso azul na prateleira mais alta e se questiona o que aquele vaso estaria fazendo lá em cima. O menino tenta alcançá-lo, mas se desequilibra e o derruba. O vaso, ao cair no chão, quebra-se em muitos pedaços. Em meio aos pedaços de vidro espalhados, Oskar vê um pequeno envelope, cuja única identificação é “*Black*” na parte de fora. No interior do envelope, o garoto encontra uma chave. Oskar se pergunta, então, o que aquela chave estaria fazendo escondida dentro de

um vaso no closet de seu pai e, mais que isso, o que aquela chave poderá abrir.

No dia seguinte, Oskar diz à mãe que está doente e que não quer ir à escola. Essa foi a primeira mentira de Oskar, que foge e vai procurar um chaveiro próximo à sua casa, na esperança de ele poder dizer-lhe algo mais sobre a chave. Ele descobre que aquela chave, provavelmente, pertence a um cofre. Por meio de uma pesquisa na internet, Oskar acredita existirem aproximadamente 162 milhões de cofres em Nova York. Acreditando na possibilidade de seu pai ter deixado a chave como um desafio de uma nova busca, Oskar decide olhar para as pistas novamente e descobre então o nome “*Black*” escrito no envelope com um marcador vermelho. No dia seguinte, Oskar finge estar doente de novo e vai até uma loja de material de arte na vizinhança perguntar à atendente o que ela sabe sobre a cor preta. É interessante a forma como a atendente explica a Oskar sobre os testes com uma caneta: as pessoas escrevem seu próprio nome, ou a cor da caneta que estão testando. Dificilmente alguém escrever “*Black*” com uma caneta vermelha.

De volta a casa, Oskar faz algumas pesquisas e descobre que há 471 pessoas em Nova York, com sobrenome “*Black*”. Ele decide empreender uma busca e visitar cada um deles, para que possa lhes perguntar o que sabem sobre a chave. Como diversos dos endereços dos “*Black*” são endereços familiares com mais de um morador, Oskar organiza sua missão e se prepara para visitar 216 endereços diferentes.

Observamos, neste ponto da narrativa, a utilização de diversas fotografias, que entremeadas ao texto, dialogam com o leitor. As imagens utilizadas pelo autor servem não apenas para pontuar a narrativa de Oskar, mas também para situar o leitor no ambiente da cidade de Nova York pós-11 de setembro. Uma delas é a imagem do papel em que as pessoas testam as canetas, na qual Oskar pode perceber o nome de seu pai, Thomas Schell.

Reiteramos que, em nossa análise, a busca de Oskar pelas famílias de sobrenome “*Black*” é tratada como uma metáfora de uma

busca de luz em meio à escuridão. É interessante notar como cada “*Black*” visitado guarda em si uma nova narrativa. Oskar, a partir da morte de seu pai, vive em uma pantanosa escuridão, e passa a acreditar que a chave poderá abrir uma nova possibilidade de viver como antes, de trazer luz para a sua vida. Essa hipótese baseia-se na intertextualidade observada na obra de Foer: com a fotografia de uma montagem de **Macbeth**, de Shakespeare, com suas personagens sombrias e sublimes e seu clima denso e escuro; e com a necessidade de Oskar fazer no colégio, entre diversas atividades, a montagem dessa peça. Outras fotografias chamam a atenção, como a que retrata Stephen Hawking, ídolo de Oskar; o retrato de Nova York sem o Central Park; de um astronauta sendo recebido em terra e a de um tenista possivelmente comemorando um título, situações de sucesso exatamente opostas ao que Oskar sente, mas que podem significar aquilo que o garoto deseja: êxito em sua busca. Por fim, merecem destaque as duas imagens do “Homem em queda”: uma mais distante, revela o cenário, com as janelas do *World Trade Center* ao fundo, e uma em grande close, com um corpo sem foco e sem nitidez, uma possível representação do modo como Oskar se sente.

Oskar explica que decidiu percorrer a lista de nomes em ordem alfabética, em vez de dividir os “*Black*” geograficamente. Essa escolha baseia-se no fato de que Oskar, desde “o pior dos dias”, entra em pânico somente ao pensar em usar transporte público:

Levei três horas e quarenta e um minutos para chegar a pé até a casa de Aaron Black, porque meios de transporte públicos me dão aflição, embora caminhar por cima de pontes também me dê aflição (FOER, 2006, p. 101).

Logo em suas primeiras visitas, o menino descobre que um dos “*Black*” de sua lista mora no mesmo prédio que ele. Mr. Black, após ser visitado, se torna companheiro de Oskar pelas buscas em Nova York.

Oskar narra também uma de suas visitas ao analista, Dr. Fein.

Mais adiante, Oskar revela mais um traço do trauma que vive, a automutilação, ao mesmo tempo em que se pergunta o motivo de seu pai não ter dito “Eu te amo” na mensagem das 9:46, em que falava diretamente com Oskar.

As circunstâncias decorrentes dos atentados terroristas e da perda de seu pai fizeram com que Oskar apresentasse sinais de automutilação. De acordo com Almeida (2010),

(...) automutilação pode ser definida como o impulso ou compulsão auto-agressiva em que o paciente realiza auto-lesões voluntárias causando a destruição ou a alteração deliberada de tecidos orgânicos sem intenção suicida consciente, que podem variar de intensidade, sendo as lesões leves caracterizadas por comportamentos como arranhar a pele com as unhas, queimar-se com pontas de cigarros (ALMEIDA, 2010, p. 2)

Para Lima et al (2005), não é incomum que pacientes psiquiátricos com transtorno de personalidade *boderline* e transtornos afetivos, indivíduos obsessivo-compulsivos e deficientes mentais, possam apresentar formas mais leves de auto-lesão, como ocorre com Oskar.

Thomas Schell, pai de Oskar, costumava organizar brincadeiras que chamava de “buscas”. Nessas brincadeiras, tinha como objetivo principal fazer com que Oskar desenvolvesse a criatividade, desvendando charadas e jogos de palavras. Na noite que antecedeu “o pior dos dias”, Thomas contou a Oskar, já na hora de dormir, a história sobre o sexto distrito de Nova York, dizendo que este bairro havia desaparecido, lentamente, com a ilha se distanciando do continente. O pai de Oskar disse a ele que, quando os moradores de Nova York perceberam que iam perder o sexto distrito, fizeram um mutirão e trouxeram o Central Park até Manhattan.

Mullins (2009) trata essa questão da transferência do Central Park do Sexto Distrito para Manhattan, na fábula contada por Thomas Schell, como uma alegoria para a diversidade cultural da cidade de Nova York, onde, sugere o autor, parece não haver

a distinção entre “nós” e “eles”. Esse conceito se torna bastante importante no contexto dos Estados Unidos pós-11 de setembro, com a acentuação dos procedimentos de segurança e a varredura empreendida pelo governo norte-americano, sobretudo a partir da aprovação do “Ato Patriótico”.³

O sentimento de perplexidade e indignação do povo americano, contrário ao desejo de retaliação cega apoiado pela grande mídia e pelas classes intelectuais, que alinharam apoio ao poder, ao governo, naquele momento de crise, levava ao enorme descontentamento diante da aprovação do Ato Patriótico. Nessa batalha, o povo americano representava os iguais, “nós”, enquanto a imprensa, os intelectuais e o governo se transformavam em “eles”, os que atacam os diferentes e acabam por permitir que o povo americano, os iguais, tenha os seculares direitos constitucionais violados.

Após seis meses e meio, Oskar deixaria de ter a companhia de Sr. Black em suas buscas. E assim, depois de um dia triste, decide visitar a avó, mas não a encontra. Entretanto, pela primeira vez Oskar tem contato com o “inquilino”, para quem conta toda a história da chave. Destacamos o fato de Oskar ter ocultado essa história tanto de sua mãe quanto de sua avó, mas de ter se sentido suficientemente à vontade para compartilhar sua história com um estranho.

Em sua conversa com o “inquilino”, o garoto fala sobre as visitas já realizadas e sobre os resultados que teve: ninguém sabe nada sobre a chave. Oskar compartilha com o “inquilino” as mensagens que seu pai havia deixado na secretária eletrônica. Neste ponto da narrativa é retratada a dor da perda de Oskar, em um longo diálogo entre ele e o inquilino, quando o garoto

3. Aprovado pelo Congresso Americano dentro do contexto da Guerra ao Terror, durante o governo de George W. Bush, o Ato Patriótico, em inglês *USA Patriot Act* é um acrônimo de *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001* (Lei de 2001 para unir e fortalecer a América, fornecendo instrumentos apropriados requeridos para interceptar e obstruir o terrorismo), o Ato Patriótico viola a 1ª e a 4ª emendas da Constituição Americana.

reparte sua dor com aquele idoso desconhecido, contando toda a sua história, desde o começo. Segue o trecho em que Oskar reparte com o desconhecido o peso que carrega por ter escondido a secretária-eletrônica sem que sua mãe jamais tivesse ouvido as mensagens.

E, neste trecho da obra aparece, dialogando com a narrativa de Oskar, a imagem de uma instalação artística batizada de *The Tribute in Light*, realizada pela primeira vez entre os meses de março e abril de 2002, e repetida, a partir de 2003, todos os anos no dia 11 de setembro. Essa instalação, composta por 88 canhões de luz, tem o objetivo de, simbolicamente, preencher o espaço deixado pelas torres.

Um dia após ter desenterrado o caixão vazio de seu pai, Oskar descobre que o Sr. Black havia partido. Nesse dia, Oskar escuta uma mensagem deixada há oito meses por Abby Black na secretária eletrônica de sua casa. Nesse ponto do romance, os desfechos começam a aparecer.

Primeiramente, o ato de desenterrar o caixão vazio do pai, Thomas Jr., que de acordo com as palavras de Oskar na ocasião do enterro, “não se podia dizer que estávamos enterrando ele *de verdade*”, (FOER, 2006, p. 14, grifo do autor). Depois de mais de um ano, Oskar poderia preencher aquele vazio no caixão de seu pai com a história contada por seu avô, Thomas Schell. Foram usadas no preenchimento do caixão todas as cartas escritas naqueles anos todos por Thomas Schell para Thomas Schell Jr, período em que esteve longe do filho que não viu nascer por tê-lo abandonado antes; o filho com o qual não dividiu momentos, não criou laços de afeto ou cumplicidade, mas cuja morte o fez sofrer a ponto de voltar ao lugar de onde havia partido quadro décadas atrás, e enterrá-lo novamente, é aqui considerado como o primeiro passo para o fim de vários ciclos. Como o fim do primeiro ciclo, consideramos a vida de Thomas Jr.

Ter conseguido ouvir a mensagem de Abby Black na secretária eletrônica é também, para Oskar, o ato de superar o medo

que tinha adquirido no dia dos ataques terroristas. Para ele, a secretária eletrônica era uma representação do mal. Ao perder o pai em um evento de terror, Oskar desencadeia um trauma. De acordo com Uchitel (2011), a palavra trauma vem do grego e combina etimologicamente com os termos “ferida” e “perfurar”. Foi usada originalmente pela medicina, e faz referência a um choque violento, capaz de produzir um impacto, uma perturbação, ante a qual o sujeito não consegue resistir

A definição freudiana da teoria traumática tem origem nas forlumações sobre neurose traumática. O que aconteceu com Oskar, diante da realidade de ter perdido o pai nos ataques terroristas de 11 de setembro, é o que Freud (1987) considera como uma experiência vivida “em curto período de tempo”. Especificamente no caso dos ataques terroristas, em um espaço de tempo inferior a duas horas, a vida de centenas de famílias passou a ter um novo significado, assim como aconteceu para os Estados Unidos, que viram a incerteza e o medo rondarem seu território. Nas palavras de Freud,

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto — o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelam para muitos, se não para a maioria dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer experiência que possa provocar susto, vergonha ou dor física — pode atuar como um trauma dessa natureza. (FREUD, 1987, p. 41).

Após a descoberta, Oskar vai imediatamente visitar Abby para saber de que forma ela poderia ajudá-lo a desvendar o mistério da chave. E aqui, temos o fechamento de mais um ciclo, quando Abby Black explica a Oskar que seu ex-marido, William Black sabe mais sobre a chave.

Nesse ponto da narrativa, Oskar descobre que, quando Abby havia telefonado, oito meses antes, sua mãe tinha pegado o telefone, e tinha descoberto sua missão. E todas as perguntas sobre as estranhezas que havia encontrado em seu percurso foram

desvendadas: as pessoas estavam esperando por sua visita, pois sua mãe havia falado com todos eles.

O desfecho da procura da chave se dá em um encontro entre Oskar e William Black, no qual William explica a Oskar que a chave estava guardada dentro de um vaso azul, comprado por seu pai, Thomas Jr. em uma venda de garagem. O vaso, pertencia ao pai de William Black, e somente após se desfazer dele, soube, também por meio de uma carta, estarem dentro do vaso as respostas para as suas perguntas.

O ex-marido de Abby se lembra e conta a Oskar, mesmo depois de dois anos de seu único encontro com Thomas, algo dito sobre um aniversário e um jantar. Por fim, William revela a Oskar que a chave que está com ele é a chave de um cofre privativo, em um banco.

Podemos considerar o encontro entre Oskar e William como sendo o fim da busca de Oskar e o início da busca de William. Os dois personagens estavam procurando respostas relativas aos seus pais. Oskar obteve a resposta ansiada, mesmo sendo uma resposta diferente daquela imaginada. William teria agora a oportunidade de seguir a orientação da carta de seu pai e encontrar as respostas deixadas por ele em lugar bastante seguro.

O simbolismo das cartas que permeia todo o romance tem impacto direto sobre Oskar, que durante toda a narrativa escreve cartas para o físico Stephen Hawking, nas quais se oferece para ser seu pupilo, e lhe faz confidências acerca de seu desejo de se tornar um cientista. Em uma delas, chega a revelar um de seus questionamentos íntimos a Hawkins: e se nunca parasse de inventar? E foi esse questionamento íntimo que fez com que o astrofísico respondesse pessoalmente e enviasse a Oskar algo personalizado, após uma sequência de envios de cartas padronizadas. Em um trecho, a carta dizia:

Estou certo de que não preciso lhe dizer que a vasta maioria do universo é composta de matéria escura. O equilíbrio frágil depende de coisas que jamais poderemos enxergar, escutar, cheirar, degustar ou tocar. A própria vida depende delas. O que é real? O que não é real? Talvez todas essas coisas não sejam as perguntas corretas. Do que a vida depende? Eu gostaria de ter criado coisas das quais a vida dependesse. E se você nunca parar de inventar? Talvez você nem esteja inventando. (FOER, 2006, p. 337-338)

Essa aproximação de Oskar com seu ídolo representa, neste trabalho, a esperança, o recomeço, a possibilidade de uma nova vida para Oskar. A matéria escura a que Hawkings se refere pode ser entendida como a própria escuridão da alma do garoto.

No capítulo final do romance, Oskar descreve como ele e o avô, com a ajuda de Gerald, o motorista da limusine, conseguiram desenterrar o caixão de seu pai e preenchê-lo com todas as cartas que o avô escreveu ao filho, com todas as palavras que deixou de dizer.

Quando Oskar chega a casa, sua mãe está esperando por ele, mas não faz nenhuma pergunta e não aparenta estar nervosa. Somente então Oskar descobre que seu pai tinha falado com sua mãe no dia em que morreu, momentos depois do edifício ter sido atingido pelos aviões. Juntos, mãe e filho choram. No final do livro, Oskar se pergunta se o *falling man* é seu pai. Durante todo o romance é possível perceber certo incômodo de Oskar em relação às centenas de pessoas que, desesperadas, pularam das torres em chamas.

Nota-se o medo silenciado de Oskar de seu pai ter sido uma das pessoas que se atiraram do prédio pelo fato de não poder conviver com a perspectiva de seu pai ter desistido, tirando a própria vida. Entretanto, podemos considerar a decisão das pessoas de se lançarem das torres em chamas não como uma escolha entre a vida e a morte, e sim, uma escolha quanto ao modo como morrer. Um aspecto relevante da cultura judaica compreende que o suicídio é somente consumado — e assim

classificado — no caso da pessoa que pratica o ato estar totalmente consciente da medida tomada. Caso o suicídio aconteça como uma alternativa a dores extremas ou a grave alienação mental, o suicídio não é considerado pela comunidade, permitindo a essa pessoa todos os privilégios e tributos a alguém morto naturalmente. Na verdade, eles escolheram como iam morrer.

As páginas finais do livro retratam a sequência invertida das fotos tiradas por Richard Drew, batizada de *Falling Man*. Na sequência original, Drew registra a queda de um homem. Na montagem das páginas finais do livro, tem-se a impressão de o homem estar voando, subindo em direção ao topo da torre, e não caindo. Esse recurso é compreendido neste trabalho como uma suposição de Oskar de como seria poder voltar no tempo, com frases e histórias ditas do fim para o começo, com a possibilidade de o tempo retroceder e estarem a salvo, como na noite que antecedeu “o pior dos dias”.

Assim, como se o tempo pudesse retroceder, termina a obra de Foer, com um protagonista mais maduro, cujas feridas estavam suficientemente cicatrizadas, a ponto de permitir a Oskar lembrar os últimos momentos vividos com seu pai, na véspera do dia que mudaria sua vida para sempre. ●



REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, S. S. L. Automutilação e corpo da psicose. **CADERNOS Brasileiros de Saúde Mental**, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 84-90, 2010.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BORGES, F. Narrativas híbridas em paralelo: um diálogo entre as obras de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer. In: **Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea** – Fórum dos Estudantes, 5, 2013, Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília, 2013, p. 54-63.
- CARUTH, C. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVISKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- CHOMSKY, N. **11 de setembro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- FAVERO, A. B. **A noção de trauma em Psicanálise**. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FOER, J. S. **Extremely Loud & Incredibly Close**. New York: Mariner Books, 2005.
- FOER, J. S. **Extremamente alto & incrivelmente perto**. Trad. Daniel Galera. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FREUD, S. **Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos**: comunicação preliminar (Breuer e Freud). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. II, Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 41-53.

FREUD, S. Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 323-336.

FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo:** três ensaios. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1975.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo:** História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, J. **História e Memória.** Campinas-SP: Unicamp, 2003.

LIMA, D. S. et al. Mutilação genital e psicose. Revista de Psiquiatria Clínica, São Paulo, v. 32, n. 2, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

[hp?script=sciarttext&pid=S0101-60832005000200005&lng=pt&nrm=iso](http://script=sciarttext&pid=S0101-60832005000200005&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 03 Nov 2013.

MULLINS, M. *Boroughs and Neighbors: Traumatic Solidarity in Jonathan Safran Foer's Extremely Loud & Incredibly Close*. Papers on Language & Literature 45.3 (2009): 298-324.

SAAL, I. Regarding The Pain Of Self And Other: Trauma Transfer And Narrative Framing In Jonathan Safran Foer's Extremely Loud & Incredibly Close. *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 57, number 3, Fall 2011.

UCHITEL, M. **Neurose traumática:** uma revisão crítica do conceito de trauma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

WHITE, H. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

Demóstenes e o Rei de O Discurso do Rei

RESUMO:

O que um orador grego da Antiguidade tem em comum com um rei inglês do século XX? O presente artigo vai aproximá-los pela superação daquele que é considerado o maior dos medos sentidos pelo ser humano.

PALAVRAS-CHAVE:

Oratória. Medo. Superação. Triunfo.

ABSTRACT:

What does a greek speaker of Ancient Age have in common with as english king of the twentieth century? The present article is going to approach them by the overcoming from that considered the deepest fearness felt by the human being (mankind).

KEY WORDS:

Speaking. Fear. Overcoming. Triumph

1. Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Diretora de Pesquisa e Extensão da UNIESP.

A morte é o final a que chegam todos os homens e que não se pode evitar com a precaução de ficar fechado em casa. O homem de coragem deve entrar nas empresas com uma confiança generosa e opor a todas as desgraças que o céu lhe envia uma coragem invencível. (Demóstenes)

O presente artigo tem como tema principal a **SUPERAÇÃO**, desenvolvido por meio do exemplo de dois homens, muitos distantes no tempo e no espaço, mas que passaram por situações idênticas, mostrando que o mundo girou, mas que as fraquezas e as vitórias dos seres humanos continuam as mesmas e que Salomão estava certo quando disse que “Não há nada de novo sob o Sol”. Falar em público tem sido, há séculos, um dos maiores medos que o ser humano sente, mais do que morrer, levar um tiro ou uma surra. Falar bem, com segurança, elegância e naturalidade em qualquer situação é imprescindível, pois o “falar bem” está intimamente ligado à ideia de competência daquele que fala naquilo que ele é e naquilo que ele faz. Não apenas o que se fala, mas como se fala, define o “ethos” (a imagem) do falante aos outros. A “arte do bem falar”, a Oratória, foi a meta desses dois homens. Alcançá-la fez do primeiro um grande orador, do segundo, um grande rei e, de ambos, grandes políticos nos períodos conturbados da História de que foram contemporâneos²

1. Demóstenes e a superação que o tornou o mais importante orador da Antiguidade.

Nascido em Atenas (Grécia) e no ano 384 a.C, Demóstenes era uma criança de família abastada, pois seu pai tinha uma fábrica de espadas e punhais, uma de móveis, nas quais trabalhavam mais ou menos 50 escravos. Aos 7 anos, seu pai morreu e a fortuna da família passou a ser administrada por 3 tutores: dois sobrinhos (portanto, primos de Demóstenes) e um amigo de infância do falecido.

Ainda garoto, Demóstenes foi levado por um de seus tutores a

2. como se fala, define o “ethos” (a imagem) do falante aos outros, a Oratória, foi a meta desses dois homens. Alcançá-la fez do primeiro um grande orador, do segundo, um grande rei e, de ambos, grandes políticos nos períodos conturbados da História de que foram contemporâneos. WAJNTRAUB, Laila. **Falar em público, um dos maiores medos**. In: <http://www.clubedafala.com.br/gagueira.html>

um julgamento muito comentado na cidade: nele, um orador chamado Calístrato teve um desempenho brilhante, mudando o veredito praticamente selado e ganhando a causa para aquele a quem representava. A multidão que assistiu ao julgamento escoltou Calístrato como um herói. Todos esses episódios ficaram na memória de Demóstenes que, a partir daquele dia, decidiu que seria um brilhante orador e que receberia das pessoas a sua volta as homenagens pelo desempenho que sempre teria. Esse foi o sonho que se tornou meta de vida daquele menino e que o fez deixar todos os demais estudos para se dedicar apenas à Oratória.

Apesar da saúde frágil, Demóstenes se tornou um jovem instruído, dotado de uma inteligência e de uma força de vontade que seriam em breve colocados à prova, pois o sonho de se tornar um orador apreciado parecia impossível: apesar de sua instrução e dos seus conhecimentos, Demóstenes era gago.

Quando Demóstenes começou a se apresentar em público, sua pronúncia desarticulada e gaguejante obscurecia o significado do que ele falava. Ao se tornar maior de idade, seus bens já tinham sido dilapidados pelos seus tutores e foi ele mesmo quem travou em causa própria a defesa de seus direitos, reclamando de volta a herança deixada por seu pai. Foi nessa época que surgiram os advogados (do grego *syndikos*), detentores da Oratória (uma necessidade do cidadão que teria de defender seus direitos nas assembléias) que orientavam seus clientes para que realizassem uma exposição correta, convincente para ganho de causa. Essa exposição deveria ser pautada pela **verdade**. Nesse episódio, Demóstenes mostrou o quanto dominava a arte da argumentação (Retórica) e o quanto dominava a Oratória, sendo seu estudioso por horas a fio, ganhando a causa, embora jamais tenha visto o retorno de seus bens já que eles haviam sido consumidos pelos seus tutores.

Apesar de mostrar cada vez mais domínio e conhecimento de Oratória, seu estilo estranho e deselegante por causa da gagueira levou certa feita os que compunham uma assembleia a se recu-

sarem a escutá-lo, retirando-se do recinto em que ela ocorria. Demóstenes foi para sua casa deprimido, e, no trajeto, encontrou um parente, Sátiro, a quem contou seu grave problema. A partir de então, Sátiro tornou-se o grande aliado de Demóstenes na superação da gagueira que o impedia de ser um perfeito orador: ensinou-lhe como ler um pequeno texto com entonação, postura e gestos adequados. Quando Demóstenes percebeu que aquele exercício tinha surtido algum efeito, ele resolveu se empenhar cada vez mais para superar seu grande problema.

Ele construiu um espaço para estudar no subsolo de sua casa. E para lá ele ia várias vezes ao dia praticar oratória e exercitar sua voz. Lá havia um espelho grande, na frente do qual ele ficava em pé e treinava, repetindo discursos de outros oradores e os estudando nos mínimos detalhes. E às vezes ficava lá dois ou três meses seguidos, cortando os cabelos de metade da cabeça, de forma que mesmo quando tivesse muita vontade de sair, não o fizesse por vergonha da sua aparência. (PLUTARCO, 2010)

Essas práticas apoiadas pela amizade de Sátiro a Demóstenes foram somadas a outras, principalmente às corridas diárias contra o vento pela praia com a boca repleta de conchas enquanto recitava discursos ou versos. Essas corridas fizeram de Demóstenes um dos melhores corredores de longa distância da época, participando de competições. Muito melhor do que vencer corridas, porém, essa rotina e sua perseverança o fizeram vencer a gagueira e o tornaram o maior e melhor orador de seu tempo.

2. Demóstenes: orador, logógrafo e político.

Foi aos 27 anos que Demóstenes tornou-se um bem sucedido orador. Durante algum tempo, atuou como logógrafo, ou seja, redigia discursos para pessoas que iam defender suas próprias

causas nos tribunais, pois, segundo o uso então em Atenas, em uma causa, o querelante devia expor pessoalmente sua argumentação e sua defesa, porém, era o orador de profissão quem escrevia a peroração lida por ele. Todas as perorações feitas por Demóstenes mostravam clareza, habilidade argumentativa e “finura psicológica”. Tal era sua eloquência que, num episódio oposto ao daquela assembleia que havia recusado a ouvi-lo, no julgamento de um homem chamado Fórmion, depois de ouvirem seu veemente e sincero discurso a favor do pleiteante, os jurados se recusaram a ouvir a parte contrária e deram ganho de causa a Fórmion, atitude inédita até então. O orador/ logógrafo foi se tornando cada vez mais conhecido e famoso e o resultado disso não poderia ser outro: antes dos 30 anos, ele tinha pronunciado 3 perorações políticas e um discurso diante do povo. Esse discurso marcou para sempre a carreira de Demóstenes, pois a partir dele o exímio orador também se tornou um político influente, um dos mais ativos e combativos de Atenas em uma das épocas mais turbulentas da História Grega, quando Filipe II da Macedônia — pai de Alexandre III, o “Grande” — começou a interferir na política grega. Mais do que a espada, foi com o poder da palavra bem colocada e argumentada, pronunciada com arte num discurso persuasivo por causa da essência da verdade que ele continha, Demóstenes atacou Filipe da Macedônia num conjunto de obras primas de sua autoria denominadas **Filípicas** (em 351, 344 e 341 a.C).

Em “Filípicas”, Demóstenes argumentava com eloquência a necessidade dos atenienses agirem de maneira a se defender contra a possibilidade e a iminência do domínio daquele conquistador e, depois que a Grécia já estava dominada pelo valente chefe militar, a resgatarem esse domínio e devolver à Nação sua grandeza. A Grécia, porém, foi sendo conquistada: depois de Filipe, pelo seu filho e seu seguidor, Alexandre, o Grande, a quem Demóstenes dedicou outra obra prima: **A Oração da Coroa** (em 330 a.C). À proporção que a Grécia era dominada, mais primorosos e inflamados se tornavam seus discursos (cerca de

60 discursos ao longo de sua carreira), que, além dos citados, são famosos: *A favor dos ródios* (351 a.C); *A favor de Fórmium* (350 a.C); *Olínticas* (349 a.C); *Contra Mídias* (347 a.C); *Sobre a Embaixada* (343 a.C); *Sobre as questões da Quersoneso* (341 a.C), dentre outras obras (cartas, por exemplo).

Em 323 a.C, com a morte de Alexandre, O Grande, Demóstenes, exilado desde 335 a.C, retornou a Atenas e às suas atividades, aliando-se mais uma vez contra um macedônio que deu continuidade à empreitada de Filipe e de Alexandre: Antípatro. Nessa oposição, liderou uma revolta mal sucedida e Antípatro exigiu que seus soldados lhe entregassem os chefes da revolta. Demóstenes fugiu para a Ilha Calauria (também na Grécia), atual Poros, e, percebendo que estava cercado e prestes a ser preso, suicidou-se com veneno em 322 a.C.

A Oratória de Demóstenes influenciou grandes oradores romanos que, com ele, dominaram a arte de falar em público e se tornaram grandes nomes da Oratória na Antiguidade: Cícero, Júlio César e Catão.

3. George VI, rei da Inglaterra.

Do ano 322 a.C e da Grécia Antiga para o ano de 1895 na Inglaterra, da morte de Demóstenes ao nascimento do bisneto da Rainha Vitória, Albert Frederick Arthur George, 2.217 anos se passaram.

Albert nasceu no dia 14 de dezembro de 1895 e era o 4º na sucessão do trono inglês quando a Rainha Vitória morreu: antes dele, estava seu avô, Edward VII, seu pai, que se tornou o Rei George V, e seu irmão mais velho, o futuro Rei Edward VIII. Como e por que Albert se tornou rei num período relativamente curto?

Albert, apelidado de **Bertie** pela família quando nasceu, desde os primeiros anos de idade teve saúde delicada. Ser o segundo em tudo e vencer adversidades foram constantes em toda a sua vida. Criado longe dos pais (por estarem integralmente ocupados com seu reinado) por uma rígida babá, que gritava seu apelido a todo o instante para assustá-lo ou para puni-lo (por isso, sempre odiou o apelido), teve que aprender a escrever com a mão direita, embora fosse naturalmente canhoto; desde os 4 anos, desenvolveu uma gagueira contínua. Adolescente tímido, gago, inseguro, com problemas gástricos crônicos, ele admirava incondicionalmente seu irmão mais velho, Edward, que era exatamente o oposto dele. Edward seria com certeza rei da Inglaterra: foi criado e educado para isso, era sempre o primeiro para a família, era seguro, valente, belo, amado por todos, saudável, sabia se expressar como ninguém quando ia representar seu pai, o rei George V. Ele tinha todos os quesitos para ser um grande rei e estava pronto para isso, apesar da vida boêmia e aventureira que levava.

Em 1920, Albert conheceu a jovem Lady Elizabeth Bowes-Lyon, com quem se casou em 1923 após três recusas dela. Com o casamento, ele começou uma etapa de sua vida apoiada na esposa, que, acima de tudo, era sua companheira e amiga, tanto que foi ela quem tentou de tudo para ajudar o marido a sanar o problema da gagueira. Tiveram duas filhas: Elizabeth, atual rainha da Inglaterra, e Margareth.

No dia 20 de janeiro de 1936, o Rei George V morreu e o príncipe Edward ascendeu ao trono como Edward VIII e, menos de um ano depois, em dezembro de 1936, a coroa britânica entrou em crise com a abdicação daquele que tinha sido preparado desde o nascimento para ser rei. Edward VIII estava apaixonado pela norte-americana e divorciada duas vezes - Wallis Simpson - com quem queria imediatamente se casar, o que nem a família real, nem qualquer político poderiam aceitar: era ela ou o trono. Num dos episódios mais marcantes da história do século XX e em plena véspera da Segunda Guerra Mundial, Edward anunciou que

deixaria de ser rei, argumentando com o famoso final de discurso aos seus súditos:

Não ignorais as razões que me levaram a renunciar ao trono. Deveis crer em mim quando afirmo que cheguei à conclusão de que seria impossível suportar o pesado fardo de tantas responsabilidades, sem o auxílio e o apoio da mulher a quem amo. ³

Com a abdicação de Edward VIII, resta a Albert assumir o trono. O “mundo desabou sobre ele”, pois, como um rei gago falaria em público ou ao microfone de uma emissora de rádio e conseguiria passar a todos os seus ouvintes credibilidade, competência, segurança, firmeza, valentia, beleza e tudo aquilo que os grandes políticos e chefes de estado que são exímios oradores conseguem transmitir com clareza, versatilidade, estilo e arte? Como ser o primeiro rei da Era da Comunicação de Massa e ter os seus discursos transmitidos ao vivo para milhares de rádios? Como alguém criado para não ser rei e que viu seu irmão carismático e inteligente sendo preparado a cada dia para isso conseguiria desempenhar a importante tarefa de ser monarca inglês? Como alguém acostumado a ser o segundo, a passar despercebido no seio de sua própria família, conseguiria suportar ser o alvo de todas as atenções? A gagueira o deixava com vontade de se esconder de todos, mas, sendo declarado rei, como isso seria possível?

Ao assumir o trono inglês, Albert, agora Rei George VI, teve que vencer uma guerra muito pior que a Segunda Guerra Mundial e teve que eliminar um opositor muito mais forte e cruel que Adolf Hitler: a gagueira, e com ela a insegurança, o desespero de ser alguém cuja palavra ele sequer conseguia pronunciar: **rei**. O Rei George VI teve que vencer uma guerra contra si próprio e essa é a guerra mais difícil de travar na vida de um ser humano.

3. <http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/KingsandQueensoftheUnitedKingdom/TheHouseofWindsor/GeorgeVI.aspx>

Para vencer essa guerra, George VI contou primeiro com a ajuda de sua esposa, companheira e amiga, Elizabeth, que procurou todos os meios para ajudá-lo vencer o problema da gagueira. Muitas foram as tentativas, todas ineficazes, até que ela soube que em Londres havia um australiano especializado em terapia da fala e que já havia curado até soldados que ficaram com dislexias depois de distúrbios psicológicos resultantes de sua participação em guerras: Lionel Logue.

A primeira condição para que Logue fizesse um tratamento – utilizando-se de métodos nada ortodoxos – foi o de que o paciente fosse até a casa do especialista: ele não fazia concessões a ninguém, nem ao rei. Por isso mesmo, desde o primeiro encontro entre o especialista e o paciente, Logue fazia questão de chamá-lo de Bertie, o que o rei detestava por causa das lembranças de sua sádica babá. Essa proximidade de tratamento logo possibilitou outra proximidade entre eles de maneira que Logue foi conseguindo a confiança do rei para que ele lhe contasse tudo que se passava em sua mente e em seu coração – em sua alma enfim – para que a causa da gagueira fosse revelada e, assim, fosse tratada para que começassem a aparecer os primeiros sinais de melhora. Eram conversas em torno da infância do rei. As sessões de terapia eram numa sala com um sofá, um grande espelho e um aparelho de som; o tratamento era feito por meio de exercícios de fala com fone de ouvido para que o rei não ouvisse a própria voz – gravados para que fossem ouvidos posteriormente e mostrassem que nessa circunstância o rei não gaguejava – exercícios de fala olhando o próprio rosto no espelho, exercícios em que o rei cantava ao invés de falar, dentre outros. Os encontros entre paciente e especialista, muitos com brigas e rompimentos de ambos os lados, tornaram-se paulatinamente encontros entre amigos. A amizade e a segurança que Logue passava a Albert foram lhe dando forças para superar seus problemas de tal forma que o rei George VI, no seu discurso de posse, conseguiu fazer um pronunciamento inesquecível.

A História mostrou que também aquele que sempre foi o segundo, que não havia sido criado, educado e preparado para ser rei, que vivia à sombra de seu irmão mais velho, com o tempo, conquistou o seu lugar ao sol, tornou-se um soberano de verdade: mostrou sua valentia quando, em plena Segunda Guerra Mundial, permaneceu em Londres, em seu palácio, e viu sua casa sendo bombardeada como tantos outros lares ingleses. Após o bombardeio, ele e sua esposa visitaram pessoalmente os locais mais atingidos pelos alemães. O melhor de tudo: ocupando o trono, a Inglaterra do Rei George VI venceu a guerra liderada por um político orador alemão, que mobilizava as massas com sua Oratória alicerçada pelas palavras que tocavam os corações da multidão e com seus gestos que expressavam seu poder e sua segurança: Adolf Hitler. George VI teve o privilégio de ter ao seu lado pelo resto da vida a esposa Elizabeth – a conhecida rainha mãe – e seu médico, terapeuta e principalmente amigo Logue e, durante a Segunda Guerra, o mais importante e estrategista primeiro ministro do século XX: Winston Churchill. Com perseverança, esforço incomum, muita valentia e o apoio dessas pessoas, George VI venceu e superou Adolf Hitler, a Segunda Guerra, sua babá, seus traumas de infância, a importância de seu irmão mais velho e Bertie – sua alma – superando suas limitações – a pior delas: sua gagueira – vencendo sua maior e mais duradoura batalha.

Todo este relato verídico foi transportado com fidelidade para a linguagem cinematográfica com atuações inesquecíveis dos atores que personificaram o Rei George VI (Colin Firth) e Lionel Logue (Geoffrey Rush) no filme vencedor de vários prêmios: **O Discurso do Rei.**

4. O filme *O Discurso do Rei*: algumas considerações.

Logo após a transmissão da 83ª Edição do Oscar, em que o filme *O Discurso do Rei* foi vencedor em várias categorias, inclusive de melhor filme, ator, diretor e roteiro, o canal National Geographic começou a exibir um documentário intitulado *O Verdadeiro Discurso do Rei*. O conteúdo básico do documentário, do filme e do que foi relatado até aqui é praticamente o mesmo: a H(h)istória do rei George VI da Inglaterra, mostrando que os problemas e as limitações humanas, bem como sua superação, atingem todos os seres humanos independente de raça, status social, situação financeira, poder político dentre outras diferenças.

O documentário *O Verdadeiro Discurso do Rei*, por ser – como todo documentário - uma obra de gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade, dando a impressão de narrativa histórica, objetiva e, por isso, verossímil, mas que na verdade é uma representação parcial e objetiva dessa realidade, já que seu autor modela a narrativa e interpreta os fatos normalmente com propósitos educativos e/ou exemplares (raramente para mero entretenimento), traz como diferencial e além do que mostra o filme *O Discurso do Rei* o exame dos discursos proferidos pelo Rei George VI, utilizando-se do discurso de inauguração da Exposição Colonial de 1938 no Estádio Ibrox, do proferido em sua coroação, os pronunciados na Segunda Guerra Mundial e no Dia da Vitória dessa mesma Guerra, além do ponto de vista do neto de Logue a respeito da história narrada e do depoimento de pessoas que superaram o problema da gagueira e como isso ocorreu. As imagens reais (nos dois sentidos da palavra) captadas pela câmera e exibidas em preto e branco expressam veracidade, aparentando que, de fato, a única intenção do documentarista é “fazer saber”, “levar a conhecer” essa história pouco difundida e só realmente conhecida a partir do filme *O Discurso do Rei*, já que até então a história mais conhecida era do irmão de George VI, Edward VIII, pela ousadia de deixar o trono e pelo significado que essa ação imprimia na relação com uma mulher americana, mais ve-

lha, plebeia e duas vezes divorciada, mostrando que era um amor de verdade e eterno. Até nesse aspecto George VI era o segundo em relação ao irmão. O filme resgata a história desse rei, história tão ou mais interessante que a história de abdicação por amor de Edward VIII, reparando uma injustiça cometida a um rei/um homem exemplo de virtudes e de vitórias normalmente difíceis a um ser humano. Esse documentário, portanto, vem embasar e mostrar que a história contada no filme é verdadeira; é a mesma história MOSTRADA por sons, imagens, palavras, enfim, por signos verbais e por signos não verbais, mantendo a estrutura, o conteúdo e praticamente todos os elementos da narrativa da História reproduzidos no documentário, diferenciando-se, no entanto, por tudo o que caracteriza a LINGUAGEM ARTÍSTICA CINEMATOGRAFICA, como as imagens das personagens (que assumem as características físicas dos atores) e a cor do espaço: no filme, o rei George VI tem o rosto, o corpo, a expressão, a voz de Colin Firth; Logue, de Geoffrey Rush; Elizabeth, de Helena Bonan Carter, assim como as demais personagens. A Inglaterra, num belíssimo trabalho fotográfico e de reconstituição de época, agora é colorida, o que conota vida e tempo presente. O roteirista do filme, David Seidler, décadas depois dos episódios narrados tanto no filme quanto no documentário, procurou Elisabeth – a Rainha Mãe – para confirmar sua veracidade.

Mesmo com tanto em comum, o filme não descarta o caráter documental, mas nele prevalecem características próprias de uma autêntica obra de arte cinematográfica, justamente porque essa história é contada mais pelos elementos não verbais (que “dizem”, mas não pela palavra; de maneira não convencional, mas sim poeticamente) do que pela linguagem verbal. São excelentes exemplos disso a direção de fotografia, que sempre enquadra a personagem protagonista – o rei - nos cantos, em planos frontais, mas que beiram milimetricamente o “*plongée*” (câmera focalizando de cima para baixo para sugerir a “inferioridade” sentida pela personagem,). Esse desequilíbrio fotográfico expressa o desequilíbrio que a gagueira causa no rei, além de mais uma vez

“colocá-lo de lado”, como ele sempre se sentiu, e de mostrá-lo acuado, inseguro, com medo (“espremido no canto”).

Como ele não queria ser rei, “rei” é a palavra impronunciável pela personagem e, cada vez que ela é dita, sua concretização é demorada, seguida de longas pausas. Quando ela é dita, depois de longo tempo impedida pelos lábios colados, ela explode como uma “bomba” (como a própria palavra bomba explode quando dita).

Para quem é gago e precisa fazer discursos aos seus súditos para mostrar segurança, competência e força com o seu dizer, o rei George VI tem um inimigo mais terrível para ele do que o próprio Adolf Hitler: o **microfone**, que aparece enorme, justamente para que o rei pareça pequeno e acuado diante dele. Ele é seu maior antagonista porque simboliza o que ele não consegue fazer: utilizá-lo para proferir discursos claros, com ótima dicção, sem gaguejar, como faziam Hitler e seu irmão Edward, para quem o microfone era apenas um objeto e dos mais insignificantes, para quem as massas não lhes metiam medo, ao contrário, subjugavam-se às expressões de poder que aqueles discursos veiculavam. No filme, há uma cena em que George olha a TV com um ar de inveja e de preocupação: o que ele está assistindo é justamente um discurso de Hitler ao povo alemão, cheio de eloquência, em tom forte e repleto de gestos que, vistos em consonância com o bigode ridículo e o cabelo ralo e despenteado, poderiam provocar risos, mas provocavam medo em George, pois ele não entende o teor do discurso, mas entende o quanto aquele ditador e hipnotizador das massas é um exímio orador. Ele não teme e inveja o que Hitler diz, mas COMO ele diz. Ele não teme o poder bélico alemão, mas teme a arma usada pelo inimigo: a palavra!

Outras semióticas em vários momentos dão plasticidade, poesia e beleza ao filme. Seu ponto mais forte, porém, é aquilo que não pode faltar a uma obra de arte cinematográfica: a atuação magistral dos atores no desempenho das personagens.

O início da relação entre o rei e o seu terapeuta é cheio de conflitos e antagonismos: o plebeu é equilibrado, esperto, se-

guro e bem humorado e o soberano, nervoso, inseguro e mal humorado. Seus encontros iniciais eram desagradáveis e uma sucessão de brigas; à medida que a distância e os antagonismos que os separam vão desaparecendo com a convivência (cena inesquecível a de que Logue também mostra que tem medo – e da esposa – quando ela chega de surpresa e vai flagrá-lo com o rei e a rainha em sua casa) e com a confiança e a amizade que vai aumentando cada vez mais entre eles, como se o rei absorvesse tudo que caracterizava seu terapeuta e amigo, foi pouco a pouco se modificando, tomando confiança, coragem, determinação e vencendo tanto a gagueira quanto a insegurança diante da obrigação de ser rei. Esse “duelo” entre as personagens mantém o público atento e emocionado, às vezes rindo e às vezes chorando, mas nunca indiferente a cada diálogo, sequência e detalhe. Além disso, as características e ações humanas mostradas nesse duelo que termina em vitória daqueles dois homens, vão promovendo a catarse e o telespectador assume o papel de George e de Logue junto com aqueles atores, saindo do cinema igualmente felizes e vitoriosos.

A temática “superação”, conseguida pela amizade, pela segurança e pela perseverança transmitida pelo terapeuta e amigo Logue a George, aliada ao desempenho dos atores que deram vida a esses dois homens são a causa do sucesso do premiado filme. O que encanta o telespectador, em suma, é ver George vencendo Bertie.

5. Demóstenes e George VI: proximidades.

Uma das cenas do filme *O Discurso do Rei* faz alusão direta a *Demóstenes*, lembrando as suas corridas diárias contra o vento pela praia **com a boca repleta de conchas** enquanto recitava discursos ou versos. A cena mostra o Dr. Logue comentando e mostrando alguns tipos de tratamento para dislexias como a do rei George VI, ultrapassados e ineficazes e, em contrapartida, os que ele considerava adequados. É um momento de proximidade do rei com aquele que é conhecido e citado até hoje como o grande nome da Oratória Antiga.

Não é apenas essa cena do filme que aproxima esses dois homens separados no tempo e no espaço por mais de 2.000 anos. Há muito em comum na história de ambos: assim como Demóstenes, George VI era uma criança com saúde debilitada e com problema de fala – a gagueira. Criados longe dos pais – Demóstenes em decorrência do falecimento deles e George por problemas de compromissos de governo – por outras pessoas, sofreram as conseqüências desse problema, sendo alvos do que hoje é chamado de “bullying”, tornando-os reclusos, inferiorizados e inseguros. Ambos tiveram admiração por pessoas que se mostravam o contrário de tudo que sempre foram, dominadores da Oratória, seguros, bem sucedidos, carismáticos e que, por isso, eram admirados por multidões: Calístrato, orador grego da Antiguidade, o ídolo de Demóstenes e Edward VIII, rei da Inglaterra e irmão de Albert/George. Essa admiração transformou o domínio da oratória como sonho a ser alcançado por ambos, praticamente impossível para quem é gago.

Sátiro e Logue apareceram na vida de Demóstenes e de George VI para substituir suas as frustrações por força suficiente para suportá-las e superá-las: métodos nada ortodoxos – como pedrinhas ou conchinhas na boca, falar diante de espelhos, tampar os ouvidos ao falar, colocar música de fundo, cantar, fazer exercícios respiratórios – sempre alicerçados pela paciência e pela amizade desses apoiadores da vontade e da autoestima, resultaram na SUPERAÇÃO do problema que geravam todos os demais, também superados com a solução do primeiro. O apoio dos amigos e entes queri-

dos foi muito importante para essa superação, mas sem a força de vontade própria e a persistência além do normal para alcançá-la - que Demóstenes e George mostraram e que os tornam exemplos para outros humanos – ela não aconteceria.

A superação da gagueira fez de Demóstenes grande orador e político durante um período caótico da História da Antiga Grécia: o do domínio macedônio por Felipe e Alexandre, o Grande. A superação da gagueira fez de George VI um rei de verdade, que sabia falar com seus súditos, que sabia governar, vencedor da Segunda Guerra e de Hitler. Mais importante ainda: a superação da gagueira tornou Demóstenes e George VI grandes políticos e homens corajosos, seguros e ilustres. Ambos sabiam que o poder da palavra pode mudar um país, pode confortar um povo em seus mais difíceis momentos e pode trazer paz e esperanças.

Ao longo deste artigo, algumas frases famosas de Demóstenes foram nele colocadas, mostrando sua força de vontade e sua coragem. Para encerrar, fragmentos do “Discurso da Vitória” serão transcritos e mostrarão que se trata do discurso de alguém corajoso, vitorioso, orgulhoso de si e de seu povo, pronto para superar os obstáculos que virão pela frente. Um verdadeiro discurso de rei.

“Hoje damos graças a Deus Todo-Poderoso por um grande alívio. Estamos falando da mais antiga capital do Império, nossa cidade, Londres, onde fomos agredidos por uma guerra, mas em nenhum momento ficamos assustados ou desanimados; peço que se juntem a mim nessa ação de graças, pois a Alemanha, o inimigo que conduziu toda a Europa para a guerra, foi finalmente vencida.

(...)

Tomemos, então, a decisão de trazer para as tarefas que temos pela frente a mesma dose de confiança. Muito trabalho nos espera, tanto na restauração de nosso próprio país depois da devastação da guerra quanto na de ajudar a restaurar a paz e a sanidade de um mundo destruído. Esta tarefa vem a nós num momento em que todos já demos o nosso melhor. Por mais de cinco longos anos, nosso coração, nossa mente e nossos músculos foram direcionados a acabar com a tirania nazista e, agora, voltamos fortalecidos

pelo sucesso para enfrentarmos o nosso último inimigo. A rainha e eu sabemos as provas que vocês têm sofrido e estamos orgulhosos por termos partilhado delas com vocês; sabemos também que unidos vamos encarar o futuro com determinação e provar que nossas reservas de força de vontade e vitalidade são inesgotáveis.

Há um grande conforto na ideia de que as crianças de nosso país crescerão sãs e que não haverá mais tempos de trevas e de perigo. Teremos falhado se o sangue de nossos entes queridos fluiu em vão, se a sua morte que nos deu a vitória não resultar na paz duradoura. É para ela que vamos voltar nosso pensamento neste dia de triunfo e justo orgulho e trabalhar para tornar o mundo como eles desejavam para nossas crianças e para nossa Nação. Esta é a tarefa que agora nos liga e nos honra. Na hora do perigo, humildemente entregamos a nossa causa nas mãos de Deus, que tem sido nossa Força e Proteção. Vamos agradecer-lhe por sua misericórdia e nos comprometermos à vitória nessa nova tarefa com a sua orientação e com mãos fortes.” ●



REFERÊNCIAS:

<<http://www.brasilecola.com/biografia/demostenes.htm>>
consultado em 20 de abril
de 2011

<<http://www.clubedafala.com.br/gagueira.html>>
consultado em 31 de março
de 2011

<<http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/King-andQueensoftheUnitedKingdom/TheHouseofWindsor/GeorgeVI.aspx>>
consultado em 30 de maio
de 2011

DEMÓSTENES. **A Oração da Coroa**. São Paulo: Martim Claret, 2007.

EWALD FILHO, Rubens. O Discurso do Rei – Crítica in <<http://www.cinemaum.com.br/filmes/criticas/1159-o-discurso-do-rei-2010-critica>>
consultado em 11 de maio
de 2011

História do Século XX.
Abril Cultural, 1974.

LOGUE, Mark; CONRADI, Peter. **O Discurso do Rei**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

O Verdadeiro Discurso do Rei. National Geographic Channel – 60' (Documentário), 2010 (DVD).

PARKER, John. **King of Fools**. New York: St. Martin's Press, 1988.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Demóstenes e Cícero**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010.

L'effet-personnage² du «colonel» dans **Terras do Sem Fim** et **São Jorge dos Ilhéus**

RÉSUMÉ:

Sans vouloir nous attarder sur la position du narrateur dans le récit fictionnel, nous aborderons toutefois la formation de l'«étiquette» du personnage que le narrateur crée dans son œuvre littéraire. En partant de la construction de l'«effet-personnage», nous comptons faire une analyse des personnages en prenant en compte à la fois leur nom, leur aspect physique et leurs traits moraux. Il sera aussi question dans cet article d'une étude sur l'étiquette et la formalité narrative de deux protagonistes, les colonels Silveira et Nho Badaró des romans **Terras do Sem Fim** (1943) et **São Jorge dos Ilhéus** (1944) de l'écrivain Brésilien, Jorge Amado (1912-2001).

Mot-clés: Personnage. Jorge Amado. **Terras do Sem Fim**. **São Jorge dos Ilhéus**.

1. Université de Guyane – LEA – Langues Étrangères Appliquées. Guyane Française.

2. Dans son approche sémiologique, Philippe Hamon choisit d'étudier le « personnage » sur le modèle du signe linguistique. L'«effet-personnage » peut être appréhendé comme un « signifiant discontinu » (un certain nombre de marques textuelles) renvoyant à un « signifié discontinu » (le sens et la valeur d'un personnage). Se constituant progressivement à travers les notations éparses délivrées par le texte, il n'accède à une signification définitive qu'à la dernière ligne du récit. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman – Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 1998, p. 107-108.

RESUMO:

Sem querer prolongar sobre a posição do narrador no relato ficcional, vamos todavia abordar a formação da “etiqueta-personagem” que o narrador cria em sua obra literária. Partindo da construção do “efeito-personagem” pretendemos analisar os personagens tendo em conta os seus nomes, aparência física e os traços morais. Será também estudado neste artigo a etiqueta e formalidade narrativa de dois protagonistas, os coronéis Silveira e Nho Badaró dos romances Terra do sem terra do fim (1943) e São Jorge dos Ilhéus (1944) do escritor brasileiro Jorge Amado (1912-2001).

PALAVRAS-CHAVE:

Personnage. Jorge Amado. **Terras do Sem Fim. São Jorge dos Ilhéus.**

Certes, les éléments qui constituent ces simulacres d'êtres humains sont nombreux et le présent travail n'entend pas rendre compte de tous, en fonction de son ambition limitée. Il s'attardera à quelques éléments de « l'étiquette » des personnages, plus particulièrement leur prénom et leur nom, leur portrait physique et moral, ainsi que leur fonction narrative principale, en la circonstance celle d'être et d'agir en tant que grands seigneurs du cacao à un certain moment de l'« histoire officielle » de Bahia.

Les deux livres considérés forment une boucle, et qu'ils accompagnent un cycle concret de l'économie post-coloniale brésilienne. Ensemble, les trois parties des deux livres correspondent à trois moments différents de l'histoire et parcourent les trois phases du cycle du cacao, son début, son apogée et son déclin: *Terras do Sem Fim* et *São Jorge de Ilhéus*.

Ces «marques instables à transformations possibles» dont parle Philippe Hamon permettront d'accompagner l'évolution des deux protagonistes à l'intérieur des deux œuvres considérées et, à la fois, de suivre, en « version littéraire », le mouvement décrit par le cycle de cacao dans l'économie bahianaise du début du XX^{ème} siècle.

A la confection de l'« étiquette des personnages », concourt, de manière déterminante, la (les) position(s) du narrateur. Tout au long du récit, ce narrateur oscille entre le narrateur omniscient classique à la troisième personne, étant donc fidèle à l'idéal de type réaliste/naturaliste de vraisemblance, qui cherche à raconter avec rigueur les exploits de ces «colonels» féodaux de Bahia:

A manhã de sol dourava os cocos ainda verdes dos cacauzeiros. O coronel Horácio ia andando devagar entre as árvores plantadas dentro das medidas estabelecidas. (TdSF, p.50),

Toutefois, cette neutralité n'est qu'apparente car, à maintes reprises, quelques éléments de l'énonciation dévoilent des jugements de valeur qui relèvent plutôt d'une omniscience sélective, que le lecteur a du mal à l'attribuer à une voix « impersonnelle » :

Antes ali também fora a mata, igualmente misteriosa e amedrontadora. Ele a varara com seus homens e com o fogo, com os facões, os machados e as foices, derrubou as grandes árvores, jogou para longe as onças e as assombrações [...]. (TdSF, p.50)

I - Les Noms des personnages

Avant tout, les protagonistes des deux romans sont définis par leurs noms et prénoms. Indépendamment de toute tentative de la part de Jorge Amado d'assimiler les « colonels » de ses romans à un quelconque « colonel » vraiment existant dans l'histoire bahianaise, leurs noms et prénoms sont à eux seuls assez représentatifs du « caractère » de ces personnages.

Par ailleurs, le nom de famille est une donnée par définition commune à plusieurs personnages et l'on remarquera d'ores et déjà que les deux protagonistes ne laissent pas à proprement de descendance masculine, ce qui permet d'entrevoir la fin de leur lignée respective. En effet, le nom est la marque d'une permanence, de l'identité d'une famille par delà la diversité des individus. Mais dans les deux cas, cette permanence est niée aux deux « colonels » : l'un n'a qu'une fille, l'autre finit par se disputer avec son seul fils qui se lie aux exportateurs de cacao, autant des faits réitérant la fin de tout un cycle.

Voyons donc de près les anthroponymes qui unissent et à la fois qui dissocient ces deux « individus ».

Horácio da Silveira semble être la juxtaposition de deux éléments contradictoires. Le prénom « Horácio » renvoie, forcément, à la figure du poète romain³, ce qui traduit une forte personnalité, mais aussi une aura raffinée et cultivée, qui lui est refusée dans les romans.

C'est sa deuxième épouse, Ester, qui incarne la culture et le raffinement. Fille d'un vieux commerçant, elle est élevée par ses grands-parents dans un collège religieux à Bahia et rien d'étonnant à ce que le couple ne soit pas heureux, vu la différence entre leurs niveaux d'instruction.

Rien de surprenant non plus au fait qu'un amour adultère se développe en cachette entre Virgílio Cabral, avocat et meilleur ami de Horácio Silveira, et Ester. Très cultivée, l'épouse de Horácio Silveira trouve son bonheur dans les discussions au sujet de livres, de musique, de boissons et de cristaux fins avec Virgílio. Le clin d'œil à l'amitié qui liait les deux poètes Virgile et Horace dans la réalité, le premier étant en quelque sorte responsable de la renommée du second, ne fait qu'accentuer le caractère « traître » de Virgílio. C'est pourquoi, étant tombé sur des lettres entre les deux amants, déjà veuf, Horácio da Silveira n'hésite pas à faire tuer son ami.

C'est d'ailleurs le narrateur à omniscience sélective centré sur Virgílio qui traduit le mieux le caractère antinomique du protagoniste:

Vinha uma autoridade da voz dele que Virgílio não conhecera antes. Como se uma ordem sua não pudesse sequer ser discutida. Virgílio se recordou do Horácio de quem falavam em Tabocas e em Ilhéus, o das muitas mortes, o das velhas beatas que tinha o diabo preso numa garrafa. Vacilava entre as duas imagens: uma mostrando um homem poderoso e forte, dono e senhor; a outra mostrando um palhaço ignorante e desgraçado, de uma infinita fraqueza. Da sua cadeira Horácio falou, o palhaço foi desaparecendo [...]. (TdSF, p.105)

3. Le jeune Horace est âgé de sept ans lorsque son père s'installe à Rome afin de lui assurer une éducation soignée. Horace a environ dix-huit ans lorsque son père l'envoie à Athènes, pour y couronner son cursus par l'étude du grec et de la philosophie. Il se lie d'amitié avec Virgile. Vers 38 avant J.-C., Virgile le présente à Mécène, confident d'Octave, protecteur des arts et des lettres, poète à ses heures. Mécène le prend sous sa protection, l'introduit dans les cercles politiques et littéraires. En dépit de sa grande difficulté, l'œuvre d'Horace a eu une influence non négligeable sur la littérature latine; il est admiré, cité et repris par de nombreux auteurs romains, parfois au prix de malentendus ou de contresens, comme en témoigne par exemple le détournement de la fameuse devise *Carpe diem*, ou de la non moins célèbre formule *Aurea mediocritas* (« juste milieu précieux comme l'or »), tirées respectivement des Odes, I, 11 et II, 10.

D'après Ph. Hamon, tout nom est, a *priori*, un « opérateur taxinomique du personnage », c'est-à-dire, un opérateur de classement du personnage dans une classe sociale, dans un « monde » particulier, dans une classe géographique par exemple, qui renvoie à un archétype culturel.

Dans ce sens, le nom de famille Silveira⁴ de ce premier protagoniste paraît beaucoup mieux lui asseoir. En effet, le « colonel » Horácio Silveira fait sa première apparition dans *Terras do Sem Fim*, dans son espace privilégié, « A Mata », qui constitue la deuxième sous-partie du livre, rattaché aux champs des cacaoyers. Il s'agit d'un homme rude, d'une figure sauvage, primaire.

D'origine très humble, il a connu la misère dans le *sertão*, d'où il émanait, et a dû lutter, pour subsister, contre la forêt, devenue son foyer, qu'il ne craignait pas, qui le rendait heureux et qu'il maîtrisait d'une force surhumaine :

[...] jogou para longe grandes árvores, jogou para longe as onças e as assombrações [...](TdSF, p.51)

Ainsi, vivant dans son élément, cet homme du terroir est devenu puissant et fort, mais dépourvu du moindre scrupule pour acquérir sa fortune. Malgré ses exactions et ses meurtres, ses hommes de main, confiants dans sa puissance, ne craignaient rien et s'adonnaient à toutes sortes de méfaits, dans le but de lui garantir la propriété des forêts de Sequeiro⁵ Grande.

4. silveira. [De silva + eira.] (S. f.(1) V. silva; silva. [Do lat. Silva, "floresta".] (2) Ant. Selva (1). Dans le texte, ce terme se rapproche plutôt de silvícola. [Do lat. silvicola] 2 g. 1. Que nasce ou vive nas selvas; selvagem, selvático. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 1585.

5. Il est intéressant de remarquer que le mot « sequeiro », dans l'Etat de Bahia, désigne un tronçon de rivière de peu de profondeur, où les pierres sont très abondantes. Or, les terres ainsi appelées dans les deux livres se rapportent aux terres les plus riches de la région. Par ailleurs, le nom « sequeiro » est suivi de l'adjectif « grand », qui l'annule en quelque sorte. Faut-il voir dans cette contradiction celle-là même qu'il existe entre le pouvoir des deux « colonel »s et leur caractère primaire, peu profond, plus attaché à la force brute ? Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, idem, p. 1572.

Seigneur de la forêt et sauvage comme elle, il s'en approprie et en fait des champs de cacao qui lui assurent pouvoir et domination politique. Même le rapport avec son épouse est teinté de domination sauvage:

- E Ester? Que é que você me diz, seu compadre? Quem é que tem em Ilhéus, e mesmo na Bahia - repetia - e mesmo na Bahia, uma mulher tão educada?... Entende desses troços todos: francês, música, figurinos, de tudo. . . Tem cabeça - batia com o dedo na testa - não é só boniteza. . . - falava com orgulho como um dono falaria de uma propriedade sua. Sua voz respirava vaidade. E era feliz porque imaginava que Ester fazia música para ele, tocava porque ele pedira. [...] (TdSF, p.85)

Toutefois, la mort d'Ester révèle le seul raffinement dont il puisse faire preuve, l'amour pour sa deuxième femme. Mais celui-ci s'avère lui-même très frustrant.

Nul doute alors que le prénom et le nom du personnage s'annulent : l'éclat du prénom archaïque et glorieux est terni par le nom inculte, laissant donc présager le « portrait moral » du personnage, ainsi que ses « actions » au sein de l'histoire.

C'est par là que le texte s'embraye discrètement sur l'usage social, sur les stéréotypes idéologiques et sur le système de valeurs implicites de la société cacaoyère du début du XXème siècle à Bahia et y puise sa vraisemblance.

Qu'en est-il donc des noms de l'autre « colonel » considéré, Sinhô Badaró ? La formule d'adresse « senhor », présente dans les livres sous une forme corrompue, « sinhô », dont la variante, « nhô », y est tout aussi fréquente, utilisée à la place d'un prénom renvoie à la façon dont les esclaves appelaient leurs maîtres, connotant donc la servitude des uns et la domination des autres, de même qu'une époque révolue, celle de l'esclavage, abolie au Brésil en 1888. En effet, il est la représentation du pouvoir patriarcal dans le Brésil archaïque, de même que le chef de famille traditionnel, qui impose le respect et est presque déifié par ses esclaves comme par les membres de sa famille.

Toutefois, cette espèce d'amputation, de diminutif utilisé dans la formule d'adresse « Nhô » ne pourrait-elle pas, comme dans le cas de son frère cadet, Juca, être aussi le signal précurseur d'un état de « diminution » du personnage ? Dans ce cas, cette formule en aphérèse peut aussi être envisagée comme un signal de la *fonction* du personnage, le « colonel » qui voit sa fortune et son pouvoir s'amoinrir tout au long de l'histoire.

La religion n'est pas exclue de ce contexte, tout comme le mysticisme. Nhô Badaró fait lire régulièrement la Bible et en tire des citations, des conseils, voire des prophéties pour ses affaires. Faisant lui aussi son apparition dans la sous-partie du *Terras do Sem Fim* intitulée « A Mata », il est lui aussi étroitement associé à la forêt, dominée, selon les croyances du *candomblé*, par l'orixá Oxóssi⁶, le seigneur de la justice.

En effet, le narrateur en fait le chef du clan des Badaró, un personnage au style solennel et hiératique, moulé par une longue tradition de pouvoir. Les qualificatifs dont le narrateur se sert pour qualifier Nhô Badaró dénotent des valeurs éthiques et esthétiques très positivement chargées : « mesuré », « juste », « équilibré », « religieux ». Voilà ainsi cristallisée la vision qu'ont les esclaves et la famille du grand patriarche colonial. Cela ne l'empêche pourtant pas de déflagrer des conflits sanglants pour la conquête des terres de cacao, bien à sa manière : « mesuré », « rude », « inflexible ». Le résultat en est un grave « conflit intérieur » entre son sens de la justice et son « devoir » de tuer des gens.

C'est sûr que ce personnage paraît désuet pour son époque, ce qui en fait le prototype d'un régime esclavagiste en voie de disparition et un politicien voué à la déroute. Il tombe avec son parti et même s'il oppose une forte résistance à ses adversaires, il « meurt » quelques années après, à la suite de « blessures jamais cicatrisées », de dégoût et de honte car il n'est plus le grand propriétaire terrien d'autrefois.

Pour ce qui est de son nom de famille, le lecteur cultivé brésilien ne peut pas s'empêcher, en le lisant, de penser au célèbre journaliste Líbero Badaró, né en Italie et installé au

Brésil en 1826. Il a pris la nationalité brésilienne et est devenu un libéral ou “libéraliste”, c’est-à-dire, un homme aux principes politiques qui aspiraient à la liberté des citoyens. Le prénom du journaliste semble donc prédestiné et il est aux antipodes de la formule d’adresse qui sert de prénom au Monsieur Badaró des romans d’Amado.

Mais, poussant notre jeu plus loin, cette formule d’adresse va plutôt de pair avec le sens de « badarò », en italien, première personne du futur de l’indicatif du verbe « badare », « s’occuper de », « surveiller », « faire attention ». Et voilà retrouvée l’idée de domination relative au personnage de Nhô Badaró, au nom doublement « prédestiné » au pouvoir et à la possession.

Les effets cumulés des noms et des prénoms des personnages focalisent donc l’attention et la mémoire du lecteur sur des contenus privilégiés et ces données posent dans le texte à la fois un horizon d’attente prospectif (avant lecture de l’ « aventure globale » du personnage) et des effets de confirmation *rétrospectifs* (après lecture de l’« aventure globale » du personnage), ce double mouvement de lecture étant certainement, selon P. Hamon, ce qui construit, dans tout le texte, l’« effet-personnage ».

Les anthroponymes ne sont pas les seuls éléments des personnages à polariser l’attention du lecteur, à provoquer l’« effet-personnage » du texte. Certes, par les effets de motivation (dissonance ou harmonie) qu’ils permettent, par leur répétition même, quantitativement, les anthroponymes restent la marque et le signal privilégié de cet effet. A chaque répétition, ils font office d’anaphore, jouant à chaque apparition le rôle d’une synthèse sémantique de tout ce qui a été dit sur et par les personnages.

6. Oxóssi est l’archétype des gens malins, rapides, toujours en alerte et en mouvement. Les fils d’Oxóssi sont des gens pleins d’initiatives, toujours aux prises avec de nouvelles découvertes ou de nouvelles activités. Ils ont le sens des responsabilités et des égards envers leur famille. Ils sont généreux, hospitaliers et amis de l’ordre, bien qu’ils aiment déménager souvent et se trouver de nouveaux moyens de subsistance, parfois au détriment d’une vie domestique harmonieuse et calme. Pierre Fatumbi Verger, Os Orixás, Salvador, Ed. Corrupio, Salvador, 1992, 4a. ed., p. 18

II - Le Portrait physique et moral des personnages

Ces deux textes d'Amado, marqués par l'oralité, tend à la succession aussi immédiate que possible, de l'apparition, de la description, et de la dénomination du personnage. Nhô Badaró et Horácio Silveira surgissent tous les deux dans la sous-partie « A Mata ».

Toutefois, il est intéressant de noter que ces deux personnages n'ouvrent pas directement les romans et que ceux-ci débutent tous deux par une fin de voyage. En effet, *Terras do sem Fim* se commence par le personnage de Juca Badaró, le frère cadet de Nhô Badaró, qui prend le bateau à Ilhéus pour rentrer à sa *fazenda*, et qui, lors du voyage, recrute ses propres domestiques et ses travailleurs pour les champs de cacao, en procédant à leur classification, comme cela devait se passer, dans le temps, dans un négrier. *São Jorge dos Ilhéus*, au contraire, débute par l'arrivée en avion de l'exportateur Carlos Zude, qui contemple et évalue les nouvelles terres. Il paraît donc que le narrateur a voulu, par la présentation directe en début des livres de ces personnages secondaires, mettre l'accent plutôt sur l'évolution à laquelle le lecteur assistera tout au long de sa lecture des deux œuvres : un cycle qui s'ouvre et se ferme sur deux époques différentes et successives. Ici, les personnages intéressent plutôt comme une sorte de « résumé » de l'histoire que par leur portrait physique.

Deux espaces-types des romans servent à mettre en scène les portraits des protagonistes. Nhô Badaró occupe alors le salon, où il est assis sur une haute chaise raffinée et à la fois désuète, dont les caractéristiques semblent traduire exactement son pouvoir décadent :

[...] numa alta cadeira de braços, cadeira austríaca. (TdSF, 63.)

Or, à ce moment-là, en discussion avec son cadet, il vit le grand conflit d'avoir à tuer des gens, ce qui ne semble pas trop gêner son frère. Dans ce sens, une deuxième donne sur le protagoniste semble de dégager de la situation qui présage d'un « trait de

caractère » présent tout au long du livre TdSF : Nhô Badaró semble forcé par Juca à prendre des décisions qui contrarient les principes et les méthodes de l'aîné. Bien que conscient de la nécessité de lutter pour son objet de convoitise (Mata de Sequeiro Grande), le protagoniste fait état d'un tourment digne des héros romantiques... et se pose même des questions d'éthique :

- Só que não sou como tu, um assassino. Sou um homem que só faz as coisas por necessidade. Tenho mandado liquidar gente, mas Deus é testemunha que só faço quando não tem jeito. Sei que isso não vale nada quando chegar o dia de prestar contas lá em cima- apontava o céu... Mas para mim mesmo, tem o seu valor. (TdSF, p. 65.)

Dans ce même contexte de présentation du personnage, le narrateur instaure le mode du portrait vu, qui est le face à face entre Nhô Badaró et son frère cadet, si proches et pourtant si différents l'un de l'autre. Ces deux procédés qui tendent à isoler et à objectiver le portrait du protagoniste dans le texte vont de pair avec le procédé « d'épigraphie » des noms propres pour composer un Nhô Badaró qui ne vit pas exactement dans son époque, qui présente plutôt des traits du maître d'esclave « au grand cœur », imprégné de religiosité, qui n'est pas moins pour autant un bourreau.

C'est ainsi que, placés dans les lieux stratégiques des textes, presque à leur début, place naturelle et traditionnelle du générique, là où l'horizon d'attente du lecteur est le plus fou, là où il n'a pas encore fait connaissance avec les personnages, Amado ébauche le décor et la « psychologie » des protagonistes.

Par ailleurs, au fur et à mesure que la lecture avance, à travers le portrait vu de Nhô Badaró par d'autres personnages, ou directement, à partir d'un narrateur en troisième personne à qui aucun détail n'échappe, les descriptions composent un portrait global faits d'analepses portant sur son « parcours existentiel » et de présentifications du personnage au travers de ses actions dans le présent de l'histoire.

Ainsi, on apprend que Sinhô Badaró était le fils de Marcelino Badaró et de son épouse Filomena, lesquels étaient partis s'installer dans la zone cacaoyère, près de Taboca, lorsque l'enfant était encore en bas âge. Adulte, il s'était marié à Lídia, morte encore jeune, dont il a eu une fille, Don'Ana. A la mort de son père, Nhô Badaró était devenu le chef de la famille. Haut de presque deux mètres, sa figure imposante est souvent montrée assise sur la haute chaise autrichienne, déjà citée, dans le salon d'une grande maison simple et rustique. Il arborait une longue barbe noire et avait souvent les yeux à demi fermés⁷. De son épouse Lídia, femme très religieuse, il avait hérité l'habitude de faire lire la Bible, de manière aléatoire, et tirait des citations soit des conseils, soit des prophéties pour ses affaires. C'était un grand fermier et un chef politique. De passage par Ilhéus, il imposait le respect à un point tel que les autres hommes en arrivaient même à traverser la rue pour le saluer.

Le lecteur se trouve ainsi face à un « colonel » traditionnel, comme on en trouve souvent dans la littérature brésilienne centrée sur le Nord-est du pays. Il suffit de penser à Paulo Honório, du célèbre roman de Graciliano Ramos, *São Bernardo*⁸, même si la « détermination » de Nhô Badaró lui vient en grande partie de son frère cadet. Celui-ci, en effet, le voit comme un être faible qui se sert de méthodes dépassées. Tout en respectant le chef de son clan, Juca ne comprend pas les remises en question de l'aîné, ses crises de conscience, ses « valeurs » et ses « sentiments nobles », la charge de ces mots étant naturellement relative dans l'univers impitoyable du cacao, et dénotant plutôt un « colonel » à l'ancienne, qui a déjà du mal à « plaquer » ses convictions anciennes sur l'évolution des relations économiques dans le Sud de Bahia.

7. L'œil, organe de la perception visuelle, est presque universellement le symbole de la perception intellectuelle. Le Dictionnaire des symboles affirme que « traditionnellement, l'œil droit (soleil) correspond à l'activité et au futur, l'œil gauche (lune) à la passivité et au passé. La résolution de cette dualité fait passer de la perception distincte à la perception unitive, à la vision synthétique. » Jean Chevalier, Alain Gheerbrant et al., Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 688. Le problème de vue de Nhô Badaró correspondrait-il à une incapacité de « voir clairement » l'époque dans laquelle il vivait ? Quoi qu'il en soit, il pose le problème de sa « caducité » dans tous les sens du mot.

8. Graciliano Ramos, *São Bernardo*, São Paulo, Círculo do Livro, 1976.

A l'opposé de Nhô Badaró, en position de repos, le personnage Horácio da Silveira est présenté dans les champs de cacao, en pleine action:

A manhã de sol dourava os cocos ainda verdes dos cacauieiros. O coronel Horácio ia andando devagar entre as árvores plantadas dentro das medidas estabelecidas. (TdSF, p.50.)

Toutefois, pour donner les lignes fondamentales du portrait d'Horácio da Silveira, le narrateur emploie un léger procédé de disjonction, faisant anticiper par des personnages mineurs la représentation que le peuple de la région a de lui:

Tá com o coronel Horácio, um homem de dinheiro. (TdSF, p. 52.)
Homem que não mata não tem valia pro coronel. (TdSF, 53.)
- O coronel Horácio fez um caxixe mais dr. Rui, tomaram a roça que nós havia plantado. (TdSF, p. 51)

Naturellement, cela augmente l'horizon d'attente du lecteur, car il pressent déjà qu'il aura affaire à un personnage important et déterminant de l'histoire. Comme dans le cas de Nhô Badaró, l'appellation et la description du personnage sont le plus souvent prises en charge par le narrateur omniscient, même si elles sont parfois déléguées à des personnages, par le truchement d'expédients narratifs tels les rencontres, les présentations, les cancons sur les absents, le portrait physique. Légèrement différé par les disjonctions citées ci-avant, qui le décrivent métonymiquement (sa fortune, ses valeurs, ses actions), son portrait lui donne le statut de personnage principal de l'œuvre.

De son « histoire de vie » se dégage un portrait global: propriétaire de la ferme « Bom Nome », où il cultive le cacao, dans la ville de Ferradas, Horácio da Silveira avait des origines humbles dont témoignent ses mains pleines de callosités, autant des cicatrices d'une époque où il était muletier et maniait le fouet.

Au présent de l'histoire, Horácio da Silveira est un quinquagénaire montré comme l'homme le plus riche de la région et chef politique de l'opposition. Puissant et fort, dépourvu de tout scrupule au

moment de commettre des exactions, Horácio est respecté et craint même de ses hommes de main.

Ce sont les batailles pour la prise de possession des terres de la région qui ont fait sa fortune et lui ont permis d'occuper une importante position politique. Très habile, il avait séduit les petits propriétaires de la région et obtenu leur adhésion en leur promettant une participation au succès de sa future entreprise.

Voyons de plus près maintenant la technique du portrait dont se sert le narrateur pour parfaire l'« effet-personnage » Horácio da Silveira.

D'une manière générale, le narrateur se sert, lors d'un seul et long passage, de ce que Philippe Hamon appelle « le portrait-scansion »⁹, qui vient scander un trajet et présager une évolution. Il s'agit d'un portrait très peu détaillé, visiblement assumé par un narrateur se voulant impersonnel, où la description du physique prend pourtant une importance certaine, dans la mesure où elle signale des moments cruciaux de la « vie » du personnage, une étape dans son histoire, la description se chargeant alors d'une valeur symbolique très nette. Ce portrait, à première vue, ne semble marqué de façon nette que sur le plan prosodique, par l'accentuation et la concentration, sur un empan de quelques phrases unies par le procédé de la parataxe, de juxtaposition de membres de phrase entre virgules

L'essentiel du portrait reste focalisé sur le visage, siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie. Dans ce sens, la jeunesse physique relative de la cinquantaine s'oppose aux cicatrices d'une maladie de peau et aux deux adjectifs « fechado », renfermé, renfrogné, et « soturno », triste, sinistre, qui relèvent plutôt de traits de caractère, en tout cas d'un personnage usé et très marqué par la « vie ».

Du visage, dont il ne donne pas plus de détails physiques, le regard passe directement aux mains d'Horácio da Silveira,

9. Philippe Hamon, op. cit., p. 165.

qui résumant son « parcours existentiel » depuis la jeunesse jusqu’au présent de l’histoire:

Tinha cerca de cinquenta anos e seu rosto, picado de bexiga, era fechado e soturno. As grandes mãos calosas seguravam o fumo de corda e o canivete com que faziam o cigarro de palha. Aquelas mãos, que muito tempo maneжaram o chicote quando o coronel era apenas um tropeiro de burros, empregado de uma roça no Rio-do-Braço, aquelas mãos maneжaram depois a repetição quando o coronel se fez conquistador da terra. (TdSF, p. 50)¹⁰

En fait, dans un premier temps, son portrait met en relief son « faire », ses actions, les mains occupant plus d’espace que le visage et présentant la particularité de porter, dans le temps, un fouet et, à présent, un fusil à répétition. Ces deux objets dénotent tous deux la violence, tout d’abord envers les animaux, ensuite envers des hommes. Ainsi, le technique du portrait, dans ce passage, donne la primauté du logique sur le référentiel, du connotatif sur le dénotatif. Et si l’importance quantitative de ce portrait est faible, son statut qualitatif, interne et externe, donne lieu à une organisation sémantiquement très expressive.

Faisant suite au portrait *vu*, endossé par une troisième personne qui se veut neutre, on retrouve le portrait *parlé*, ébauché par un narrateur à omniscience sélective de genre collectif, les rumeurs qui circulaient parmi le peuple et les dires des vieilles « bigotes » de toute la région au sujet d’Horácio da Silveira, à ce moment devenu une espèce de légende vivante, aux pouvoirs surnaturels:

Corriam lendas sobre ele, nem mesmo o coronel Horácio sabia de tudo que em Ilhéus e em Tabocas, em Palestina, e em Ferradas, em Água-Preta, se contava sobre ele e sua vida.

As velhas beatas que rezavam a São Jorge na igreja de Ilhéus costumavam dizer que o coronel Horácio, de Ferradas, tinha debaixo da sua cama, o diabo preso numa garrafa. Como o prendera era uma história longa, que envolvia a venda da alma do coronel num dia de temporal. (TdSF, idem)¹¹

10. C’est nous qui soulignons.

11. Idem.

Au portrait dessiné dans le passage précédent viennent s'ajouter les croyances locales, dont le pacte avec le diable, qui ne font que renforcer le caractère violent et tout-puissant du personnage, déjà explicité antérieurement.

C'est lors de ce même passage que ce qui composait auparavant un simple portrait joue un rôle prospectif, annonçant déjà le dénouement de l'intrigue et dépassant la simple intention descriptive :

E o diabo, feito servo obediente, atendia a todos os desejos de Horácio, aumentava-lhe a fortuna, ajudava-o contra os seus inimigos. Mas um dia - e as velhas se persignavam ao dizê-lo - Horácio morreria sem confissão e o diabo, saindo da garrafa, levaria a sua alma para as profundas dos infernos. (TdSF, *ibidem*)¹²

Dans *São Jorge de Ilhéus*, on retrouve le « colonel » Horácio da Silveira déjà âgé de 80 ans, presque aveugle, marchant avec beaucoup de difficultés¹³, mais arborant la même arrogance des vieilles années.

Quoi qu'il en soit, les nouveaux temps lui posent problème. Sa mort, racontée à la fin de la deuxième partie de « A Terra Dá Frutos », ne correspond pas exactement au présage des « bigotes » :

Deitou de novo na cama, a cabeça sobre o duro travesseiro sem fronha, os pés ainda calçados de chinelas. “Morreu como um passarinho”, dizia Felícia às conhecidas. (SJdI, p. 287),

Cependant, du point de vue de la structure interne des deux œuvres, faisant partie de la « biographie » d'Horácio, elle assume toute son importance car elle coïncide avec la fin de

12. *Ibidem*.

13. « Etant le point d'appui du corps dans la marche le pied [...] est tout d'abord un symbole d'assise, une expression de la notion de pouvoir, de chefferie, de royauté. [...] Il désigne également la fin puisque, toujours dans la marche, le mouvement commence par pied et se termine par le pied. Symbole de pouvoir, mais aussi de départ et d'arrivée, il rejoint le symbolisme de la clef, elle-même expression de commandement. » Jean Chevalier, Alain Gheerbrant et al, *op. cit.*, p. 749.

l'ère des seigneurs du cacao, donc avec le début des temps des nouveaux propriétaires, les exportateurs du cacao.

Cette dégradation du héros romanesque, du point de vue littéraire, commence, on le sait, au cours du Romantisme, avec *Les Misérables*, de Victor Hugo, et se poursuit au cours du Réalisme, avec *Germinal*, d'Emile Zola. Du point de vue de l' « histoire officielle » du Brésil, le portrait d'Horácio da Silveira qui s'achève ainsi, connote la fin d'une époque extrêmement marquante du passé post-colonial brésilien, l'âge d'or du cacao, marqué à la fois par une opulence qui n'a d'égal que celle du cycle du caoutchouc, en Amazonie brésilienne, et également par la violence, la misère et l'oppression. Avec Horácio da Silveira, Amado compose l'un des portraits les plus remarquables du « colonel » de toute la littérature brésilienne.

III - L'Étiquette et la fonctionnalité narrative des personnages

Selon Ph. Hamon, le portrait comme intégrant (de traits sémantiques) et comme intégré (à un ensemble de portraits d'autres personnages) demande toujours à être interprété en fonction d'une structure narrative globale.¹⁴

Or, il a déjà été démontré comment les deux personnages de « colonels » dans les deux romans étudiés incarnent deux époques différentes du cycle du cacao à Bahia, destinés tous deux à être dépassés par le contexte socioéconomique et politique instauré à partir de la présence des exportateurs dans *São Jorge de Ilhéus*.

Il reste à voir maintenant comment l' « étiquette » des deux

14. «[...] une différence sémantique peut aller de pair avec une identité actancielle, et inversement. » Philippe Hamon, op. cit., p. 182.

protagonistes correspond à leurs fonctionnalités narratives, qui avancent en parallèle, parfois en s'opposant, parfois en se rejoignant. Cela constitue également une occasion pour ébaucher une comparaison entre les deux « colonels ».

Un premier point qui unit les deux personnages est leur quête de la possession des terres de Sequeiro Grande. Beaucoup plus qu'un simple décor, la forêt est la mèche qui déclenche l'action globale des deux livres.

A propos du lieu de l'histoire Philippe Hamon affirme :

Le lieu, le milieu ou le décor ne sont donc pas de simples actants non anthropomorphes qui viendraient purement redoubler, plus ou moins métaphoriquement, les actants et acteurs anthropomorphes du texte. Ils deviennent des régulateurs et les dispensateurs, donc les destinataires, des euphories ou des angoisses du personnage, des plaisirs ou des déplaisirs, des joies ou des peines; ils sont donc, également, des éléments importants de la lisibilité du texte, indiquant les changements de "tonalité" globale de l'action, orientant les lignes de frayage de la prévisibilité du lecteur, scandant les démarcations importantes du récit.¹⁵

Or, les deux protagonistes sont présentés dans la sous-partie « A Mata », espace que le narrateur compare à « une femme vierge, non encore possédée ». Cet espace constitue à la fois le décor et, dans l'économie générale du texte, l'objet de valeur auquel aspirent les deux protagonistes. C'est à cause d'elle que les deux hommes tuent, volent, luttent, s'en emparent, se montrant tour à tour courageux, lâches, sages, bons et méchants, mais avant tout cruels.

L'image de la « femme » rattachée à la forêt renvoie forcément à un point encore rassemblant les deux « colonels » dans le malheur : la frustration amoureuse. Horácio est présenté marié à Ester, et il a déjà été question de la différence de niveau social entre ces époux et de l'adultère qui détermine le meurtre de

15. Philippe Hamon, op. cit., p. 229.

l'amant Virgílio par les hommes de main d'Horácio. De plus, Ester meurt phthisique et est remplacée par la bonne d'Horácio, qui s'occupe à la fois de lui et de son fils. Quant à Nhô Badaró, sa vie affective est inexistante. Au présent de l'histoire, il est déjà veuf, il élève sa fille tout seul et la seule action qui lui est permise est cette lutte constante pour la « femme-terre », qu'il finira également par perdre.

Contrariant les autres figures de « colonels » dans l'œuvre d'Amado, ils ne jouent pas, ne fréquentent pas les prostituées, sont tous deux d'une « moralité immaculée ». Leur statut commun, c'est d'être chefs d'un clan, qui se lie à Nhô Badaró plutôt par respect et par admiration, alors que celui d'Horácio da Silveira le suit par peur ou par obligation. Quoi qu'il en soit, ce sont leur « vouloir », leur « savoir » et leur « pouvoir » qui régissent tous les faits et toutes les actions des romans, à quelques variantes près.

Physiquement, on l'a vu, ils présentent tous deux de grandes différences. Alors qu'Horácio est caractérisé par des adjectifs chargés négativement (« feio », « rosto marcado pela bexiga », « soturno », ...), ceux qui qualifient Nhô Badaró sont plutôt positifs ou neutres, en tout cas, imposants (« alto », « barba longa »,...) et ils dénotent une « sagesse » certaine.

Alors qu'Horácio est connu par son prétendu « pacte avec le diable », Sinhô Badaró est connu par son caractère pieux. Horácio tue ou fait tuer en tant qu'une manière pour lui d'arriver à ses buts et d'imposer le respect, tandis que Nhô Badaró ne tue qu'« en dernière instance », lorsqu'il n'en a pas le choix.

Terras do Sem Fim paraît lancer les personnages et l'action, alors que *São Jorge dos Ilhéus* s'occupera de les faire évoluer et de les voir disparaître.

En effet, c'est dans *São Jorge de Ilhéus* qu'Amado raconte à proprement parler la saga de la région cacaoyère, au travers des « colonels » devenus des hommes riches et puissants, succédés, dans l'aventure de l'exploitation du cacao, par de

jeunes « docteurs », des travailleurs urbains, des ouvriers et des commerçants. Le cacao est alors une marchandise de grande valeur sur le marché international et c'est pourquoi les exportateurs ont un rôle important dans ce livre. Parmi eux, on peut citer les nord-américains Karbanks et Schwarz, l'allemand Rauschnings et le brésilien Carlos Zude, propriétaire de la société d'exportation Zude, Irmãos & Cia.

Les exportateurs dominant alors toute l'économie de la région et les travailleurs agricoles, les propriétaires de terres et les ouvriers deviennent des pions d'un jeu très risqué. Le cacao est devenu le produit-cible de l'industrie et des finances. L'évolution économique a transformé l'ancienne ville de São Jorge dos Ilhéus en un centre d'argent et de cabarets, de promesses d'affaires juteuses et d'accords suspects.

Du temps des luttes de *Terras do Sem Fim*, pour la constitution des plantations de cacao, les contentieux politiques et les affaires étaient réglés « au fusil », maintenant on en discute par téléphone dans des bureaux de commerce. Malgré toute cette modernisation, des éléments archaïques y sont toujours présents, tels le travail ardu, l'exploitation, la convoitise et la grande propriété.

Les exportateurs prêtent de l'argent à des taux d'intérêt exorbitants et exigent les terres comme garantie. Ils s'attendent à une baisse dans le prix du cacao pour s'approprier les biens des propriétaires endettés à leur égard. L'opération du troc continue de léser le producteur de la marchandise tropicale, tout comme cela se passait du temps de la Colonie. Par ces pratiques, les exportateurs exploitaient les fermiers et leurs ouvriers. Ils « avalaient » en quelque sorte ces fermiers qui, à leur tour, « avalaient » leurs ouvriers.

Or, dans *São Jorge dos Ilhéus*, et cela semble « normal », le clan des Badarós est presque inexistant. Don'Ana Badaró, l'héritière de Nhô Badaró, déjà mort, est une simple propriétaire terrienne, ne possédant alors rien que l'on puisse comparer à la fortune

que détenait son père. Elle se montre pourtant courageuse et battante. Elle refuse l'échec et la condition durable de « pauvre diable », sans passé ni avenir. Elle cultive le souvenir de ses ancêtres pour empêcher « que tout pourrisse dans ces temps nouveaux ». Elle entretient des relations cordiales avec Horácio da Silveira, mais n'est pas son amie. En réalité, ils sont solidaires entre eux, étant tous deux également victimes des exportateurs.

La première partie du livre, « La Terre donne des Fruits en Or », raconte l'apogée des « colonels » du cacao. Entre les deux livres, un laps de temps de trente ans s'est écoulé. Horácio da Silveira, âgé maintenant de 80 ans, malgré sa décadence physique, étudiée lors de son « portrait », est un riche « colonel » du cacao. Élu sénateur de la République, il quitte son poste pour revenir à son espace privilégié, les terres de cacao. Au sommet de son pouvoir, ce personnage a pour adversaires les exportateurs, qui dictent les lois et prennent les producteurs en otage, mais aussi son propre fils, qui convoite la part de l'héritage qui revenait à sa mère. Celui-ci est sympathisant du parti opposé à celui de son père, il gaspille son argent avec les femmes et la boisson, son père le croit paresseux et inutile, attribuant ses défauts à sa mère, Ester.

En raison des changements opérés en politique et, par conséquent, l'affaiblissement des « colonels », le parti d'Horácio da Silveira essaie de l'en écarter par des manœuvres cachées et lui propose un poste honoraire. Toutefois, encore lucide et rapide, Horácio se rend compte des faits et se montre, une fois encore, un grand stratège, inversant la situation en sa faveur, et faisant tuer le chef de la conspiration contre lui. Malgré son âge, ses méthodes restent les mêmes.

Cependant, perdant son prestige auprès de son parti et ébranlé par ses jeunes coreligionnaires, qui le jugent déjà caduc, Horácio finit par se laisser démolir. Ses « sentiments » sont alors relatés par son ami et compère, Maneca Dantas, qui le connaît très bien :

... estudava-lhe a fisionomia que tão bem conhecia e a encontrava igual aquela com que o coronel lhe aparecera muitos anos antes, no dia que descobrira a traição de Ester. (SJDI, p. 45.)

Mais son rival le plus puissant est sans aucun doute son âge avancé, bien qu'il soit alors « seigneur de milliers de voix, riche d'une richesse inestimable, riche à faire peur ». Il meurt donc en vainqueur, il meurt en pleine lutte contre son fils pour ne pas lui remettre ses terres, et est enterré avec tous les honneurs. Il entre enfin dans l'histoire de la ville de São Jorge dos Ilhéus.

A la suite de sa mort, son fils, Silveirinha, s'associe à l'allemand nazi Schwarz, crée une nouvelle société d'exportation et de *latifundia*, ce qui sert d'introduction à la dernière sous-partie du roman, « La Terre Change de Propriétaire ».

Ainsi, donc, accompagnant de près les portraits des deux « colonels » et leurs rôles actanciels déterminants, se termine l'ancienne saga du cacao dans le Sud de Bahia, au début du XXème siècle. ●



REFERÊNCIAS:

AMADO, Jorge.
São Jorge de Ilhéus.
23 .ed. São Paulo:
Martins, 1970.

AMADO, Jorge.
Terras do Sem Fim.
36 .ed. Rio de Janeiro:
Record, 1978.

AMADO, Jorge.
O Menino Grapiúna.
36. ed. Rio de Janeiro:
Record, 1982.

BOSI, Alfredo. **História
Concisa da literatura
Brasileira.**
43 .ed. São Paulo:
Cultrix, 2006.

HAMON, Philippe.
Le Personnel du Roman.
2 .ed. Genève: Droz, 1983.

HAMON, Philippe.
Texte et idéologie.
Paris: Presses Universitaires
de France, 1984.

MILITZ da COSTA, Ligia.
**O Condicionamento
Telúrico-ideológico do
Desejo em Terras do
Sem Fim.** Porto Alegre:
Movimento.

O Aspecto Lúdico da Moldura nos Quadrinhos

RESUMO:

Neste artigo, pretende-se aplicar o conceito de moldura para examinar uma das formas de potencial lúdico das histórias em quadrinhos, que surge do questionamento ontológico de alguns sistemas semióticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Moldura. Histórias em Quadrinhos. Semiótica. Lúdico. Arte.

ABSTRACT:

In this article, we intend to apply the concept of frame to examine a form of ludic potential of comics, which arises from the ontological questioning of some semiotic systems.

KEY-WORDS:

Frame. Comics. Semiotic. Playfulness. Art.

1. Professor da UNIESP - Unidade de Birigui-SP. Doutor e Mestre pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós-Doutor pela Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (URERJ).

1. Considerações Iniciais

A questão da moldura é relevante quando se aborda o caráter representativo da arte. Com efeito, um cachimbo encontrado, em circunstâncias normais, por alguém numa mesa qualquer informa ao observador que aquilo que vê nada mais é do que um instrumento usado para fumar. Entretanto, o mesmo objeto, primeiro tornado imagem por um pintor e depois emoldurado, passa a receber novo *status*.

Nas artes plásticas, a moldura é elemento prontamente discernível: pode-se mesmo, no caso de quadros, não apenas vê-la, como tocá-la. No âmbito das histórias em quadrinhos, a realidade não é diversa. A moldura, representada pelo contorno negro, é também fácil de ser identificada.

Conforme se nota, a moldura nos *comics* constitui o objeto deste artigo. Em particular tratar-se-á do aspecto lúdico das molduras. Esse aspecto nada mais é do que um tratamento especial que o criador confere à moldura de sua obra. Por tal artifício, as molduras ganham valor de jogo ou de brincadeira. Trata-se, na verdade, por parte do artista, de reconhecer no trabalho com as molduras a possibilidade de proferir determinado discurso, o do lúdico. Tal discurso não permanece restrito ao campo da brincadeira pela brincadeira; ao contrário, tangencia questões essenciais ao universo artístico.

2. A Moldura

Pensando nas artes figurativas, a moldura isola perceptivamente as imagens, estabelecendo-lhes as fronteiras. Esse caráter não ilimitado da imagem manifesta-se, nas palavras de Jacques Aumont (1993, p.144), por duas espécies de moldura: a objeto e a limite. A moldura-objeto é aquela que vem de imediato à mente quando se imagina uma exposição de quadros antigos

e famosos: um objeto de madeira, geralmente dourado, muitas vezes esculpido e ornado. Nem sempre, porém, a moldura é esse objeto saliente e fácil de destacar. Existe também a chamada moldura-limite, representada pela própria borda da superfície de uma imagem.

Objeto ou limite, o importante por reter sobre a moldura é o fato de ela chamar a atenção para o caráter limitado da imagem, apresentando-a como algo isolável. Nesses termos, a moldura proporciona interessante diálogo entre dois universos distintos: o do cotidiano e o da arte. Embora identifique na moldura número de funções muito grande, Aumont trata de cinco delas: a visual, a econômica, a simbólica, a representativa, a narrativa e, por fim, a retórica. O comentário dessas funções feito pelo autor não é dos que se devam resumir; entretanto, será feito com vistas a acentuar algumas noções vitais para os objetivos do presente artigo.

A função visual da moldura é separar perceptivamente a imagem do que está fora dela. Por sua função econômica, a moldura tem a tarefa de valorizar, do ponto de vista comercial, o quadro. Se essas duas funções parecem óbvias e pouco estimulantes a reflexões ulteriores, as três seguintes são mais animadoras. Aumont (1993, p.147) reconhece na moldura uma função simbólica que vale “como uma espécie de indicador ‘que diz’ ao espectador que ele está olhando uma imagem, que por estar emoldurada de uma certa maneira deve ser vista de acordo com determinadas convenções e possui eventualmente certo valor”. Indicar “obra de arte”, por exemplo, é uma das funções simbólicas mais comuns às molduras.

Designar um mundo à parte já é encargo da função representativa e narrativa. Nesse caso, a moldura “aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem” (1993, p.147). Verifica-se nessa função a metáfora da moldura como “janela aberta para o mundo”. A última função é a retórica, por cujo intermédio a moldura é compreendida como “proferindo um discurso”. Talvez

fosse mais simples dizer que o pintor ou desenhista (ou ainda o cineasta) profere determinado discurso por meio de um tratamento retórico dado à moldura. Para ilustração disso, Aumont (1993, p.148) cita o exemplo de alguns filmes japoneses da década de 1960, rodados em cinemascope, em que a moldura está animada por forte tremor, indicando a emoção que o autor quis associar ao conteúdo diegético por ela emoldurado. De maneira semelhante, lembramos o contorno tremido de algumas tiras da “Turma do Penadinho”, criação de Maurício de Sousa. O contorno estaria aí reforçando a atmosfera de “terror”, ou melhor, de “terrir”, característica daquele núcleo de personagens.

Talvez temendo ser óbvio, o teórico francês tenha preferido não dizer que essas funções podem ser encontradas combinadas numa mesma moldura. Imaginar tal concomitância é realmente natural, já que, pelo menos, duas funções darão sempre o ar da presença. Pensamos na visual e na simbólica, ainda que o espectador, durante a fruição artística, delas não se dê conta conscientemente.

Foi baseado na pintura que Jacques Aumont teceu as reflexões mencionadas. Contudo, a moldura não é componente sobre o qual as artes plásticas detêm exclusividade. Para desenvolver tal ponto, tomamos como referência o pensamento do semioticista russo Boris Uspênski, desenvolvido no artigo “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura” (1979).

Para começo, podemos afirmar que o conceito de moldura de Uspênski é bastante abrangente. Prova patente disso é o conteúdo anunciado por um dos inúmeros títulos internos do artigo: “Molduras do Texto Artístico”. Ao mencionar “textos artísticos”, Uspênski (1979, p.174) pensa no “problema das molduras nas diferentes esferas semióticas”.

Seu conceito geral de moldura não é diferente daquele de Aumont. Para o russo (1979, p.174), o problema das molduras é o das “fronteiras da obra artística”, seja ela pintura, literatura,

etc. Tratar disso, portanto, é tocar na questão das relações entre o “mundo real” e o “mundo do representado”. Entretanto, o que marca a diferença entre os estudiosos são os meios formais de expressão da moldura que cada qual inventaria e o fato de o conceito de Uspênski ser mais abstrato.

Quando Uspênski se refere às fronteiras da obra artística, está se reportando, igualmente, a sinais de começo e de fim, elementos capitais para a formação de uma “representação semiótica da percepção do mundo” (1979, p.175). Abandonando a esfera do artístico a fim de melhor elucidar sua teoria, Uspênski toma o exemplo de uma cerimônia religiosa da Igreja Ortodoxa Russa. Antes de ingressar num templo, o religioso sente necessidade de fazer o sinal da cruz como para fixar um “começo” especial. Esclarecendo com as palavras do estudioso (1979, p.175): “Pode-se dizer que a necessidade de se marcarem os limites entre um mundo especial de signos e o mundo cotidiano é sentida psicologicamente [pelos velhos crentes ortodoxos]”. O que Uspênski quer dizer, afinal, é que o religioso ortodoxo “emoldurou” a cerimônia religiosa. É justamente nesse sentido que achamos seu conceito abstrato.

Deixando o abstrato em direção ao concreto, Uspênski alude ao problema das molduras na esfera teatral. Aí elas são expressas pelo palco, pela ribalta e pela cortina, que constituem a fronteira entre o espaço do mundo representado (o espaço da encenação, da arte, da ficção) e o espaço do mundo real (o espaço ocupado pela plateia). É como se o palco, a ribalta e a cortina fossem a moldura-objeto dourada de um quadro cujo conteúdo diegético estivesse vivo. Mas, se se tomar em conta uma representação teatral ao ar livre, que dispensa tanto o palco quanto a cortina (ou qualquer outro elemento material dessa natureza), temos de pensar num conceito abstrato de moldura, que deverá ser elaborado na mente dos espectadores, pelo menos na mente daqueles que estiverem dispostos a levar a sério a brincadeira.

A questão da moldura, no campo das artes plásticas, merece também grande destaque no texto de Uspênski (1979, p.177):

O problema das “molduras” adquire importância peculiar na pintura. Sejam justamente essas “molduras” os limites do quadro, designados diretamente (em particular, sua moldura propriamente dita), ou especiais formas composicionais, elas organizam a representação e lhe conferem um significado semiótico.

Ressalta do trecho a importância da moldura como elemento instaurador da representação. Segundo o semioticista russo (1979,p.177), “para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação”.

3. O Aspecto Lúdico das Molduras nos Quadrinhos

Consideremos, para início, a série de tiras “Fotograma”, do desenhista Galhardo, publicada na *Folha de São Paulo*, durante o mês de julho de 1998 (ver página 107).

Uma observação rápida é suficiente para identificar, nas amostras mencionadas, aspecto incomum às tiras, ou, para ser mais exatos, incomum a seu conceito tradicional. Cagnin (1975, p.193) as define como histórias que “apresentam o desenvolvimento de uma ação por meio de alguns momentos mais expressivos fixados em diversos quadrinhos”. O número de quadrinhos varia entre dois e cinco. Isso considerado, as tiras em análise chamam a atenção do leitor por possuírem um único quadrinho. O que significa dizer que elas contêm não mais do que uma unidade narrativa mínima.

O leitor, assim, não está diante de histórias propriamente ditas, mas de momentos congelados no tempo, situações particulares às quais faltam, de modo concreto, um antes e um depois. Não existe a ilusão de movimento, de fluir do tempo, que os *comics*, com diferentes graus de sucesso, conseguem sugerir a seus fruidores.

OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



Da mesma forma, as legendas situadas abaixo das tiras produzem certa espécie de estranhamento. Não tanto por sua presença quanto pela extensão exagerada. Na verdade, as legendas parecem se encarregar de fornecer às tiras a narratividade que as imagens são incapazes de sugerir. Vale notar ainda, quanto aos estranhamentos, o modo diferenciado pelo qual essas molduras se apresentam. Excetuando-se a segunda tira da série, todas as

outras não são constituídas pelo simples contorno contínuo, de que se valem frequentemente os desenhistas. Também salvo a segunda tira, as demais não possuem balões, os indicadores de fala e pensamento das personagens dos quadrinhos.

Expressas tais observações, podemos nos questionar o porquê das idiossincrasias dessas tiras. Puro jogo, completo divertimento de Galhardo. Em uma palavra: aspecto lúdico; que, por sinal, se assenta, como tentaremos provar a partir de agora, essencialmente na moldura das tiras.

A moldura de três tiras, em particular, assemelha-se à série de perfurações que se localizam na margem dos fotogramas. De acordo com Aumont (1993, p.165), no cinema, o vocábulo fotograma designa “a imagem do filme tal como é impressa sobre a película”. Essa película perfurada passou a representar por sinédoque toda a atividade cinematográfica.

É possível descobrir, com base no parágrafo anterior, a natureza da brincadeira de Galhardo: ele parece querer questionar o estatuto ontológico de tira de sua produção artística. Ora, se já constatamos que uma das funções da moldura, particularmente a simbólica, é indicar ao espectador a maneira pela qual certa imagem deve ser vista e decodificada (1993,p.147), a moldura de tais tiras indicam ao observador que elas devem ser decodificadas como fotogramas de película fílmica. Com isso, o conteúdo diegético encerrado pelas molduras de Galhardo tem sua essência problematizada: trata-se de imagens de história em quadrinhos ou de cinema? Imaginar que as tiras de Galhardo são fotogramas equivale a considerar cabível transformação do suporte material em que essas manifestações artísticas são expressas: pela brincadeira, o papel do jornal transforma-se no material de que são feitas as películas dos filmes de cinema.

Até este momento, não consideramos longamente senão uma das linguagens que formam o código narrativo quadrinizado: a icônica. Falta, portanto, comentário mais específico a respeito do elemento linguístico, que se faz representar por títulos e legen-

das. O título “Fotograma” pode ser redundante ou introduzir informação nova. Isso, aliás, dependerá de cada leitor. Para aquele que já identifica na moldura referência explícita ao cinema, é justo falar em redundância. Por outro lado, para o leitor que ainda não se tenha dado conta desse fato, o título pode ser verdadeira pista a indicar a decodificação pertinente. Já as extensas legendas poderiam estar aí fazendo referência, quando não ao próprio processo de legendagem dos filmes traduzidos, às narrações em *off*, expediente comum na linguagem cinematográfica.

Destaquemos nova série de Galhardo, publicada na *Folha de São Paulo*, durante o mês de setembro de 1988.

As tiras da série que chamaremos de política (ver página 110) - justamente por fazer referência à propaganda eleitoral gratuita veiculada pela TV - possuem cada uma quatro quadros. O primeiro é invariavelmente ocupado, no lado superior, pelas siglas dos partidos, as quais podem ser lidas por extenso mais abaixo. Nos três quadros restantes, surgem os candidatos, que, por meio de balões, expõem sua plataforma política. Ao lado das figuras dos candidatos, aparecem, nos dois primeiros exemplos, a sigla do partido a que são filiados e os seus números; já nos dois exemplos restantes, surgem, no lado direito, apenas o número dos candidatos. O interesse lúdico dessa série de tiras é mais bem avaliado se comparado com o da série anterior. Nestas últimas, em geral, eram as molduras que, num primeiro instante, problematizavam o conteúdo diegético por elas delimitado. No caso da série “Política”, ocorre o inverso: o conteúdo delimitado pelas molduras (as siglas partidárias, a imagem dos candidatos e os respectivos números e promessas) é que ludicamente problematizam a natureza da moldura, que, a princípio, parece ser a tradicional dos quadrinhos. Seja como for, a brincadeira está lançada: moldura de tira ou de TV?

A escolha não é sem interesse, pois quem decidir pela última alternativa aceitará decodificar o conteúdo da tira como imagem da “realidade”, já que estamos brincando de televisão. Por consequência, os políticos deixariam de ser desenhos fictícios para

OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



atingir o *status* ontológico de seres “reais”.

A charge de Angeli (*Folha de São Paulo*, 18-09-98), abaixo reproduzida, traz novas perspectivas para avaliarmos o alcance do conteúdo humorístico da série política de Galhardo:



Na charge, temos, de maneira explícita, um superenquadramento, no qual individuamos, sem maiores esforços, duas molduras: a da charge e a da TV.

Voltando ao caso de Galhardo, coloquemos a seguinte questão: Por que o desenhista não se serviu de um superenquadramento semelhante na série “Política”? Porque, se assim fizesse, o aspecto lúdico perderia muito da força. Se Galhardo não se vale do superenquadramento, recorre, pelo contrário, a uma fusão de molduras, pela qual a moldura dos quadrinhos se funde à da TV, criando uma só moldura geradora de rica ambiguidade. Não estaria nesse aspecto, bem feitas as contas, o poder humorístico da série? Explicando: ao fundir a ficção dos quadrinhos com a “realidade” da TV (ainda que seja esta realidade também ficção; não nos esqueçamos de que estamos brincando), Galhardo faz corrosiva crítica aos políticos atuais. É como se estes não se distinguissem das personagens dos *comics*; aproximando-se, pelo contrário, deles, pelo aspecto do ridículo físico e intelectual. Dito de diferente maneira: assistir à propaganda eleitoral gratuita da TV é algo tão sério, nobre e grandioso

como ler uma tira nos jornais. A realidade é cômica...

Novamente é uma série de Galhardo que constitui o objeto de nossas reflexões. Falamos de “Corações Partidos”, publicados na *Folha de São Paulo*, durante o mês de agosto de 1998. Dos muitos exemplos possíveis, selecionamos apenas quatro, conforme se pode ver na página 113:

A série “Corações Partidos” é composta de dois quadros. O primeiro apresenta o título da série; o segundo, uma personagem acompanhada, em seu lado direito, de pequeno texto emoldurado. As molduras da série (contornos delgados e negros), bem como o local em que ela foi publicada (espaço do jornal reservado às tiras), indicam ao leitor que ele se encontra diante de tiras e que deve se armar de determinada competência semiótica para decodificá-las. Tudo muito simples; porém, se o leitor quiser brincar, o desenhista aceita.

A brincadeira inicia-se pelo título da série, que se vale da linguagem icônica e da verbal: entre o substantivo “corações” e o adjetivo “partidos”, há o desenho de um coração literalmente partido. A pieguice do título nos faz pensar nas telenovelas mexicanas, venezuelanas e, mesmo, brasileiras, que, para cativar o público, não se envergonham de lançar mão do que há de mais patético e inverossímil.

Como visto anteriormente, os títulos das obras literárias podem ser considerados molduras. Julgamos que esta afirmação é válida para os títulos de algumas tiras. Assim, é uma evidência constatar que o título “Corações Partidos” delimita o início da tira de Galhardo. Todavia, as molduras não apenas estabelecem limites: elas indicam estratégias de decodificação, isto é, informam ao leitor os expedientes de que ele deverá se servir para a guerra da interpretação. “Corações Partidos”, se não estamos errados, apontam para uma moldura de telenovela.

Com efeito, o significado das imagens semelha confirmar a leitura das tiras em termos de dramalhão mexicano. Ao lermos “Corações Partidos”, deparamo-nos com respeitável dona de casa que

OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



OS PESCOÇUDOS - Galhardo



se suicida ao saber que o marido a trocara por uma prostituta; uma mulher enlouquecida pelo fato de ter sido abandonada pelo

amante, que preferiu ao seu amor o de um gari; um enamorado covarde; um homem abandonado pela mulher, que encontra consolo no pessimismo-clichê do existencialismo. Enfim, uma fauna de qualquer melodrama que se preze. Contudo, não custa nada lembrar: estamos lendo um jornal.

Em vista disso, já não sabemos (fingir não saber é a alma da brincadeira) se o contorno negro e fino emoldura uma tira ou uma novela (é claro que, para o caso da novela, teríamos de forçosamente abstrair uma moldura: algo parecido com a tela do aparelho televisor). E por que não um livro de poemas ilustrado? Poemas sim, pois o texto da série “Corações Partidos” é pura e má poesia, com direito a frases dispostas em estrofe e até mesmo a rimas consoantes e toantes: prostituta/cicuta; Anacleto/completo/reto, gari/Juqueri; vida/esbaforida/desliga; asas/casa, Camus/zumbi. Não deve passar despercebido que esses textos poéticos têm sua própria moldura, aliás, um tanto cafona.

Concluindo a análise de “Corações Partidos”, de Galhardo, podemos asseverar que a eficácia da brincadeira depende mais do leitor do que do desenhista. O leitor que não aceitar o jogo vê no espaço delimitado pela moldura um único mundo, os dos quadrinhos. Aquele que, inversamente, se permite questionar a respeito da natureza do universo delimitado pela moldura sai ganhando, pois penetra fundo no oceano da conotação e frui, juntamente com o desenhista, de uma espécie de lúdico que só a arte proporciona.

É tempo agora de colocar em pauta uma série de Angeli. Falamos das “Horizontais”, publicadas na *Folha de São Paulo*, ao longo do mês de julho de 1998 (observar, para tanto, figuras da página 115):

Aplicam-se a esses dois exemplos as colocações exaradas quando do início da análise da série “Fotograma”. “Horizontais” igualmente se diferenciam das tiras comuns: não relatam nenhuma história. Não é despropositado afirmar que elas são ainda mais radicais do que a citada série de Galhardo. Se é verdade que em “Fotograma” era possível, com certa facilidade, supor uma situação anterior e uma posterior ao desenho apresentado, não é menos

CHICLETE COM BANANA - Angeli



CHICLETE COM BANANA - Angeli



verdade que, em “Horizontais”, essa facilidade não se nos apresenta. “Horizontais” são sentidas como descrições puras. Não há nem mesmo as legendas que poderiam orientar o leitor na imaginação de possível história.

Com base nisso, já se torna possível reconhecer a espécie de jogo que Angeli que manter com os leitores: os contornos que delimitam as duas belas mulheres são molduras de tiras ou as molduras-limite de dois quadros que, por razões que nos escapam, foram reproduzidos no espaço do jornal destinado aos quadrinhos? Seria a brincadeira a prova inequívoca de um pintor frustrado que virou cartunista? Seria tal frustração verdadeira ou fingida?

Não apenas a falta de narração nos orienta a ver as tiras como “verdadeiros quadros”. É preciso levar em consideração o estilo do desenho, que é, nesses dois casos, muito diverso do que comumente encontramos em Angeli. Para constatação da diferença, basta comparar as duas mulheres com as personagens que povoadam, por exemplo, o mundo “Chiclete com Banana”. Há em “Horizontais” um requinte no desenho, uma sofisticação inesperada, um preciosismo que fazem com que elas entrem em conflito com

a simplicidade, o minimalismo e o apelo ao contorno que, no mais das vezes, se encontram nas tiras de jornais.

Estaríamos, por conseguinte, diante de tiras que se fazem pintura? Roland Barthes (1984, p.20), lidando com os processos de conotação da fotografia, faz menção a certo estetismo de que se valem os fotógrafos para não deixar dúvida quanto ao aspecto artístico de suas fotografias, escapando da pecha de meros reprodutores da realidade. A fotografia se faz pintura quando temos a impressão de que a fotografia foi tratada “na paleta”.

De maneira análoga a esses pintores que desejam valorizar sua arte, não estaria Angeli, ao tratar “na paleta” as tiras, querendo afirmar que os quadrinhos são também arte? No aproximar a linguagem dos quadrinhos à linguagem pictórica, não haveria a intenção subjacente de calar os detratores das histórias em quadrinhos? Se o leitor já não sabe (ou finge não saber) se o contorno que vê em “Horizontais” está emoldurando tira ou quadro, é, então, razoável afirmar que não há tanta distância entre uma e outra arte. Brincadeira séria essa de Angeli!

Sai a pintura, entra em cena a fotografia. A esse respeito, são dois os exemplos que gostaríamos de destacar e com os quais finalizamos este artigo.

Trata-se de duas charges de Angeli (*Folha de São Paulo*) que pensam ou querem ser fotografias. Em ambos os casos, não houvesse as legendas, seria impossível cogitar que os contornos negros pudessem estar emoldurando também fotos. Os elementos verbais aí possuem a função, para adotarmos a terminologia de Roland Barthes (1984,p.32), de ancoragem. Quer dizer: eles dão à imagem sentidos, cuja existência a imagem desacompanhada não poderia fazer supor ao observador.

As legendas sugerem ao leitor decodificação em termos fotográficos: “Flagrantes da vida política - Na foto abaixo (...)” e “A partir de foto de Alan Marques”. Mas tudo é jogo, pois o leitor tem consciência de que Angeli não é fotógrafo famoso, que balões não aparecem em fotografias e que, enfim, é inverossímil (e as foto-

FLAGRANTES DA VIDA POLITICA - Na foto abaixo, o instante exato em que a ala antigovernista do PMDB declarava o total e irrestrito apoio à candidatura presidencial de Luiz Inácio da Silva, do Partido dos Trabalhadores.



grafias são tão verossímeis) uma foto que apresente um jacaré de terno e gravata cumprimentando um candidato à presidente do Brasil. O leitor sabe de tudo isso; mas será que sabe por que Angeli resolveu aproximar suas charges de fotografias? Ludismo, certo. Mas tentar descobrir o que se esconde por trás da brincadeira não seria algo sem importância.

Arriscamo-nos a dizer que Angeli quis com essa estratégia transmitir a seguinte mensagem: o jogo político do mundo “real” (universo da foto) é de tal forma desconcertante e incrível que, muitas vezes, parece ser de mentira (universo da charge). Nesse sentido, não faz muita diferença saber se o contorno está emoldurando foto ou quadrinho. Tudo farinha do mesmo saco.

E assim termina a história. ●



REFERÊNCIAS:

AUMONT, Jacques.
A imagem.
Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland.
A mensagem fotográfica.
In: _____. **O óbvio e obtuso.**
Lisboa: Edições 70,
1984. p.13-25.

BOSI, Alfredo.
**História concisa da
literatura brasileira.**
3.ed. São Paulo:
Cultrix, 1992.

CAGNIN, Antônio L.
Os quadrinhos.
São Paulo: Ática, 1975.

_____. Retórica da imagem.
In: _____. **O óbvio e o obtuso.**
Lisboa: Edições 70,
1984. p.27-41.

GOMBRICH, E.H.
A história da arte.
4.ed. Rio de Janeiro:
Guanabara, 1988.

REIS,C., LOPES, Ana C.M.
**Dicionário de teoria
da narrativa.**
São Paulo: Ática, 1988.

USPÊNSKI, B.A.
Elementos estruturais
comuns às diferentes
formas de arte: princípios
gerais de organização da obra
em pintura e literatura. In:
SCHNAIDERMAN,B.(Org.).
Semiótica russa. São Paulo:
Perspectiva, 1979. p.163-218.

Arte e História em Schopenhauer

RESUMO:

O pensamento de Schopenhauer, ao buscar colocar a arte no centro da construção do conhecimento humano, entende como fundamentais a sensibilidade e intuição, como instrumentos indispensáveis para pensarmos a realidade e a ciência. Essa valorização da arte e a forma como Schopenhauer interpreta a construção do objeto artístico nos levam a reavaliarmos a utilização da arte no desenvolvimento do conhecimento histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Schopenhauer. Arte. História. Experiência Estética. Vontade.

1. André Dela Vale é doutorando em educação pela Unimep, mestre em educação pela Unimep (2006). É professor da Faculdade Integração Tietê – UNIESP.

ABSTRACT:

The thought of Schopenhauer, by seeking to put art in the construction of human knowledge center, understands how fundamental sensitivity and intuition, as indispensable tools for thinking reality and science. This appreciation of art and how Schopenhauer interprets the construction of the artistic object leads us to re-evaluate the use of art in the development of historical knowledge.

KEYWORDS:

Schopenhauer. Art. History. Aesthetic Experience. Will.

Este texto resulta do exercício de leitura do livro “*O Mundo como Vontade e Representação*” (1997), de Arthur Schopenhauer, entendendo que esse autor considera os elementos da arte e da estética como fundamentais para o desenvolvimento do conhecimento humano. Nesse sentido, tentaremos relacionar a forma como o mencionado filósofo lida com a construção do objeto artístico e como vislumbramos a possibilidade do uso de sua teoria para o estudo da História.

Primeiramente, é preciso considerar que Schopenhauer, no decorrer de sua obra, dialoga diretamente com Kant. O diálogo se dá por diversos fatores, mas um, em especial, é a discussão e definição da “*coisa em si*”. Segundo a filosofia de Kant, “*a coisa em si*”, a verdadeira essência, não poderia ser objeto de conhecimento científico, não sendo possível alcançá-la ou determinar sua definição, devendo ficar a ciência restringida ao mundo dos fenômenos, sendo estes constituídos pelas formas *a priori* do conhecimento: tempo e espaço. Schopenhauer, porém, e esse é um ponto importante na diferenciação de sua obra com a de Kant, considera possível chegar à “*coisa em si*”, pois entende que a experiência interna revela ao indivíduo que ele é um ser ativo, que se movimenta, que move a si mesmo, manifestando, assim, sua vontade. A vontade é a chave do pensamento de Schopenhauer, sendo esta a raiz do mundo e da conduta humana e, conseqüentemente, fonte de todo sofrimento, de dor.

O homem, portanto, é vontade. A busca por satisfazer sua vontade é o que lhe permite conhecer o mundo e as coisas. A vontade, no entanto, é irracional e inconsciente; é uma força sem objetivo direto. Felicidade seria a possibilidade de satisfazer essa vontade, mas, para Schopenhauer, toda possibilidade de satisfação da vontade é sempre passageira, efêmera. Após esse estado efêmero de satisfação, a vontade reaparece, deixando o homem novamente angustiado por satisfazê-la, gerando novamente dor e sofrimento. A superação dessa dor, desse estado constante de angústia, só é possível pela arte. Para Schopenhauer, é na contemplação artística que o homem pode encontrar sua libertação.

Ao começar abordar a arte, Schopenhauer faz uma comparação com o conhecimento pretendido pelas ciências, sendo que esta área do conhecimento se estabelece pelo princípio da razão e por suas configurações, tendo como tema o objeto e suas leis. No entanto, a arte vai trabalhar ou expor outro tipo de conhecimento, vai abordar o que Schopenhauer considera como “*verdades eternas*”, as ideias, que constituem “*a coisa em si*”, a vontade, como podemos ver na passagem a seguir:

Mas que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda relação, único propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e por isto conhecido como igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as ideias, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, da vontade? É a arte, a obra do gênio. Ela reproduz as ideias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo, e conforme a matéria em que ela reproduz, se constitui em artes plásticas, poesia e música. (1997, p.35-36).

Ao diferenciar ciência de arte, diferencia também não só a forma como essas áreas conhecem as coisas do mundo e seus pressupostos, como também estabelece uma espécie de hierarquia, pois coloca o conhecimento artístico, decorrente do gênio e da contemplação, como o conhecimento verdadeiro, essencial e permanente conhecimento, resultado da busca pela “*coisa em si*” e, conseqüentemente, da vontade. Para Schopenhauer, a origem da arte está no conhecimento das ideias, e seu objetivo é a comunicação.

Uma frase de Schopenhauer passa a ser importante na constituição da arte como forma de conhecimento: “*a arte sempre está em seu objeto*”. O conhecimento científico, pela razão, permanece perseguindo exaustivamente seu objeto e suas causas e efeitos, suas variações, não conseguindo atingir a satisfação plena e, conseqüentemente, é forçado a ir adiante. A arte, não. Ela retira do percurso dos acontecimentos do mundo, portanto

do tempo e do espaço, seu objeto para contemplar. Ao isolar seu objeto, faz com que algo que estava imerso nos acontecimentos do mundo, que era uma parte pequena, torne-se representante do todo desse mundo, individualiza-o, permanecendo imóvel, desconectado de todo processo racional, permitindo a contemplação de sua ideia. Esse é o objeto artístico. Esse objeto artístico, no entanto, não pode ser construído, desenvolvido, por qualquer pessoa, vai necessitar de alguém que consiga olhar para o objeto com extrema intuição e que se sinta absorvido pelo objeto: o artista.

O artista, para Schopenhauer, é quem consegue captar no objeto contemplado as verdadeiras ideias, necessitando um esquecimento da própria pessoa e de suas relações e superando sua vontade, por isso nosso autor considera que o artista deve se comportar com genialidade, ou seja, deve ser intuitivo a serviço da vontade, ou nas palavras do próprio autor:

Desta forma, a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como sujeito puro do conhecimento, limpa vista do mundo: e isto não por instantes, mas durante o tempo necessário, e com tal circunscrição, para reproduzir o apreendido mediante uma arte estudada... (1997, p.37).

O artista, ao se “*perder na intuição*”, consegue interpretar o mundo tal como ele é, buscando sua essência, tirando o objeto do tempo e do espaço. Consegue, com intuição, representar “*a coisa em si*” desse mundo, a vontade do mundo, através de uma arte carregada de sensibilidade, de sentimento aguçado e distante da razão. Quando o artista consegue produzir tal arte, ao se tornar genial, consegue ser um “*espelho luminoso da essência do mundo*” (1997, p. 37). O artista genial consegue retirar do mundo em movimento um objeto para contemplação e dele re-

tirar o conhecimento das ideias, tornando-se o “sujeito puro do conhecimento”, coisa que os homens comuns não conseguem, já que estes estão completamente imersos no cotidiano, na repetição racional, permanecendo na insatisfação da busca pela realização da vontade sempre frustrada.

Como o artista deve contemplar seu objeto desprovido de interesses racionais e especulativos, além da intuição, necessitará também desenvolver imaginação, fantasia, para conseguir produzir sua arte, pois o objeto contemplado pode possuir lacunas que devem ser superadas com a imaginação do gênio, possibilitando que este veja além das coisas, além do que a natureza produziu.

Benedito Nunes (1991), no seu livro *“Introdução à Filosofia da Arte”*, nos ajuda a compreender a obra de Schopenhauer, considerando que a obra desse autor, ao buscar o conhecimento das essências das coisas, entende a arte como a forma de objetivar a vontade. É através das obras de arte que intuímos as “ideias eternas” que o artista apreendeu e posteriormente as transmitiu em sua produção artística, transmitindo-nos a mesma visão que teve ao sentir e contemplar seu objeto. Nunes considera a contemplação como elemento-chave na forma como Schopenhauer aborda a importância da arte, pois ela torna-se primordial tanto para quem contempla o objeto que dá origem à obra de arte, como para quem contempla a própria obra de arte. Nas palavras de Nunes:

Na contemplação artística, a que tem acesso tanto aquele que cria como aquele que aprecia a obra, desaparece a distância entre o sujeito e o objeto, que o conhecimento dos fenômenos pressupõe. O sujeito e o objeto se identificam, e essa identificação não seria possível se ambos não fossem produtos de uma vontade universal. (1991, p.66).

Nesse sentido, sujeito e objeto, sendo os dois produtos da vontade, é o que permite o entendimento através da contempla-

ção. Na contemplação não há mais só sujeito ou só objeto, nem distância entre eles, como seria na forma racional do conhecimento, mas uma espécie de identificação, certa união descompromissada entre quem contempla e o que é contemplado.

Schopenhauer considera ainda que a ação do artista em deslocar um objeto do percurso dos acontecimentos do mundo para contemplá-lo e criar uma obra de arte que permita, posteriormente, nossa contemplação e o entendimento das ideias, não é uma atividade constante. A contemplação de um objeto, como a contemplação de uma obra de arte, não é controlada pelo ritmo do cotidiano no qual estamos inseridos, mas essa contemplação acaba ou pode ser interrompida, fazendo com que o artista e o espectador voltem à rotina dos acontecimentos do mundo. É por isso que Schopenhauer coloca a intuição, a inspiração, como elementos da possibilidade de se conhecer “*a coisa em si*”, inspiração e intuição que não ocorrem em todos os momentos da vida.

Apesar de colocar em lugar de destaque o artista, que, com sua genialidade, consegue conhecer independente da razão, alcançando as ideias e não coisas individuais, Schopenhauer entende que todo homem, em alguma medida, consegue ser um sujeito puro do conhecimento, pois, caso contrário, não seríamos capazes de apreciar e contemplar as obras de arte, apesar de não conseguirmos produzi-las. (1997, p. 45). O prazer estético gerado pela arte é, portanto, não só acessível ao artista com intuição genial, mas a todos aqueles que em alguma medida conseguem contemplar uma obra de arte e intuitivamente entender sua mensagem, a ideia que ela contém.

Outro elemento importante da produção artística apontada por Schopenhauer é que, após ser desenvolvida pelo olhar do artista, a obra de arte permanecerá inalterada, o que faz com que o prazer e a experiência estética sejam únicos. (1997, p.45) A obra de arte quando finalizada pelo artista está pronta. Ela é um caminho, um facilitador do conhecimento e do prazer estético, e é única.

Somente a efetiva contemplação de uma obra de arte é que permitirá experimentar seu prazer estético. Várias obras de arte podem possuir um mesmo tema, um mesmo assunto, mas cada artista, se tiver intuição genial, irá produzir uma dada experiência estética diferente, que só será possível conhecê-la contemplando-a.

Apesar de entender a arte como uma possibilidade de superação da condição de sofrimento humano, a contemplação artística gera mais infelicidade, pois acaba jogando o homem novamente na ordem das coisas racionais, no cotidiano, na esteira dos acontecimentos.

Nesse sentido, o autor Will Durant (1996) interpreta que, para Schopenhauer, se o mundo é vontade, esse mundo é um mundo de sofrimento e angústia, pois toda vontade vai gerar uma expectativa de ser contemplada, gerando mais vontade, e o homem não consegue satisfazer toda essa vontade, ficando sempre na angústia, no sofrimento. Nas palavras do próprio autor:

Mas, se o mundo é vontade, deve ser um mundo de sofrimentos. Em princípio, porque a própria vontade indica necessidade, e o que ela pretende agarrar é sempre maior do que a sua capacidade. Para cada desejo satisfeito, restam dez que são negados. O desejo é infinito, a realização é limitada. (1996, p. 304).

Mesmo buscando satisfazer seus desejos, Schopenhauer considera que o homem não consegue superar definitivamente seu estado de angústia, pois a vontade é maior e mais forte que o próprio homem - por isso Schopenhauer é considerado um filósofo pessimista - e mesmo satisfazendo algum desejo, mesmo contemplando a arte e buscando o puro conhecimento, a vontade volta a tencionar os pensamentos humanos, volta a colocar o homem na busca incessante de satisfação. Realizando ou não seus desejos, o homem acaba por se tornar um ser de sofrimento (DURANT, 1996, P. 304-305).

Schopenhauer, ao comentar sobre as diferentes formas de arte, vai considerar que a música acaba tendo um papel primor-

dial, já que o som é uma forma de vontade direta, pura força da natureza, direta. Para nosso autor, os *“sons podem causar dor de modo imediato, e ser agradáveis de modo imediato, sem referência à harmonia ou melodia”* (1997, p.50-53). A dor ou o medo não estão desconectados da contemplação, pois podemos contemplar uma tempestade pela sua força descomunal e incontrolável em relação ao homem, como também a dor, a tristeza, podem ser geradas quando um elemento artístico trabalha ou explora esse sentimentos. Mas a música é direta, provoque dor ou alegria, pois não precisamos de intérprete; ela é sensação pura, ela entra pelos ouvidos e arrebatava aquele que a escuta, que a contempla. Nessa lógica de Schopenhauer, a música é conhecimento puro, pura sensibilidade de quem a produz, pura sensibilidade de quem a ouve, é a possibilidade de conhecer as “verdadeiras ideias” de forma direta. É uma forma de conhecimento instantâneo.

Primeiramente, segundo Schopenhauer, o artista retira seu objeto artístico dos acontecimentos do mundo, da relação tempo e espaço, para aí contemplar e produzir sua arte; do ponto de vista da historiografia, podemos considerar a obra de arte, que também é fixa, como fonte ideal para estudarmos um determinado período histórico, pois a obra de arte, em especial a música e as artes plásticas, passam a ser um documento que não se transforma com o tempo, que não se contamina (imaginemos um texto mal traduzido, ou com sua tradução viciada pela experiência presente do tradutor, ou os vícios de interpretação sobre a história), fixando o sentimento de seu autor no momento de sua profunda e intuitiva contemplação. Portanto, a arte pode ser um instrumento de extrema importância para o conhecimento do passado, pois revelará a forma como o artista pensou e sentiu o mundo e a vida em sua época. A obra de arte é a realização da vontade de um artista tentando lidar com seu mundo, com suas condições histórico-sociais, é uma resposta à busca da satisfação dos seus desejos, gerando uma fonte histórica perene, tornando a obra de arte uma fonte histórica única e de extremo potencial.

Outro elemento que gostaríamos de comentar é a arte barroca, pois se tomarmos a sua definição como uma arte carregada de detalhes, extravagante, tensa, desigual, mas, ao mesmo tempo épica e grandiosa, uma “pérola imperfeita” - como afirma o autor Triadó (1991) -, podemos considerar que essa arte se constitui dessa maneira, pois seu artista lidava com o desejo, com a intuição pura, que há dor e sofrimento. Tomemos, por exemplo, a escultura do artista italiano Bernini intitulada “*Êxtase de Santa Tereza*” (1645-1652). Perceberemos que se trata de uma arte contendo muita força, com dor e com prazer, com muita intuição de seu executor, carregada de desejos. Por outro lado, se tomarmos a obra de Aleijadinho intitulada “*Nossa Senhora das Dores*” (1791-1812), veremos algo muito parecido, pois a mulher retratada exala uma mistura de dor e prazer, com uma dor insuportável, mas que aceita essa dor, o que faz com que seu espectador fique tenso e comovido com os movimentos dessa mulher, gerando sensações semelhantes às da obra do autor Bernini. Cada obra citada, como resulta da vontade de cada artista (Bernini e Aleijadinho), revela tensões e vontades, revela dor, sofrimento e alegria, revela possibilidades de interpretação da história de cada um dos artistas e de seus respectivos períodos históricos.

A ideia aqui não é dizer que as obras citadas são iguais, longe disso, mas sim que podem ser interpretadas pela relação com os desejos contidos e buscando sua realização, que em ambos os casos há dor e prazer. A sensação é que nas duas obras há uma força, uma vontade de se realizar; existe algo contido, mas que deseja explodir. Isso pode ser pela forma como os artistas lidam com os desejos e olham e contemplam seus objetos. A resposta desse desejo incontrolável pode estar na forma como viviam, como lidavam com o cotidiano de seus diferentes momentos históricos, que nos parece (contrarreforma, no caso de Bernini, e período colonial brasileiro, no caso de Aleijadinho) carregados de tensões e incertezas, vontades de se expor e dizer o que sentiam, mas um mundo controlado, seja pela fogueira inquisitória, seja pela escravidão.

O que desejamos dizer é que a obra de Schopenhauer, por tratar a sensibilidade artística como uma forma de conhecimento e uma forma de superação dos desejos e da vontade, pode ser extremamente útil para o desenvolvimento do conhecimento histórico, pois eleva a arte não só à categoria de fonte histórica, mas a coloca como a única fonte realmente confiável, como único vestígio gerado pela vontade sincera e visceral de um homem do passado (o artista), lidando com seus instintos e com seus condicionantes históricos, gerando a possibilidade de superar a experiência vivida: a arte. ●

BIBLIOGRAFIA:

DURANT, Will.
A História da Filosofia.
Rio de Janeiro:
Nova Cultura, 1996.

EAGLETON, Terry.
A Morte do Desejo:
Arthur Schopenhauer. In:
A Ideologia da Estética.
Rio de Janeiro:
Jorge Zaar, 1993.

NUNES, Benedito.
**Introdução à
Filosofia da Arte.**
São Paulo: Ática, 1991.

SCHOPENHAUER.
O Mundo como Vontade
e Representação. In:
Coleção Os Pensadores:
São Paulo: Nova Cultura, 1997.

TRIADÓ, Juan-Ramón.
A Arte Barroca
(Coleção Saber Ver a Arte).
São Paulo: Martins
Fontes, 1991.

A sistematização dos verbos irregulares no português feita por Joaquim Mattoso Câmara Jr.: uma maneira de colocar ordem no caos

RESUMO:

A maioria das gramáticas da Língua Portuguesa apenas lista quais são os verbos irregulares, apresenta suas conjugações e não analisa por que são assim considerados. No entanto, Joaquim Mattoso Câmara Jr., em sua obra **História e Estrutura da Língua Portuguesa**, mostra que os verbos irregulares, ou “verbos de padrão especial”, não são parte de um caos linguístico e afirma ser possível uma sistematização de ordem estrutural.

PALAVRAS-CHAVE:

Verbos irregulares. Verbos regulares. Joaquim Mattoso Câmara Jr. Sistematização. Padrão especial

1. Professor da Unesp, unidade de Itapevicirica da Serra –SP. Mestre em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

ABSTRACT:

Most of our Portuguese language grammars just present a list of the irregular verbs, teach their conjugations and do not analyze why those are considered irregulars. However, Joaquim Mattoso Câmara Jr., in his **História e Estrutura da Língua Portuguesa**, presents that the irregular verbs, or “verbs of special pattern”, are not part of a linguistic chaos and asserts the possibility of a systematization of structural order.

KEYWORDS:

Irregular verbs. Regular verbs, Joaquim Mattoso Câmara Jr. Systematization. Special Pattern.

Quando aprendemos os verbos de nossa Língua Portuguesa, os professores inicialmente nos ensinam os verbos regulares, pois o paradigma das três conjugações (“-ar”, “-er” e “-ir”) podem ser mantidos para todos os outros verbos regulares. No entanto, os verbos irregulares são ensinados um a um, pois não se encaixam no paradigma regular do idioma.³

As três gramáticas a seguir servem de exemplo para que se constate a classificação “em listas” dos verbos irregulares, o que é rejeitado por Joaquim Mattoso Câmara Jr.:

- a) **A Nova Gramática do Português Contemporâneo**, de Celso Cunha e Lindley Cintra;
- b) **Moderna Gramática Portuguesa**, de Evanildo Bechara;
- c) **Gramática Metódica da Língua Portuguesa**, de Napoleão Mendes de Almeida.

Bechara (2005, p. 225) e Cunha; Cintra (2005, p. 413) definem verbo irregular como aquele que apresenta, tanto no radical, como nas flexões, uma modificação ou afastamento do paradigma de sua conjugação. Almeida (2005, p. 260) acrescenta um terceiro critério: a irregularidade está simultaneamente no tema e na flexão (denominada como irregularidade temático-flexional).

Almeida (2005, p. 260) afirma serem os verbos irregulares os mais usados, e este fenômeno se opera em quase todas as línguas. Almeida denomina os verbos irregulares de verbos estragados, devido ao uso mais frequente deles.

Bechara (2005, p. 225) apresenta uma divisão para os verbos irregulares: os “fracos” e os “fortes”. Os fracos são aqueles cujo radical do infinitivo não se modifica no pretérito. Exemplos:

| Infinitivo | Pretérito |
|------------|-----------|
| sentir | senti |
| perder | perdi |

Os fortes, por sua vez, são aqueles cujo radical do infinitivo se modifica no pretérito perfeito. Exemplos:

| Infinitivo | Pretérito |
|------------|-----------|
| caber | coube |
| fazer | fiz |

Câmara Jr., em sua obra **História e Estrutura da Língua Portuguesa** (1976, p. 125), não vê um caos linguístico na maioria dos “verbos de padrão especial” (maneira como denomina os verbos irregulares). O autor afirma ser possível uma sistematização de ordem estrutural, o que torna mais compreensíveis esses verbos.

Para o Câmara Jr., os verbos de padrão especial apresentam radical variável. Esta variabilidade ocorre nas cinco seguintes espécies:

- a) alternância vocálica;
- b) formas rizotônicas;
- c) formas arrizotônicas;
- d) radical de perfeito;
- e) radicais supletivos.

Vejamos cada uma dessas espécies.

a) Alternância vocálica

Para Câmara Jr., há dois tipos de alternâncias vocálicas:

1) entre as formas rizotônicas e as formas arrizotônicas;

2) nas formas rizotônicas, entre a) a 2.^a pessoa singular e a 3.^a pessoa singular e plural do indicativo presente e b) a 1.^a pessoa singular associada ao subjuntivo presente (1976, p. 149).

O primeiro tipo não tem significação morfológica, pois já estão pressupostas na estrutura fonológica da língua. O segundo, por outro lado, tem mecanismo puramente morfológico. O autor apresenta os seguintes casos:

1.^o caso: quando a raiz termina em /e/ (vogal média fechada), há o processo de ditongação para /ei/. Por exemplo, o verbo “ler” (“leio”, “leia”, “leias”, “leia” etc).

2.^o caso: verbos de 1.^a conjugação como “cear” e “estrear”, que sofrem ditongação fonológica nas formas rizotônicas do indicativo presente: “ceio”, “ceias”, “ceia”, “ceiam”. Por extensão morfológica, a ditongação se estende às formas rizotônicas do subjuntivo, com -e átono final: “ceie”, “ceies”, “ceie”, “ceiem”.

3.^o caso: verbos de 2.^a conjugação apresentam alternância entre /e/ aberto e /e/ fechado (“cedes”: “cedo”, “ceda”) ou alternância entre /o/ aberto e /o/ fechado (“corres”: “corro”, “corra”).

4.^o caso: verbos de 3.^a conjugação apresentam alternância entre /e/ aberto (vogal média) e /e/ com travamento nasal ou /i/ (vogal alta). Exemplos: “feres”: “firo”, “fira”; “freges”: “frijo”, “frija”; “sentes”: “sinto”, “sinta”. Há, também, alternância entre /o/ aberto (vogal média) e /u/ (vogal alta). Exemplos: “cobres”, “cubro”, “cubra”; “somes”, “sumo”, “suma”, etc.

Para Câmara Jr., a alternância vocálica que divide em dois radicais opositivos as formas rizotônicas, na 2.^a e 3.^a conjugação, é regular e predizível, na base do radical da 2.^a pessoa singular do indicativo presente (1976, p. 153).

Bechara (2005, p. 239-43) lista muitos casos de alternância vocálica (também chamada de metafofia). Almeida (2005, p. 251-9) dedica um capítulo inteiro a este estudo, chamando de “Prosódia e grafia de certos verbos”. Cunha; Cintra (2005, p. 415-22) insere esse assunto em um subcapítulo denominado “Verbos com alternância vocálica”.

b) Variações de radical nas formas rizotônicas

Para Câmara Jr. (1976, p. 153-5), a oposição entre radical básico, presente na 2.^a pessoa singular do indicativo presente, e radical do presente do subjuntivo (nem sempre abrangendo a 1.^a pessoa singular do indicativo presente) ocorre num número limitado de verbos, sendo imprevisível e irregular.

Os critérios de classificação são: a) uma mudança da consoante final do radical, e b) acréscimo de uma consoante final num radical que termina em sílaba livre.

Vejam os primeiramente o “tipo a”²:

| Tipo a | Infinitivo | 2.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do subjuntivo |
|---------------|-------------------|--|--|--|
| | perder | perdes | perco | perca |
| | valer | vales | valho | valha |
| | ouvir | ouves | ouço | ouça |
| | pedir | pedes | peço | peça |
| | medir | medes | meço | meça |

2. Essa divisão em tipos não foi feita por Câmara Jr.. Assim está apresentado neste texto para que se facilite a compreensão.

Nesse conjunto de verbos, o radical da 2.^a pessoa singular mantém-se no resto da conjugação verbal.

Continuando com o “tipo a”, temos também:

| Tipo a | Infinitivo | 2.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do subjuntivo |
|---------------|-------------------|--|--|--|
| | dizer | dizes | digo | diga |
| | trazer | trazes | trago | traga |
| | fazer | fazes | faço | faça |
| | poder | podes | posso | possa |

Nesses verbos acima, o radical da 2.^a pessoa singular só se mantém nas formas de imperfeito, porque têm radical de perfeito específico (diss-, troux-, fiz-, pud-).

São incluídos ainda no “tipo a” outros três verbos, cujos radicais apresentam troca entre travamento nasal e uma consoante nasal palatal. O radical resultante se repete no indicativo pretérito imperfeito com uma alternância vocálica de vogal média para vogal alta.

| Tipo a | Infinitivo | 2.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do subjuntivo |
|---------------|-------------------|--|--|--|
| | ter | tens | tenho | tenha |
| | pôr | pões | ponho | ponha |
| | vir | vens | venho | venha |
| | poder | podes | posso | possa |

Por sua vez, estão dentro do “tipo b” os seguintes verbos:

| Tipo b | Infinitivo | 2.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do subjuntivo |
|---------------|-------------------|--|--|--|
| | ver | vês | vejo | veja |
| | haver | hás | hei | haja |
| | estar | estás | estou | esteja |

Câmara Jr. (1976, p. 154) apresenta uma terceira espécie de variação: a ditongação da vogal radical. São três os verbos dentro dessa classificação:

| Infinitivo | 2.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do indicativo | 1.^a pessoa do singular, presente do subjuntivo |
|-------------------|--|--|--|
| caber | cabes | caibo | caiba |
| saber | sabes | sei (forma sem flexão) | saiba |
| querer | queres | quero (com radical geral) | queira |

c) Variação de radical em formas arrizotônicas

Câmara Jr. (1975, p. 155) apresenta três tipos:

a) verbo “haver”, em que há uma oposição entre o radical básico da 2.^a pessoa singular do indicativo presente “há(s)” (além de “há” e “hão”) e as formas arrizotônicas de radical “hav-”;

b) os verbos “fazer”, “dizer” e “trazer”, em que há ausência da vogal do tema e a supressão do /z/ nos futuros do indicativo (“farei”, “faria”; “direi”, “diria”; “trarei”, “traria”);

c) os verbos “ter”, “pôr” e “vir” (“tens”, “pões” e “vens”), que perdem o travamento nasal no infinitivo e nos futuros do indicativo, além da ausência da vogal do tema. No verbo “vir”, especificamente, há uma alternância vocálica da raiz para /i/. Dessa forma, tem-se “ter”, “tereí”, “teria”; “vir”, “virei”, “viria”; “pôr”, “porei”, “poria”.

Câmara Jr. lembra que, no português arcaico, os futuros desse tipo não apresentavam vogal do tema. Exemplos: “tenrei”, “verrei”.

d) Verbos com radical de perfeito

Esta variação é, segundo Câmara Jr. (1976, p. 156-8), a mais importante para a compreensão da estrutura dos verbos portugueses.

São 14 os verbos de nossa língua em que há oposição entre formas de imperfeito (formadoras do presente, do pretérito imperfeito, futuro do presente, futuro do pretérito, no modo indicativo, e presente do subjuntivo) e formas de perfeito (formadoras do pretérito perfeito, pretérito mais-que-perfeito, no modo indicativo, e pretérito imperfeito e futuro, no modo subjuntivo). A eliminação da marca -u- do *perfectum* (perfeito) latino fez com que desaparecesse essa oposição entre formas de imperfeito e formas de perfeito.

Mesmo sendo classificados como padrão especial, Câmara Jr., na obra **Estrutura da Língua Portuguesa** (1970, p. 102), afirma ver regularidade nessas conjugações, pois:

a) todas as formas de radical de perfeito pertencem à 2.^a conjugação, com vogal temática /e/ (“e” aberto), em vez de /ê/ (“e” fechado);

b) possuem característica básica para a 1.^a pessoa do singular e a 3.^a pessoa do singular no pretérito perfeito do indicativo;

c) são formas rizotônicas, sem sufixo flexional, nem vogal temática, ou um /i/ “-e” átono final, indiferenciado.

Há 14 verbos divididos essencialmente em três tipos.

O primeiro tipo apresenta oposição de temas, não de radicais propriamente ditos. É constituído de dois verbos: “dar” e “ver”.

1) d(ás), d(ar): com perfeito de tema em -e: d(ei), d(este), d(e-ra), d(esse), d(er) etc.

2) vê(s), ve(r): com perfeito de tema em -i: v(i), v(iste), v(ira), v(isse), v(ir) etc.

O segundo tipo tem inteiramente tema em “-e”. Possui formas rizotônicas (chamadas fortes) sem sufixo flexional, da 1.^a e 3.^a pessoas singulares do indicativo pretérito perfeito, com vogal do tema reduzida a um “-e” átono final.

Este segundo tipo divide-se em dois subtipos, os quais partem do vocalismo da 3.^a pessoa “forte”. O primeiro subtipo estabelece com qualquer outro vocalismo uma indeterminação mórfica entre as duas pessoas fortes. O segundo subtipo apresenta alternância entre vogal média/vogal alta para distinguir da 3.^a pessoa a 1.^a pessoa forte.

1.º subtipo

Com vocalismo -ou- /ou/, proveniente da transposição da marca -u- do *perfectum* para a sílaba radical:

3) coube: imperfeito cab(es);

4) soube: imperfeito sab(es);

5) trouxe: imperfeito traz(es);

6) houve: imperfeito há(s), hav(er);

7) prouve (em vez do português arcaico prougue): imperfeito praz; Com vocalismo -i- /i/:

8) disse (com a marca “-s-” do *perfectum* que se integrou no radical): imperfeito diz(es);

9) quis (substituindo o arcaico *quige*): imperfeito quer(es);

2.º subtipo

Com vocalismo -e- /e/ (“e” fechado):

10) fez: imperfeito faz(es);

11) teve (por analogia a *seve*, do verbo *sedere* > *seer* > *ser*): imperfeito ten(s), te(r);

12) esteve (em vez do arcaico *stede*): imperfeito est(ás); Com vocalismo -o- (“o” fechado):

13) pôs: imperfeito põ(es), pô(r);

14) pôde: imperfeito pod(es).

Em artigo anterior à publicação da **História e Estrutura da Língua Portuguesa** (“Para o estudo descritivo dos verbos irregulares” in **Dispersos**, 1972, p. 131-46), Câmara Jr. inclui o verbo “vir”. Esse verbo possui formas rizotônicas do pretérito perfeito que se afastam de todos os padrões: “vir” (RP = “vi”).

e) Os radicais supletivos

O radical “fu-” passou em português a perfeito de dois verbos simultaneamente: “ser” e “ir”, sendo “fu-” para a 1.ª pessoa forte e “fo-” para o resto do perfeito (Câmara Jr., 1976, p. 158).

Por outro lado, as formas de imperfeito dos dois verbos são de radicais heterônimos.

15) O verbo “ir”, que era da 4.^a conjugação latina, incorporou as formas de outro verbo, o *vadere* (“avançar”). Dessa forma, há no português moderno o “va-” para as formas rizotônicas do indicativo presente e subjuntivo presente, e “i-” para as formas do imperfeito.

16) O verbo “ser” incorporou as formas do verbo *sedere* (“sentar”). A distribuição dos radicais é:

a) s-, so-, sa-, em 1.^a pessoa singular, 1.^a e 2.^a pessoa plural, 3.^a pessoa plural do indicativo presente: s(ou), so(mos), so(is), sã(o);

b) e-, er-, em 2.^a pessoa singular, 3.^a pessoa singular, do indicativo presente, e no indicativo pretérito imperfeito: és, é, era, etc.;

c) se-, sej-, em infinitivo, futuros do indicativo, gerúndio, particípio perfeito e subjuntivo presente: ser; serei; seria; sendo; sido; seja; etc.

Os verbos “ir” e “ser” são chamados de verbos anômalos por Almeida (p. 282) e por Bechara (2005, p. 226). Por anomalia entende-se o verbo que apresenta radicais diferentes. Cunha; Cintra (p. 437 e p. 439) consideram anômalos os verbos “vir” e “ir”, omitindo o verbo “ser”. Bechara (2005, p. 226) alega que outros autores (sem especificar quem) consideram anômalo o verbo cujo radical sofre alterações que o não podem enquadrar em classificação alguma: “dar”, “estar”, “ter”, “haver”, “ser”, “poder”, “ir”, “vir”, “ver”, “caber”, “dizer”, “saber”, “pôr” etc. Nota-se que esses verbos são praticamente os mesmos que Câmara Jr. classifica com oposição entre radical de perfeito e radical de imperfeito e podem ser classificados como verbos irregulares fortes, de acordo com a classificação apresentada por Bechara (2005, p. 225).

Conclusões

Para Câmara Jr., a maioria dos verbos irregulares, assim considerados pelas gramáticas em geral, não deveria ser classificada dessa forma, pois muitos apresentam conjugação regular e “predizível”, como os que apresentam alternância vocálica (ex.: *sinto, sente*) ou os verbos que possuem vogal final átona suprimida quando se adjuge outro elemento mórfico de vogal inicial diversa (ex.: *li = le + i*). No entanto, há 15 verbos que são de difícil padronização: *dar, ver, caber, saber, trazer, haver, dizer, querer, fazer, estar, ter, poder, pôr, ir e vir*. ●

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. 45. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. 15.^a reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Estrutura da Língua Portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 101-6.

_____. **Dispersos**. Rio de Janeiro: FGV, 1972. 131-46.

_____. **História e Estrutura da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976, p. 125-61.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Informática, 2007.

SALUM, Maria Elizabeth Leuba. **Morfologia do verbo português em obras de referência**. 2007. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04102007-143455/>>. Acesso em: 09 maio 2012.

Uma Reflexão Humanista Sobre a Pedagogia do Ensaio Literário

RESUMO:

O modelo “imperial” de avaliação de conhecimento que o mundo ocidental herdou da antiga China ainda tem expressão em muitas práticas examinadoras no Ensino Superior, em particular nos estudos de 1º Ciclo. Neste artigo, recordam-se a forma e as limitações pedagógicas dessa tradição para podermos repensar os métodos de avaliação dos conhecimentos nas diferentes disciplinas curriculares de hoje. Defendo o ensaio como forma privilegiada de avaliação de conhecimentos nas Humanidades, por oposição à prática regular, mas efémera, dos exames ou “frequências”. Procede-se ainda a uma reflexão sobre a avaliação que podemos fazer da própria avaliação. Apela-se a uma reflexão partilhada sobre os métodos de avaliação das diferentes disciplinas, quebrando o tradicional isolacionismo a que tal tarefa costuma estar condenada. Reavalia-se o valor e natureza do exame escrito nas Humanidades, procurando esclarecer os caminhos de resposta entre a clarificação e o *tergiversaree* a forma como o estudante tem de aprender a arte da circunspeção e o bom senso para poder ter êxito nesse processo. Defendendo o treino da capacidade de escrita científica

1. Professor Doutor da Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Portugal

para que uma avaliação de conhecimentos se possa fazer de forma eficaz, conclui-se que o futuro previsto para o Ensino Superior tem de passar também pela reforma do pensamento sobre a avaliação, que não pode, também, estar dependente apenas do avanço tecnológico e das plataformas de ensino à distância, porque o mais importante será sempre a capacidade de educarmos as máquinas que construímos e não o inverso.

PALAVRAS-CHAVE:

avaliação; universidade; exame; ensaio; Humanidades

THE VALUE OF KNOWLEDGE ASSESSMENT IN HIGHER EDUCATION: A HUMANIST REVIEW

ABSTRACT:

The “imperial” model for assessment of knowledge that the Western World inherited from ancient China still appears in many examining practices in Higher Education, particularly in undergraduate courses. In this article, I recall the form and the pedagogical limitations of that Chinese tradition for current methods of assessment, so that it is possible to rethink them in the various curriculum subjects of today. I assume that the essay is the ultimate tool for the assessment of scientific knowledge, even if this option works against the common trend in our universities. The Humanities have been favoring the regular but ephemeral practice of sitting for exams as the final act of Higher Education. There is too much confidence in the effectiveness of these exams as the only way to measure what a student learns, even if examiners tend to neglect a kind of benchmarking of their

own practices and methods, something that would benefit the act of assessment itself. Scholars tend to assume that an exam has a definite status and needs no further post-reflection. Here, I try to recalculate the value and nature of the written examination in the Humanities, seeking to clarify the modes of response in terms of clarification and *tergiversare*, two very different outcomes that tend to be evaluated very differently as well. Today, students have to learn the art of farsightedness and common sense to be able to have success in this process, choosing when to please their teachers in order to succeed in the final exam, instead of trying to learn something from the act of academic assessment. Arguing for the training of the skill for scientific writing so that assessment of knowledge can be done effectively, I conclude that the future for Higher Education must also include the reform of thinking about how we assess our students, something that has not to be dependent on technological advance and platforms of distance education only, because the more important issue will always be the ability of educating the machines that we build and not the opposite.

KEYWORDS:

assessment; university; examination; essay; Humanities

1. A tradição chinesa do exame “imperial”

A China inventou a avaliação de conhecimentos para fins específicos. Na China antiga, os imperadores criaram um exame nacional para poderem escolher os melhores candidatos a um lugar no governo do território. Chamaram-lhe “exame imperial”. Estávamos no ano de 605 a.C e só em 1905 esse modelo de avaliação foi abolido. Em Inglaterra, o poder monárquico adoptou o mesmo modelo “imperial” a partir de 1806. E daqui nasceu a tradição do exame para fins educativos na contemporaneidade e não apenas para selecção de funcionários governamentais.

O modelo “imperial” de avaliação de conhecimentos tem, infelizmente, preciosismos que nos fazem lembrar muitas práticas actuais. O melhor candidato de um exame “imperial” era aquele que sabia interpretar bem os textos de Confúcio e, depois da dinastia Song, a única interpretação válida era a proposta por Zhu Xi, que se tornou canónica. Assim, para ter sucesso num exame “imperial”, durante mais de 1000 anos, bastava ser proficiente na leitura de Confúcio e, mais importante, na leitura prescrita *imperialmente* para as obras de Confúcio. E só 5% dos candidatos passavam no exame! A avaliação de conhecimentos começou então por ser uma prova de hermenêutica, não muito diferente do tipo de hermenêutica que dominou a história do cristianismo até os tempos modernos: há uma só leitura, uma só solução e toda a liberdade de pensamento, análise e interpretação está proibida por decreto.

Outro dado interessante a reter da história antiga da avaliação de conhecimentos é a forma do exame imperial: nas dinastias Ming e Qing, era utilizado o “ensaio-de-oito-secções” como forma rígida de resposta.¹ Ou seja, não só era necessário ser especialista na leitura canonizada de Confúcio como também se requeria proficiência ensaística nessa leitura. Parece contraditório, à luz das práticas ensaísticas modernas, mas o facto é que esta

I. Por um erro de tradução, em Inglês surge traduzido por “eight-legged essay” (s.v. consultar “Eight-Legged Essay”, Berkshire Encyclopedia of China (2009), Great Barrington, Massachusetts, vol. 2, p. 695ss.

aposta num modelo de avaliação anti-experimental, contrário a qualquer apelo à imaginação ou à capacidade de argumentação autónoma, tem ainda uma estranha actualidade.

Esse modelo “imperial” de exame parece quase perfeito na sua organização interna e dificilmente alguém podia protestar por não saber como estruturar o seu texto de resposta, pois o guião é claro e funcional. O problema não está tanto na forma do exame mas naquilo que é examinado: o ensaio-de-sete-secções exigia que se soubesse explicar uma citação de Confúcio sem discutir Confúcio, isto é, pressupondo que de um sábio apenas podemos confirmar o que diz e não desafiar o seu conhecimento. Esta (anti)filosofia de avaliação de conhecimentos durou mais de mil anos, ocidentalizou-se, enraizou-se na educação moderna e não mais nos largou.

2. O ensaio como forma privilegiada de avaliação de conhecimentos nas Humanidades

Pessoalmente, prefiro trabalhar a partir de poucas premissas do que a partir de um esquema fixo para a elaboração de um ensaio. Em regra, estabeleço as seguintes premissas que tento explicar previamente aos jovens ensaístas:

Um bom ensaio tem que revelar, em simultâneo, as seguintes qualidades:

- Escolha apropriada do tema central do ensaio, em respeito a uma regra de três unidades retóricas: um só tema, um só discurso, um só estilo;
- Capacidade argumentativa e de raciocínio abstracto e lógico na defesa dos argumentos;
- Originalidade dos argumentos e do ponto de vista do ensaísta;
- Capacidade de fundamentação dos argumentos com a bibliografia disponível sobre o tema escolhido;

- Capacidade de distanciação da bibliografia disponível sobre o tema escolhido, para além da necessária fundamentação;
- Respeito pela formatação própria de um ensaio, de acordo com regras de estilo previamente estabelecidas.

Não se trata de um guia para ter êxito na elaboração de um ensaio, porque não existe tal instrumento, nem seria capaz de produzir tal guia, o que não quer dizer que não existam. É curioso como herdámos da sabedoria chinesa antiga também essa ideia de criarmos toda uma literatura de auto-ajuda para os exames, pois na dinastia Ming (século XVI) começaram a ser impressos uns guias do tipo “Como ter sucesso nos exames”. Recebi um *e-mail* de uma prestigiada editora inglesa sobre uns prestigiados exames internacionais que ilustra bem esta prática e este comércio de ajudar os estudantes a passar “coloridamente” nos exames, ou como diz o panfleto: “all the information and support you need to help your exams students pass with flying colours”.

E se todos os males da avaliação moderna derivarem daqui, então foi também por causa da excessiva competitividade desses exames “imperiais” que nasceu a prática comum da fraude e da corrupção. Como era necessário memorizar correctamente os textos de Confúcio, cuja citação fiel era obrigatória no exame, muitos candidatos escreviam na sua roupa interior citações para uso clandestino. Mas também foi introduzida nesse século uma outra prática que me interessa mais: o governo chinês decidiu publicar os melhores exames como modelos exemplares de resposta.

Quando, em 2005, introduzi o ensaio como “exame imperial” nas minhas aulas recuperei essa prática de publicação dos melhores ensaios de cada ano. Edito e reedito todos os anos o que chamo o livro de honra das duas disciplinas de licenciatura que normalmente lecciono. Fica aí registada a memória escrita do legado que os meus estudantes me deixam. Não temos memória de um bom exame realizado por um estudante há anos atrás, não guardamos sequer o enunciado passado o prazo legal de guarda,

mas guardamos facilmente um bom ensaio e podemos promover a sua publicação, podemos criar uma memória positiva desse exercício, que também pode funcionar como modelo de inspiração para ensaios e estudantes futuros. Perante estas duas formas radicalmente diferentes de avaliar os conhecimentos dos nossos estudantes – exame ou ensaio –, que avaliação podemos fazer da própria avaliação?

3. Que avaliação podemos fazer da própria avaliação?

A avaliação é um acto isolado do ponto de vista do professor e no contexto da sua instituição de ensino. Por outras palavras, ensinamos o que aprendemos com os outros, repetimos as melhores experiências de ensino que conhecemos, trazemos para a sala de aula as melhores técnicas que conhecemos para ensinar, aperfeiçoamos as metodologias de ensino, mas, em regra, acreditamos que a avaliação é um acto que nos isenta de olhar para os outros. Avaliamos, sem sabermos como é os outros avaliam, porque a nossa crença sobre a infalibilidade do nosso processo de avaliação é tão forte que nos dispensamos de tentar sequer perceber como é que os outros avaliam. Não somos responsáveis directos por este imobilismo na avaliação: a tradição manda muito e a tradição das Humanidades manda que o exame escrito ou a prova escrita (vulgo “frequência”) é um acto indisputável, por si só infalível, perfeitamente enraizado no sistema educativo, e que não precisa de nenhuma auto-reflexão ou aperfeiçoamento.

O exame escrito como avaliação única do trabalho de um semestre numa dada disciplina é um acto final e funciona como um dos grandes dogmas da educação humanista moderna. Funcionamos como o trabalhador de uma fábrica que apenas conhece o modo de funcionamento da sua linha de produção, mas desconhece o modo de produção geral da fábrica e, eventualmente, até desconhece aquilo que a fábrica produz como um

todo. Desde que a sua linha de produção funcione, o sistema funciona e o trabalhador está satisfeito. Mas, e se esse mesmo operário conhecesse todos os modos de produção da fábrica? E se soubesse como é que os seus colegas produzem e trabalham? E se soubesse que o produto final é o resultado de um esforço colectivo? E se quisesse aprender com os outros operários que a sua parte do trabalho colectivo podia melhorar com esse conhecimento geral?

4. O exame escrito nas Humanidades: a clarificação e o *tergiversare*

O equívoco maior de um exame escrito nas Humanidades é a crença na exigência de conhecimento da mensagem do texto ou da substância das coisas ou da verdade ou do acto final dos acontecimentos ou da boa interpretação de qualquer conflito. O estudante tem de fazer prova de que sabe o que já é sabido. O conhecimento testado é, assim, controlado mecanicamente pelo professor avaliador, que, em regra, não admite *tergiversações*. Gostaria de recuperar esta palavra, pouco usual, porque tem significado muito especial na avaliação. Vem do latim *tergiversare*, e significa hesitar, vacilar, criar dúvida, rodear. Por razões didácticas legítimas, este é o tipo de enunciado que não aceitamos quando avaliamos trabalhos escritos. Mas e se quisermos inverter essa ordem natural, e se a capacidade de *tergiversar* na discussão de um argumento for um indício de uma capacidade notável de argumentação? O que quero dizer é que só quando estamos predispostos para todas as variantes de resposta possível para uma questão de avaliação é que podemos avaliar correctamente; se, à partida, não admitirmos o *tergiversare*, apenas estaremos disponíveis para validar dogmas, e em particular os dogmas que previamente determinámos. Por outras palavras, se um estudante não optar por identificar a mensagem de um texto e quiser antes provar que o texto não tem mensagem ou tem uma

mensagem que não estava prevista no nosso guião, devemos assumir que o nosso processo de avaliação está errado.

Em literatura, temos esse problema bem ilustrado quando perguntamos qual o sentido de um poema, por exemplo. Um dia precisei de fazer uma pergunta a Sophia de Mello Breyner Andresen sobre uma dúvida gráfica na edição de um poema seu. Precisava de esclarecer essa dúvida, para poder estudar bem esse poema. Sophia pensou – porque muitas vezes era interpelada nesse sentido – que eu queria uma interpretação do poema e respondeu-me: “A poesia não explica, implica.” Esta frase é muito importante, não é original, pois há muitos poetas a reclamar o mesmo princípio. Archibald MacLeish, na sua “Ars Poetica” (1926), escreveu:

A poem should be equal to:

Not true.

.....

A poem should not mean

But be.

E significa claramente que os sentidos não esperados de um texto literário são muitas vezes a melhor forma de acedermos ao seu sentido. Esta anulação da mensagem prevista de um texto não é, em regra, objecto de avaliação nas Humanidades. Um exame não é o momento ideal para esse tipo de liberdade de pensamento e argumentação. Muitos professores terão dificuldade em avaliar esse tipo de reflexão mais especulativa. Precisamos da cumplicidade dos estudantes para podermos resolver esta mudança de paradigma.

5. A arte da circunspeção e o bom senso no processo de avaliação

Um estudante de Humanidades hoje tem de aprender a arte da circunspeção e combiná-la com uma boa dose de bom senso quando chega a hora de estudar para um exame ou mesmo a hora de escrever um ensaio. Circunspeção, porque tem de agir cautelosamente, avaliando todas as exigências do professor que o vai examinar; bom senso, porque terá de aceitar que um outro professor lhe possa ter ensinado precisamente o contrário. Relatando discrepâncias deste tipo, no artigo “*Why Assessment?*”, Gerald Graff (*Professor of English and Education at the University of Illinois at Chicago*) observou com humildade que os estudantes devem ajudar os professores a compreender as suas próprias contradições de ensino:

In college the contradictory messages intensify with a vengeance, as students go from one teacher who insists that good reading means inferring the author’s intention to another who dismisses authorial intentions as unknowable and irrelevant; or from one teacher who believes that textual interpretations can be objectively correct or incorrect to another who smiles or rolls his or her eyes at the naïveté of such objectivism; or from one teacher who expects undergraduates to employ a rigorous analytical methodology and terminology more or less like the teacher’s own to another who thinks it sufficient if students learn to appreciate a good read in whatever relaxed way is comfortable to them.

Furthermore, the frequency and intensity of these mixed messages has significantly increased with the explosive ideological divisions of our recent culture wars. A student today can go from one course in which it is taken for granted — and therefore possibly not spelled out — that the traditional canon constitutes an unproblematic heritage transcending politics and ideology to another course in which it is equally taken for granted and therefore unsaid that the traditional canon is deeply compromised by politics and ideology. Given the very different vocabularies likely to be employed in such cases, a student who takes both courses may not even recognize that the teachers are talking about the same thing. And this is not even to mention the dramatically mixed messages students encounter when they go from the humanities to the sciences, from the hard to the soft sciences, or from the liberal arts to business. (Graff, 2009, 155)

Estas contradições podem ser testemunhadas e ouvidas nos encontros científicos de professores, provocando intensos debates de ideias, mas uma vez esgotado esse espaço de discussão acadêmica e científica, o professor regressa à zona de conforto que é a sua sala de aula e a sua disciplina. Quantas vezes, nós avaliadores e professores, reunimos para discutir formas de avaliação do discurso das Humanidades? Quantas vezes refletimos em conjunto sobre o tipo de discurso produzido pelos nossos estudantes? Quantas vezes aferimos critérios de avaliação? Estaremos todos de acordo com um pequeno número de princípios elementares sobre o que deve ser um exame ou um ensaio nas Humanidades? A tradição europeia universitária não inclui, na generalidade dos casos, cursos ou disciplinas de escrita ao longo da vida (a minha tradução livre da expressão inglesa *writing across the curriculum*, que é uma prática corrente nas universidades americanas). Por si só, esta tradição não resolve o problema, pois mesmo com cursos desse tipo essas universidades americanas têm os mesmos problemas das universidades europeias. Tudo se resume à questão de saber o que queremos avaliar: a reprodução do pensamento do professor e/ou da bibliografia, a réplica do discurso do professor e/ou da bibliografia, a capacidade de memorização de conhecimento, a livre especulação sobre um assunto ou a capacidade de criação de conhecimento?

O estudante de Humanidades mudou com a história das Humanidades e essa mudança acompanha as formas de avaliação dos seus conhecimentos. Ontem, o estudante era sobretudo um leitor, um recitador, um replicador, a memória duplicada do professor; hoje, o estudante pode ser tudo isso como pode ser nada disso. Hoje, o estudante de Humanidades tem de ajustar os seus conhecimentos à diversidade de conhecimentos e metodologias dos seus professores. É o preço a pagar pelo fim do discurso único ou das hegemonias intelectuais que sempre tenderam a dominar uma dada época. Hoje, o estudante de Humanidades tem de obedecer ou adaptar-se ao cânone do professor para poder ter sucesso nos exames (os estudantes americanos

chamam a esta técnica “psyching out [the teachers]”): se o professor for estruturalista, convém adoptar uma postura estruturalista no exame; se o professor for feminista, convém ser também feminista, se o professor for pós-colonialista, convém ser pós-colonialista e por aí fora. Há muito por onde escolher. O *psyching out* significa que o estudante de hoje tem de treinar-se nas contradições dos ideais dos professores e tentar ser hábil numa nova arte: a adivinhação ideológica. A guerra das culturas no espaço pós-moderno que tanto tem marcado as Humanidades recentemente tem consequências na forma como os estudantes são avaliados: num dada disciplina é-lhe ensinado que um dado autor é um pensador incontestado, capaz de nos ensinar quase tudo o que precisamos de saber sobre um assunto específico e em outra disciplina do mesmo curso é-lhe ensinado precisamente o contrário e esse mesmo autor é sujeito a um processo de desacreditação completa da sua obra e pensamento.

Avaliar o que um estudante aprendeu na sala de aula pode fazer-se por um método pouco ortodoxo, mas eficaz, de inversão de prioridades: o ponto de partida é o que se aprendeu; o ponto de chegada é aquilo que o estudante é capaz de acrescentar. Mesmo num exame, avalia-se mais se não houver uma pergunta normativa ou direccionada. Um professor ortodoxo espera, em princípio, que aquilo que ensina numa disciplina representa a disciplina, será transmitido ao estudante como uma espécie de herança epistemológica e devolvida ao mesmo professor sob a forma de resposta(s) a um exame sobre a boa recepção da herança. Um professor menos ortodoxo tentará explicar aos seus discípulos que aquilo que ensina numa disciplina é uma porta aberta para outras disciplinas e, sobretudo, para o próprio edifício do pensamento do indivíduo que aprende. Por outras palavras mais proféticas, aprender é aprender a pensar de forma diferente de quem nos ensina; avaliar terá de ser também saber avaliar essa diferença e aceitar que aquilo que ensinamos numa disciplina terá mais valor se não ficar nos limites dessa disciplina.

Se agirmos dessa forma, seremos capazes de fundar uma nova matriz de ensino, mudando as prioridades da avaliação de conhecimentos: devemos avaliar aquilo que o estudante deveras aprende e não aquilo que ele(a) nos demonstra que aprendeu face ao que ensinámos. Um exame serve, sobretudo, para avaliar se aquilo que ensinámos está correcto, mas não estaremos, a rigor, a avaliar se o estudante aprendeu alguma coisa. Não se trata de uma nova pedagogia ou de demagogia sobre o acto de avaliar conhecimentos. As teorias construtivistas da aprendizagem que vêm de Jean Piaget e de Lev Vygotsky já explicaram este caminho de auto-descoberta até à exaustão. Mas se sabemos que não se nasce bom estudante e precisamos de construir o nosso próprio conhecimento, porque estamos todos tão convictos de que avaliamos bem e sempre avaliámos correctamente e não precisamos de novas teses sobre o que seja a avaliação? Não queremos sequer discutir o assunto, mas a verdade é que a prática dos exames transforma os estudantes em actores gregos antigos, hábeis em colocar a máscara adequada à personagem que nós queremos ver em palco. Por isso é que o estudante de hoje, mais do que dominar os conhecimentos transmitidos numa disciplina, tem de ser hábil na forma como se deve posicionar nas diferentes disciplinas de um curso. Essa é uma capacidade que não ensinamos nem avaliamos, mas é decisiva para que um bom estudante possa entrar no quadro de honra das melhores classificações finais de um curso. A ironia deste treino de adaptação à personalidade científica de cada disciplina feita é que ele obriga, na maior parte dos casos, a que o estudante abdique de ser ele próprio ou então, na melhor das hipóteses, que adie as convicções pessoais (eu preferiria dizer o seu pensamento livre) que trazia quando entrou para o curso.

6. O treino da capacidade de escrita científica na avaliação

O contraditório da minha crença pedagógica no valor do ensaio pode ser facilmente apresentado com recurso a um dos grandes mitos da pedagogia: nas Humanidades, não há forma de avaliar a imaginação criadora do estudante, em oposição ao conhecimento exacto das ciências duras, que não admite o exercício da imaginação. Ainda hoje o pedagogo escocês Alexander S. Neill é admirado pela sua luta contra todas as formas reguladoras e normativas de ensino. Como é bem sabido, fundou em 1921 a Summerhill School, primeiro na Alemanha e, a partir de 1927, em Inglaterra, ainda em funcionamento, em Suffolk, dirigida pela sua filha, como um lugar onde o estudante é um indivíduo livre e criador. A sua pedagogia revolucionária obrigava a adaptar a escola ao estudante (e não o contrário), a sua gestão era participada por quem quisesse, e desde que houvesse respeito mútuo o estudante podia fazer exactamente tudo o que quisesse: ir às aulas ou não ir, estudar ou não estudar, ser avaliado ou não ser avaliado, sempre segundo a regra de ouro da escola: “Freedom, not Licence”. Esta crença de que um estudante aprende melhor se não for obrigado a aprender pode ser tanto uma boa lição como uma falsa moral. Neill ficou mais conhecido por ter dito coisas como: *“I would rather Summerhill produced a happy street sweeper than a neurotic prime minister.”*^{II} Mas queria aqui aproveitar a sua única ideia com que consigo concordar em matéria educativa e tem a ver com a forma como defendeu o seu modelo de ensino livre quando comparado com o ensino universitário:

When I lecture to students at teacher training colleges and universities, I am often shocked at the ungrownupness of these lads and lasses stuffed with useless knowledge. They know a lot; they shine in dialectics; they can quote the classics – but in their outlook on life many of them are infants. For they have been taught to know, but have not been allowed to feel.^{III}

II. <http://www.summerhillschool.co.uk/pages/school_policies.html> (consultado em março de 2013).

III. Idem.

Esta dimensão do sentimento do estudante perante aquilo que aprende mede-se pelas questões que colocamos. Por exemplo, há uma enorme diferença nas possibilidades seguintes de avaliação do sentido de um texto:

1. O que é que este texto significa?
2. O que é que pensa sobre este texto?
3. O que é que este autor quis dizer com este texto?
4. O que é que aprendeu sobre este texto?

Cada uma destas questões representa uma filosofia de avaliação: a primeira é aquela que pertence ao que tenho chamado hermenêutica da textualidade; a segunda é a continuação da primeira e deve seguir-se-lhe, chamando a esta dimensão hermenêutica dialéctica da textualidade e que pode ser exactamente a mesma coisa que apelar ao que o leitor sente sobre o texto; a terceira tem uma longa tradição e prática em todas as idades e níveis de escolaridade e representa a crença absoluta na intenção de quem escreveu um texto para nós e na capacidade que temos para determinar esse sentido; a quarta é a dos pedagogos sofistas que esperam sempre a resposta que representa o seu (não dos estudantes) conhecimento absoluto das coisas.

Quando criámos disciplinas de seminário, de metodologia do trabalho científico, de metodologia da história e das ciências sociais ou similares, em cursos de 1º Ciclo, cada um de nós pressupôs que era necessário criar hábitos de estudo organizado nos estudantes, de forma a poderem estudar melhor a sua disciplina; raramente, nas universidades de hoje, pensamos que uma das actividades mais importantes a realizar em disciplinas propedêuticas e/ou metodológicas é precisamente a de ensinar que o discurso científico das Humanidades é diferente do das ciências exactas, por

exemplo. A avaliação de conhecimentos nas Humanidades exige uma preparação prévia não só na compreensão e eventualmente memorização dos conteúdos de uma disciplina, mas também na forma como vamos comunicar verbalmente o conhecimento que adquirimos. Todos temos as melhores justificações para omitirmos esse treino da escrita científica, desde o número elevado de estudantes por turma até às inúmeras tarefas educativas que desempenhamos e que nos impedem de investir muito tempo em actividades de treino de escrita científica regulares. Contudo, por ironia da nossa própria profissão, se optarmos por fazer carreira académica, ser-nos-á exigido que saibamos ser mestres da escrita científica e teremos de confiar em que alguém nos ensine então os segredos dessa prática. O que quero dizer é que o melhor investimento que podemos fazer no processo de ensino e de aprendizagem nas Humanidades está no treino da capacidade de escrita científica em todas as disciplinas. E não acredito que um exame semestral possa ser minimamente suficiente para aferir uma competência que, em muitos casos, não foi sequer treinada.

A pedagogia do ensaio não é, pois, uma invenção educativa do nosso tempo nem sequer um capricho de um professor de Humanidades que insiste em abdicar de exames “imperiais” para privilegiar o exercício ensaístico livre de cronometragem. Os seus benefícios estão documentados na história das ideias por todo o lado: podemos citar o efeito que os ensaios de Edmund Burke ou Samuel Taylor Coleridge tiveram na sua época como exercícios de cidadania, de prestação de um serviço público; podemos recuar ao Iluminismo francês e lembrar como os filósofos e políticos da época se esforçaram por impor as suas ideias através de ensaios polémicos; mas o exemplo que melhor se ajusta ao nosso tempo e que não faz parte da tradição portuguesa é o seguido pelas melhores universidades inglesas e norte-americanas: o acesso não é determinado por nenhum concurso nacional, com base nas classificações dos exames do Ensino Secundário, mas, em muitos casos, num ensaio escrito para provar o verdadeiro nível de conhecimentos dos estudantes candidatos. Sei que nunca iremos dar esse passo no sistema português, pelo menos nos próximos tempos, mas como esse acto de avaliação de co-

nhecimentos muda radicalmente o que devemos esperar de uma universidade e daquilo que a própria universidade pode dar a um estudante em termos de formação humanista, não o podemos ignorar como boa prática.

Em Inglês, chama-se a este tipo de ensaio ou prova escrita para aceder a uma universidade *admission* ou *application essay* e é parte de todo o processo de candidatura ao Ensino Superior. É interessante notar que nem todas as universidades pedem o mesmo tipo de ensaio ou reflexão: umas podem simplesmente requerer que o candidato disserte sobre a sua motivação para um determinado curso, outras podem exigir reflexões mais complexas. Os exemplos podem ir desde a Universidade de Chicago que é conhecida por pedir ensaios sobre temas obscuros como “What would you do with a foot-and-a-half-tall jar of mustard?” ou então: “If you could balance on a tightrope, over what landscape would you walk? (No net.)”^{IV} Mas o melhor exame alguma vez concebido talvez possa ser ilustrado pela prática corrente no All Souls College, da Universidade de Oxford, conhecida por ter o mais difícil acesso que existe no Ensino Superior. Até 2010, era exigido aos candidatos àquele *College* muito restrito que escrevessem vários ensaios sobre algumas generalidades e um ensaio muito especial, o mais temido e o mais selectivo, simplesmente chamado “Essay”, porém o tema era sempre reduzido a uma única palavra. No artigo “All Souls, Oxford should continue to put genius to the test”, Harry Mount, que chumbou no acesso de 1994, a par de outras celebridades que enuncia, explica a validade do teste mais temido do mundo universitário:

The horrifying thing about Essay is not how difficult it is, but how simple. You turn over the plain blank sheet of A4 paper, and there is a single word on it; you have nothing else to write about for the next three hours. My word was “Miracles”. Other words have included Bias, Style, Chaos, Mercy, Innocence, Novelty, Morality and Water.

IV. Fonte:

< <http://magazine.uchicago.edu/0502/chicagjournal/report.shtml>>
(consultado em Março de 2013).

E, porque o All Souls College decidiu abandonar este tipo de prova, Harry Mount protesta legitimamente:

So, I'm afraid I must disagree with the Warden of All Souls, Sir John Vickers, a former member of the Bank of England's monetary policy committee, who has just said that the Essay is no longer useful for testing the qualities for admission – “exceptional analytical ability, breadth and depth of knowledge, independent-mindedness and clarity of thought and expression”. All of those qualities are brilliantly tested by Essay, which also has a magical romance to it that you don't normally associate with exams. And All Souls is poorer by its passing. Taking away Essay removes a chunk of mystique from this most mysterious of Oxbridge colleges.

Tenho que concordar que esta é (era) a primeira prova de conhecimentos que devíamos adoptar nas Humanidades, sobrando sempre essa alternativa, não menos assustadora de não haver sequer uma palavra sobre a qual escrever. O terror do bloqueio do escritor que assalta sempre um estudante num exame escrito, mesmo que à sua frente esteja um guião de resposta ou questões muito descritivas e parafrásticas, podia ser ampliado se simplesmente se solicitasse a um estudante que escrevesse o que quisesse numa página em branco, sem guião, sem pergunta, sem mote, sem outra exigência que não seja de conseguir escrever algo inteligível. Tive essa experiência, em toda a minha vida de estudante, apenas uma vez, quando o meu professor de Cultura Portuguesa iniciou o seu curso com esse tipo de teste. E consegui aí a melhor nota da minha licenciatura, porque essa foi a única disciplina em que não tive de fazer um exame. A dificuldade de escrever numa página em branco sem estar preso a uma questão prévia é tão grande como escrever sobre uma única palavra. Os meus colegas na altura entraram em pânico e as notas não foram muito positivas. Nunca ninguém tinha feito um teste sem perguntas e ninguém sabia o que escrever. Alguns, só conseguiram escrever alguma coisa muito perto do tempo estar esgotado. A maior parte do tempo foi gasto a pensar sobre o que escrever, a vencer a paralisia mental temporária, a tentar vencer a nossa própria consciência: como provar que sabemos alguma coisa se ninguém nos perguntou o que quer que

seja? Talvez por gostar deste tipo de enigmas filosóficos, escrevi impulsivamente sobre a minha descrença em Deus. E não me esqueço até hoje desse teste, o único que realizei em toda a minha vida que foi capaz de me fazer crescer.

7. A sabedoria da educação da Máquina

Se o ensino universitário como o conhecemos hoje vai mudar radicalmente nos próximos dez anos, por causa do desenvolvimento tecnológico e em particular da oferta educativa através da Internet, que ameaça o modelo de ensino presencial tradicional, isso significará que também a avaliação de conhecimentos vai mudar, como o defendem os autores do relatório que o *think-tank* inglês Institute for Public Policy Research acaba de publicar com o título: *An Avalanche is Coming: Higher education and the revolution ahead*. A previsão aponta para a transferência de responsabilidade da avaliação da universidade para os empregadores, para as plataformas tecnológicas e para as agências externas:

The assessment revolution will not just depend on technology though; it will also depend on feedback from the real world. We have seen this already with TopCoder and GitHub for programming talent. What better way to assess a student's knowledge of how to start up a business than to see how they get on in practice? Given low success rates, this need not just be whether they succeed, but also how they respond to failure and what venture capitalists or others they deal with think about them. (...) In another example, the University of Wisconsin recently announced a degree that can be achieved on the basis of neither seat time nor credits, but simply by demonstrating competence in a series of tests that can be done online and at home. As the Wall Street Journal points out, they are decoupling the learning from the assessment.

Moreover, there is no reason why these kinds of assessments need to be set or marked by, or even take place in, universities. It is perfectly plausible for specialists in assessment to take on

these roles, whether developed by assessment companies such as College Board, Educational Testing Service (ETS) or Pearson or – as with Pearson Vue – at proven assessment centres. Particularly as the labour market becomes globalised, students will want to be sure that their qualification is globally recognised, and while well-known universities can guarantee such recognition, the less well-known might prefer to depend on a global brand. If brands such as G-MAT and GRE work for university entrance, why not for exit? (...) With the right quality assurance mechanisms in place, such assessments could not only substitute formalised assessment, but prove to be more effective by contributing to further learning and sharing of perspectives.(Barber et al, 2013, 45-46)

“Decoupling the learning from the assessment” é um tipo de dissociação que já vimos com o modelo de Summerhill. Não sei se será exactamente este o futuro do ensino universitário e se esta previsão constitui uma ameaça ou afronta, como quisermos ler, aos modelos estabilizados de ontem e de hoje. Já sabemos que a globalização económica mudou radicalmente as nossas vidas, recebemos essa mensagem todos os dias, mas se caminhamos no sentido de uma dominação tecnológica sobre o conhecimento humano é algo que, por enquanto, faz parte dos cenários mais conhecidos da ficção científica. Uma ilustração final pode ajudar-nos a compreender o futuro: o romancista norte-americano John Thomas Sladek publicou, em 1980, um romance de ficção científica com o título: *Roderick, or The Education of a Young Machine*.^V Roderick é o primeiro robô construído e possui uma característica única: aprende. Tentará crescer e aprender a ser o mais humano possível num mundo onde o homem parece ter abdicado da sua humanidade. Todas as instituições educativas falharam e são aí representadas como incompetentes. A sociedade fica indiferente ao crescimento tecnológico e deixa-se vencer cada mais pela máquina. Quero acreditar que o futuro do ensino universitário não passa por um tipo de desfamiliarização para com a nossa própria humanidade. É pouco provável que a Máquina possa ser reutili-

V. Juntou-lhe depois uma sequela com *Roderick at Random, or Further Education of a Young Machine* (1983), sendo conhecido como uma só obra-prima do género com o título *The Complete-Roderick* (2001).

zada como uma metáfora negra para o futuro que nos espera, um futuro em que a relação humana é substituída pela relação tecnológica, em que o pensamento científico é substituído por uma meritocracia científica fantástica que tudo é capaz de medir e avaliar. Essa metáfora pode ser recuperada antes como um aviso de navegação: saibamos olhar para o futuro onde ainda seja possível ser humano, errando umas vezes, acertando outras, mas sempre aprendendo, e saibamos inverter uma vez mais as prioridades. Saibamos educar a máquina e não ser educados por ela. ●

REFERÊNCIAS:

Barber, Michael, Katelyn Donnelly, Saad Rizvi (2013). **An Avalanche is Coming: Higher education and the revolution ahead**, Londres: Institute for Public Policy Research.

Graff, Gerald (2009). “Why Assessment?”, **Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture** Volume 10, Number 1.

MacLeish, Archibald (1985). **Collected Poems 1917-1982**. The Estate of Archibald MacLeish. Houghton Mifflin Company. Do livro: *Poetry* (June 1926).

Mount, Harry (2010). “All Souls, Oxford should continue to put genius to the test”, <<http://www.telegraph.co.uk/education/universityeducation/7740812/All-Souls-Oxford-should-continue-to-put-genius-to-the-test.html>> (consultado em Março de 2013).

Encontro com José Saramago

RESUMO:

A pedido de João Adalberto Campato Jr – Editor da Revista Tema – a Professora Dra. Roselis Maria Batista Ralle narra seu encontro com o escritor português José Saramago (1922 – 2010), Prêmio Nobel de Literatura de 1988. O relato é seguido da reprodução de uma carta inédita de José Saramago enviada a Roselis, na qual ficam evidentes muitos traços do teor do pensamento literário e humanista do escritor português.

ABSTRACT:

At the request of João Adalberto Campato Jr - Editor of Magazine Theme – Roselis Maria Batista Ralle narrates his encounter with the Portuguese writer José Saramago (1922 - 2010) , Nobel Prize for Literature in 1988. The report is followed by the reproduction of a unpublished letter sent to José Saramago to Roselis, in which are evident many traits of the content of literary and humanistic thought the Portuguese writer.

Fazia algum tempo que eu passava fragmentos de livros de Saramago a meus estudantes de Mestrado da Université de Reims: de **O homem duplicado**, **Ensaio sobre a Cegueira**, alguns poemas, etc. Mas eles não seriam futuros especialistas de português, e estudavam essa língua como opção, já que, no departamento de “Langues romanes”, todos saíam professores de espanhol. Na época – entre 2004 e 2010 -, eu era a única professora de português no Mestrado, e só havia uma colega que ministrava o curso para o primeiro e segundo anos de graduação. Sempre me intrigou o escritor português, e eu achava que precisava descobri-lo mais. Coincidentemente, foi a mim que o CNED da França – Centro de Preparação de Concursos e de Ensino a Distância – incumbiu de criar o curso seguido de exercícios para o concurso da “agrégation externe d’espagnol”, opção português; e naquele ano o autor escolhido fera Saramago.

Meu contato com José Saramago precedeu esse trabalho de pesquisa para o CNED, pois a Feira do Livro de Paris havia tido seu ano consagrado à literatura portuguesa -2000. Em outras palavras, Portugal era o país homenageado e *La Foire de Paris* estava muito vermelha e verde, “com seu cheiro de alecrim”. Todos os bons autores portugueses estavam ali representados com seus livros que se empilhavam pela maioria dos estandes. Deram-me uma edição de **Os Lusíadas** quando souberam em um estande que eu era professora de português. Eu tinha ido a todas as palestras, encontros, ou aonde me fosse permitida a entrada, desde e quando Saramago se manifestasse. E ele, já prêmio Nobel, não poderia deixar de estar presente, e de oferecer alguns “speeches”. Foi aí que ele me fascinou ainda mais pela simplicidade e pela genialidade num mesmo raciocínio. O que eu lia era obra de alguém simples, simpático, severo consigo mesmo, às vezes sisudo, exigente, e, sem dúvida, muito sensível e humano. Num salão belíssimo de uma antiga e marmórea residência parisiense – infelizmente esqueci o endereço -, repleto de portugueses, filhos de lusitanos, brasileiros que por lá andavam, alguns africanos ou descendentes de, e evidentemente

muitos franceses – nem todos ligados à área –, buscavam uma cadeira para sentar-se e escutar, ver e confirmar que aquele que ali estava era mesmo o filho pobre de agricultores de Azinhaça, e que, apesar de tão culto, sua educação literária, linguística, histórica, política, filosófica – entre outras – havia sido obra dele mesmo, já que José jamais frequentara uma universidade. Era – e assim o foi toda a sua vida – um autodidata.

Lembro-me de que, curiosa, além das conversas que escutei sobre ele na casa do douto professor de Literatura, Fernando Carvalho, em Araraquara -S.P., - com a participação de sua esposa, a antropóloga Silvia Carvalho, e de sua filha Maria Tereza, formada e com Mestrado em Literatura, foi com meu pai que mais conversei sobre José Saramago: ávido leitor – inclusive de Literatura Portuguesa –, o jornalista Oduvaldo Batista consumia o que podia encontrar do escritor ; e, em Joao Pessoa, no nordeste brasileiro, as livrarias não se privavam em oferecer suas muitas obras. Foi **O Evangelho segundo Jesus Cristo** o romance do qual ele mais me falou.

Naquela época, eu, mais etnolinguista do que qualquer outra especialidade – sou, também, graduada em literatura russa, mas, por aqueles idos, ainda só flertava com as outras literaturas, as não “russas”, e da literatura universal eu só me interessava mesmo por poesia. Já havia sofrido muito lendo Goethe e Lermontov em russo, e, em particular, os autores de ficção de várias literaturas, como Galsworthy, Zola, Bernard Shaw ou Thomas Mann, e, com o árduo trabalho de campo em área indígena, eu achava que podia viver sem literatura – e fazia poemas para e pelos índios krahô. Era uma pesquisadora algo ingênua; não aprendera ainda que a verdadeira literatura está tanto nas plumagens dos primeiros moradores de um espaço físico emprestado pela mãe terra, quanto nas lutas dos pequenos por sua dignidade humana. Muitos anos depois, compreendi por que o subcomandante Marcos do movimento indígena mexicano de Chiapas pediria o apoio de Saramago – e que este deu sem pestanejar.

Mas voltando ao encontro - mais um encontro *sui generis* na minha vida, afinal, Roman Jakobson na USP , P. Lëontiev - um dos maiores psicolinguistas russos -, Paul Zumthor, que veio gentilmente escutar-me palestrar, em Novi Sad , sobre os Kraho, Agustina Bessa Luis, que gentilmente convidou-me, num seminário em Toulouse, a visitá-la e ficar em sua residência em Portugal, e alguns personagens de outras áreas do conhecimento, com quem jamais pensei cruzar pelos caminhos desta existência. Saramago fez parte de um desses encontros de boa duração e frutos. Eu havia pensado que, com os citados acima, com Políbio Alves, com Walnice Nogueira Galvão e Anita Leocádia Prestes, eu já tinha grande parte de meu paraíso terrestre, mas Saramago estava ali, na Feira do livro em Paris – evento mais conhecido como Salon du Livre -, esperando que aquela fila enorme de “fãs” terminasse – pessoas de todas as idades e nacionalidades várias: seus livros também se vendiam em tradução francesa - e ele talvez coroaria com fecho de diamante esta sorte que me acompanhara nesses encontros e que seguramente eu não merecia.

Para entender a razão principal de minha ida ao Salão do Livro naquele ano de 2000 – que data tão significativa! -, precisaria retornar alguns anos antes a João Pessoa, capital da Paraíba, lá no nordeste do Brasil. Se algum escritor me interessava mais do que outro, ele tinha que manter em sua produção uma espécie de engajamento com a sociedade de onde provinha, fosse ela encarada como uma região de um país determinado, fosse ela mais abrangente e aparentemente prolixa. Isso tinha, claro , a ver com as ideias políticas que herdei de meu pai, tendo eu lutado o que me vai da vida para mudar o mundo através da educação, e ter questionando sempre meu pai, jornalista político abertamente de esquerda (esta nunca foi “festiva”, pois, como jornalista honesto, não tinha grana para festejar, graças – ou desgraças – aos “tocos” que nunca aceitou). Foi feliz assim mesmo, e seguramente muito mais que o comum dos mortais. Admirava a luta de José Saramago, que, sem querer mudar

ninguém, dizia umas verdades verdadeiras, que se repetiam há séculos, e que, mudando de época, de país, de absurdos estereotipados – não tinha sido ele que os havia estereotipado -, voltavam à modernidade, à contemporaneidade, sem ter que dizer que voltavam. Nós, os leitores, só não nos encontrávamos em suas obras, ou não identificávamos alguém que conhecíamos, se estivessemos cegos. E José Saramago tinha o dom de dizer escrevendo, raciocinando com o leitor, fazendo de conta que não sabia que o óbvio é mesmo aquele elemento que nos faz crescer, e não uma prova de nossa falta de amadurecimento. Saramago revelava as discordâncias e as contradições entre a prática e o que se fazia nas nossas sociedades tão desumanas que se auto-denominam – ainda - democráticas. *

*Em Genebra, há dois anos, no Salon du livre(2013), estande do Varal do Brasil, conheci uma portuguesa que disse com muita convicção que não gostava de Saramago. Tudo bem! Ninguém é obrigado a gostar de ninguém, mas na Literatura e em outras ciências humanas, sobretudo quando se está imerso nelas, costuma-se dizer o porquê, ou, pelo menos, lançar umas razões para tal. Coincidentemente estava no mesmo estande uma índia brasileira, Warubia, estudante de Direito, que explicou que estudava essa especialidade porque seu povo precisava de defesa, já que era constantemente atacado. A colega portuguesa manifestou sua irritação porque os posseiros e outros “senhores da terra” roubavam-nas dos índios, e, se possível, os combatiam e até mesmo os matavam. Se estava claro como água que, desde milênios, eles, esses índios, viviam ali, então era evidente que tinham que respeitar seu território – dizia a jovem e repetia com ardor. Fiquei pensando que, se ela não gostava do estilo de Saramago, ou de seu ateísmo, ou de suas ousadias, se lesse alguns de seus livros, aprenderia com eles a não “surpreender” os presentes com tanta ingenuidade. Os que ouviram sua “indignação” ficaram mudos. Nem sempre quem cala consente. Às vezes, é educado demais!

Bom, confesso, fui ver o prêmio Nobel para saber se era mesmo humano, de carne e osso, pessoalmente, e se comungava das mesmas ideias que o meu pai. Para isso, levava debaixo do

braço o volume dele, escrito a quatro mãos, recém- publicado e lançado, **Compromisso com a verdade: meio século de Jornalismo** (UFPB), que relatava a labuta de cinquenta anos de jornalismo na Baixada Santista, em São Paulo, em rádios e televisões, e depois jornais de outras capitais brasileiras (Rio, Recife, Goiânia, etc). Oduvaldo devia – segundo eu – interessar a Saramago. Não era o subcomandante Marcos, mas lutava havia pelo menos meio século. Aproveito aqui para dizer que sou meio aérea, e que não percebi logo, quando tomei lugar na fila, - via Saramago de longe - que todo mundo ali tinha um livro dele para que fosse por ele autografado. Menos eu. Eu tinha o do meu pai. Logo encetei conversa com a jovem estudante que estava de verde, ali, direto à minha frente. Pelo menos vinte minutos já se haviam escorrido, quando dei-me conta da minha gafe. - *E agora?* - , pensei. Se saísse da fila para comprar um livro dele em português, - os originais estavam no início do Salão -, perderia o lugar seguramente. Ali perto só havia edições em tradução francesa. Não refleti muito: compraria algum na língua de meus alunos, afinal serviria para exercício de versão. Pedi uns três minutinhos à simpática vizinha e adquiri num piscar de olhos **L’Aveuglement**, que é o **Ensaio sobre a Cegueira**. Guardo esse exemplar como ouro em páginas.

Finalmente chegou minha vez. Saramago pacientemente autografava. Perguntou meu nome; abriu a segunda página onde havia o título do livro bonito, **L’AVEUGLEMENT**, pelas Editions du Seuil, numa tradução de Geneviève Leibrich, e escreveu: “Para Roselís Batista, Cordialmente, José Saramago, Paris 19.3.2000”. Mas eu fiquei ali, olhando para ele e não demorei a revelar que tinha um pai que pensava como ele, que era jornalista, e que ali trazia um exemplar de seu livro **Compromisso com a Verdade** para presentear-lhe. O escritor me escutava com atenção, não perdia nada do que eu dizia apesar do burburinho, e não me interrompia, recebendo o livro. Então eu continuei: “...meu pai não é escritor, logo o volume que ora lhe dou não tem nenhuma pretensão literária, mas, mesmo assim, meu

pai atreveu-se a falar de sua obra “O Evangelho segundo Jesus Cristo” num programa da televisão local: “Dicas de Leitura”. Aí, sim, Saramago disse num só ímpeto: - Eu quero uma cópia desse programa. Eu fiquei olhando para ele boquiaberta, pois por essa eu não esperava! Mas sim, tinha gravado o programa dividido em três partes numa fita de vídeo. (Escusado dizer que eu era perita em gravações da televisão devido ao fato de estar confeccionando a minha segunda tese doutoral, que versava sobre a mulher, os estereótipos e as telenovelas mexicanas e brasileiras; escusado acrescentar, também, que essa tese foi uma “novela”, diferente da primeira, em Linguística). Bom, isso eu não disse a ele. Fiquei ali parada na frente do prêmio Nobel pensando : “-E agora, Maria”?. Mas José Saramago adivinhou meus pensamentos, - Já sei! Para onde enviar? Escrevo-lhe a direção aqui nesse ----- (papel, no caso, vermelho, que envolvia as duas capas e que só abraça a metade central de cada uma delas; desculpem-me o vocabulário insuficiente, não sei como o mesmo se chama, em língua nenhuma. O nosso autor mencionou, mas, muito emocionada, não retive). Fiquei olhando para ele que, clara mas rapidamente, escreveu no dorso dessa barbatana aberta, entre letras manuscritas e de forma:

“José SARAMAGO, Los Topes, 3 LANZAROTE, CANARIAS, ESPAÑA”, e passou um traço horizontal embaixo.

Nesse momento, percebi que tínhamos um público que nos observava. A jovem de verde na minha frente na fila não tinha ido embora. Quando me disponho a sair, despedindo-me, ela se dirige a mim, e diz em voz alta: -*Você está esquecendo seu livro.* Mas eu não tive tempo de reagir, Saramago o fez no ato: levantou-se respondendo-lhe: -*Não, esse aqui é meu.* E pôs o livro embaixo do braço, foi pousá-lo em alguma estante apartada para ele, e eu me fui flutuando.

Cheguei a minha casa. *(E aí vem a parte mais difícil de ser contada, por isso não me peçam detalhes esclarecedores, pois, mesmo este artigo não sendo científico, não é de “estórias domés-*

ticas” nem de telenovela fictícia, mesmo quando alguma semelhança exista. O importante é que, sem essa etapa, a última parte que explica a aparente demora de Saramago em responder-me, e que esclarece o início da resposta escrita que me enviou, poderia ficar sem entendimento. Mas vamos lá, tenho que passar por essa etapa). O dia estava claro e luminoso, como é pouco comum na região parisiense. Evidentemente era, assim parecia-me mais ainda, pois eu conseguira meu objetivo. Uma pessoa de minha família abriu a porta quando eu apontei trazendo mais luz. E fui falando logo:

- Conversei com Saramago e dei-lhe o livro de meu pai! Quis continuar contando, - adoro contar, como a minha mãe -, mas fui interrompida de chofre com algo parecido a este enunciado: -Você teve a coragem de dar a Saramago aquele livro? (gostaria de esclarecer que a pessoa em questão não havia lido o livro, mas...)

Não sei se foi assim, mas senti como se um balde de água fria me tivesse sido lançado sem que o sujeito ativo se importasse com o fato de que sou friorenta. E essa sensação ficou incrustada sob minha pele. Eu não conseguia escrever a José Saramago, algo me freava; nem enviar-lhe a reprodução do programa “Dicas de leitura”. Aliás tinha pedido ao serviço de audiovisual da Universidade de Poitiers – naquele tempo eu trabalhava em Poitiers, no “Departamento de Português, De Estudos Brasileiros e Africanos”, ou em ordem diferente - e estava com a cópia do programa para ele. Durante uns nove meses, não pude responder-lhe nem enviar-lhe o que me havia pedido. A gestação de minha provável covardia devia ter um fim, e, numa manhã, acordei dizendo que ia escrever a Saramago. Estava decidida, gostasse quem gostasse; afinal ele, o escritor, é quem decidiria se o livro e o programa valiam ou não a pena!

Fui trancar-me no meu escritório e imaginar uma missiva que me desculpasse, sem contar “tudo”, mas explicando minha tardança. Disso eu não podia escapar. Possuo ainda a cópia dessa carta de duas pequenas páginas manuscritas em algum dos

meus baús, mas, com tanta mudança, não sei agora exatamente em qual. Em linhas gerais, eu lhe dizia logo de entrada que senti que havia sido um tanto ousada ao presentear-lhe com um livro simples e que sentia que, sem ter querido, tomava-lhe o precioso tempo. Lembro-me de que na carta pedia-lhe desculpas pelo incômodo e que, por isso, por ter-me conscientizado do “atrevimento”, escrevia-lhe com tanto atraso, esperando que não se houvesse esquecido de mim; no entanto, não me tinha esquecido de seu pedido e ia anexa a fita com a reprodução do programa em que o jornalista Oduvaldo Batista falava e recomendava a leitura de **O Evangelho segundo Jesus Cristo**.

A diferença entre o envio dos dois elementos pelo correio tradicional e a resposta de Saramago impressionou-me também. Ele não deixava nada para amanhã. Lembro-me da também bela manhã em que o correio chegou. Eu cheguei uns segundos mais tarde à caixa de cartas naquele dia, e o familiar que me havia lançado o “balde”, virou os dois envelopes que a mim eram destinados e comentou: *-Parece que você recebeu uma importante correspondência hoje!* E estendeu-me os dois envelopes tamanho carta. Automaticamente fui ler os remetentes. Havia chegado juntas as missivas de José Saramago, de Lanzarote, e de Anita Leocádia Prestes, do Rio de Janeiro. (Muito enxerida – no sentido nordestino - comentei: *-Ah Saramago me escreveu! E Anita também!*). Fui fechar-me em meu escritório para disfrutar da atenção que me dedicaram esses correspondentes de meu atrevimento.

Abaixo se encontra reproduzida a pequena carta que Saramago dirigiu-me. Li-a logo de início umas dez ou vinte vezes. Ela diz tanto, que uma única leitura seria pouco. Deixo aos que lerem essas linhas e ao meu preparado comentarista, o Dr. João Adalberto Campato Jr., o trabalho de analisá-la. Gostaria, entretanto, de acrescentar que - assim como Gregório Bezerra, que eu vi pessoalmente em Moscou, aos 20 anos, e uns 30 anos depois, escreveria sobre ele, analisando sua obra e suas atividades – a presença física de Saramago, e suas palestras, a lógica de seus argumentos, a in-

serção das absurdas desigualdades do mundo nos seus discursos e no que venho lendo de sua obra - teatro, por exemplo - acenderam mais em mim a vontade de continuar. Quando o CNED me pediu outro curso para a opção “português” do concurso da agregação externa de espanhol, desta vez sobre o Prêmio Nobel português, e sua obra **As Intermittências da morte**, senti que recebia outro impulso em minha atividade de pesquisadora. A Biblioteca Universitária da Universidade de Reims, a do Centro Cultural Gulbenkian de Paris foram de grande ajuda: documentários, DVDs, adaptações, entrevistas da televisão portuguesa que eu havia gravado, inúmeras entrevistas em jornais de diferentes países – sobretudo portugueses e espanhóis – e vários artigos sobre seu estilo, sua posição política, a favor e contra sua posição anti-religiosa, seu feminismo que passava pelas personagens femininas de tantos romances, enfim, até uma tese. O resultado da pesquisa vem dando os seus frutos, pois já publiquei na França, já pronunciei palestras sobre ele no México, no Brasil, na própria França, reconhecendo que tudo o que escrevo sobre a obra “saramaguiana” sai acanhado porque o monumento é grandioso. Deixo aqui, antes de calar-me, essas palavras tomadas da versão espanhola do seu volume **Manual de pintura y Caligrafía** – e mais abaixo da obra **Todos los nombres**, ambas espanholas porque comecei a lê-las no México:

¿Qué es lo que quiero? Primero, no ser derrotado. Después, si es posible, vencer....No sé qué pasos voy a dar, no sé qué especie de verdad busco: sólo sé que se me ha hecho insoportable no saberlo. Tengo casi cincuenta años, he llegado a la edad en la que las arrugas dejan de acentuar la expresión para ser expresión de otra edad...

...lo que da verdadero sentido al encuentro es la búsqueda y que es preciso andar mucho para alcanzar lo que está cerca.

Pessoalmente, aprendo constantemente até com a ironia e o sarcasmo de Saramago. Os autores “dissertativos” oriundos da chamada plebe, e subidos ao púlpito dos grandes em que o pre-

conceito e a mediocridade quase chegam a ser crimes, são meus preferidos. Afinal sinto que passo a ver melhor agora, depois dos cinquenta, graças a Saramago, mesmo que o caminho seja longo, quando está tão perto. ●



Roselis Batista Ralle

REIMS (França), 13 de setembro de 2014

Segue adiante a reprodução da carta enviada por José Saramago a Roselis Batista Ralle. O pequeno texto, datado de 18 de Janeiro de 2005, foi escrito na ilha de Lanzarote, no arquipélago das Canárias, situada no litoral espanhol, e para onde Saramago se recolheu a fim de viver com sua segunda mulher Pilar Del Rio. Como já se disse antes, o conteúdo da missiva reforça boa parte da ideologia e das linhas de força de sua literatura engajada, humanista, irônica, cética e de tendência esquerdizante, à qual o autor foi fiel até o final de sua vida (Nota do Editor).

Lanzarote, 18 de Janeiro de 2005

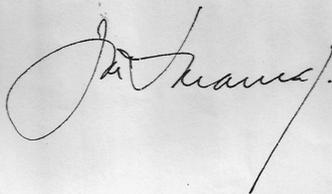
Roselis Batista Ralle
72, av. du Général Leclerc
91330 Yerres
FRANCIA

Estimada Roselis,

Não tem nada de que me pedir desculpa. Pelo contrário, cartas como a sua são sempre bem-vindas nesta casa, e não tanto pelos louvores que acaso tragam ao meu trabalho, mas sim porque me confortam na ideia de que não estamos sozinhos neste mundo louco. Que o mundo não está louco, pobre dele. O mundo é uma bola que anda aí aos tombos pelo espaço e tem a pouca sorte de levar às costas uma espécie animal, supostamente inteligente, supostamente sensível, supostamente racional, mas pouco interessada em pautar a sua vida de acordo com as exigências destes atributos. Algumas pessoas conseguem manter a cabeça fora do lodo geral, e essas são as que ainda permitem alimentar a esperança. Uma delas é o seu pai, outra a filha dele que me escreveu. Quanto a mim, faço simplesmente o que posso.

Cordialmente,

José Saramago
Lanzarote



PÁGINAS DE ARTE:

Apresentando nesta edição Leila Guenther

(Do meu Livro de Travesseiro) Sons que acordam a tristeza adormecida. A cuíca que chora numa roda de samba. O uivo de um único lobo. A canção dos plantadores de algodão e das plantadoras de arroz. A *kalimba* que faz lembrar a entrada do céu quando é apenas o começo do Quênia. Uma rabeca antecipando a tragédia na festa de casamento ao ar livre. O eco eterno da ninfa repetindo o nome de Narciso. Notas de *acordeón* ressoando numa casa vazia. A gaita que meu avô tocava. O canto do pássaro na gaiola.

Saindo à chinesa

Já plantei uma árvore

Monastério de Santa Catalina –

Já escrevi um livro

Da cor dessas paredes

Já tive um filho

A lavra extinta do vulcão

(Já passou da minha hora)

*

*

Tomando comprimidos

No antiquário vazio

Como quem conta carneiros:

O velho abajur

Noite de insônia

É um cachorro doente

*

Não sai da cabeça

O canto do pássaro

Cujo nome não sei

Leila Guenther publicou os livros de contos *O voo noturno* das galinhas (Ateliê Editorial, 2006), traduzido para o espanhol em 2010 (*El vuelo nocturno de lãs gallinas*, Peru, Borrador Editores), e *Este lado para cima*, (Sereia Ca(n)tadora, Revista Babel, 2011). Participou das antologias *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Garamond, 2006), *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (Geração Editorial, 2008), *50 versões de amor e prazer: 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras* (Geração Editorial, 2012) e *Cusco, espejo de cosmografías: antología de relato iberoamericano* (Ceques Editores, 2014). Foi selecionada no Programa Petrobras Cultural 2012 com o livro de poemas e haicais *Viagem a um deserto interior* e prepara um novo volume de contos.

Foi selecionada no Programa Petrobras Cultural 2012 com o livro de poemas e haicais *Viagem a um deserto interior* e prepara um novo volume de contos.



Fale Conosco
Veja nossos endereços

Revista TEMA
www.uniesp.edu.br/tema
e-mail: revistatema@uniesp.edu.br

Pesquisa e Extensão
www.uniesp.edu.br/pesquisaeextensao
e-mail: pesquisaeextensao@uniesp.edu.br

TEMA

UNIESP

nº 61, janeiro/junho, 2015



Nesta Edição

André Dela Vale

Átilas Cardozo Da Silva

Carlos Ceia

Denis Luiz Marcello Owa

João A. Campato Jr.

João Paulo Vani

Luciana Ferreira Leal

Rosa Maria Mijas Beloto

Roselis Batista Ralle

www.uniesp.edu.br