

ISSN 2177-9856

Diálogos

PERTINENTES

v.12 n.2 jul./dez. 2016

diálogos diálogos diálogos diálogos

tes pertinentes pertinentes pertinentes

Diálogos

PERTINENTES

Revista Científica de Letras

DIÁLOGOS PERTINENTES

REVISTA CIENTÍFICA DE LETRAS

Franca
2016

APRESENTAÇÃO

Diálogos Pertinentes é uma revista organizada pelo curso de Letras da Universidade de Franca (UNIFRAN). Neste número 2, de seu décimo segundo volume, traz oito artigos que tematizam análises literárias, textuais e discursivas, práticas de ensino de língua espanhola e língua inglesa e atividade de tradução de poemas alemães.

O artigo que abre este volume analisa a canção “Pedro pedreiro”, de Chico Buarque de Holanda. O prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, investiga, por meio dos recursos estilísticos, do despojamento, da redução do poético, utilizados pelo poeta, a figura de Pedro, uma figura importante relacionada ao mundo humilde, que representa o ser desqualificado tanto no aspecto social quanto moral.

O segundo artigo, produzido pela Doutoranda Mariana Daré Vargas e pelo Prof. Dr. Odair Luiz Nadin, traz um estudo sobre o uso de dicionários pedagógicos bilíngue, a fim de delinear o possível perfil do consulente-aprendente de Espanhol como Língua Estrangeira do Ensino Médio. A pesquisa parte da análise de um questionário aplicado a sete participantes com o objetivo de verificar como o uso de dicionários pedagógicos pode contribuir para o desenvolvimento das competências lexical e linguística.

O terceiro artigo contempla uma reflexão sobre “A construção espacial no romance Chapadão do Bugre, de Mário Palmério”. Ao analisar o espaço narrativo construído no romance, o Prof. Dr. Oziris Borges Filho e a Mestranda Daniela Elisabete da Silva Pinto observam os efeitos de sentido que o espaço produz e as relações de poder que surgem e se esvaem a partir dele, bem como as marcações territoriais das quais emanam a violência e a opressão.

O artigo produzido pelo Prof. Dr. Fernando Aparecido Ferreira e pela Profa. Dra. Maria Sílvia Rodrigues Alves investiga como as estratégias retóricas são construídas nos cartazes das adaptações cinematográficas de “Romeu e Julieta”. Para desenvolver a pesquisa, os autores analisaram os discursos verbo-visuais dos cartazes originais utilizados para divulgar as versões cinematográficas lançadas nos anos de 1936, 1968, 1996 e 2013.

O quinto artigo traz a análise de quatro composições do sambista mineiro Geraldo Pereira. Partindo do conhecimento de que as letras

do samba constituem um espaço discursivo e documental de práticas culturais cotidianas, a Mestranda Paola Arcipreti dos Santos e a Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira buscam refletir sobre os tipos humanos, com destaque para a figura feminina, e sobre a concepção de amor que esses sambas projetam.

O artigo produzido pela doutoranda Renata Cristina Duarte e pela Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento contempla um estudo, pela perspectiva da semiótica francesa, do conto “Passeio Noturno” (parte I), de Rubem Fonseca. O presente estudo observa a forma de vida de um homem executivo bem-sucedido financeiramente e pertencente a uma família nos padrões da sociedade ocidental contemporânea e as performances que o levam a romper com a moral coletiva e instaurar uma moral individual.

O sétimo artigo, escrito em língua inglesa, traz uma reflexão acerca do “Lexical Approach” como método de ensino do Inglês como língua estrangeira. O especialista Anderson de Oliveira Carvalho e a Profa. Dra. Juliana Spirlandeli Barci investigam o papel do léxico na aula de inglês de um instituto de idiomas privado do Estado de São Paulo e os procedimentos utilizados por docentes, nesse instituto, que poderão trazer contribuições para outros docentes nesse mesmo contexto de ensino/aprendizagem.

O último artigo deste volume ilustra a prática de tradução. O Prof. Dr. Dionei Mathias traduz, de forma literal, sem a ambição de reconstruir os elementos da estruturação poética, vinte poemas do poeta realista alemão Theodor Sotrm. Os poemas traduzidos abordam as temáticas do tempo e sua efemeridade, da morte, do amor e do espaço.

Os artigos expostos neste volume 12, número 2, da revista Diálogos Pertinentes apresentam temas relevantes aos estudos da linguagem. Sob diferentes perspectivas, apresentam análises de discursos literários, práticas de leitura e de ensino de línguas espanhola e inglesa, assim como um exercício de tradução. Espera-se que as análises e reflexões expostas pelos autores contribuam com os estudos científicos e proporcionem, aos leitores, novas perspectivas de leitura e pesquisa.

Marilurdes Cruz Borges.

EDITORA

Marilurdes Cruz Borges

CONSELHO EDITORIAL

Ana Cristina Carmelino, UNIFESP, Brasil

Ana Lúcia Furquim Campos-Toscano, Uni-FACEF, Brasil

Ana Maria Paulino Comparini, UNIFRAN, Brasil

Camila de Araújo Beraldo Ludovice, UNIFRAN, Brasil

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, UNESP - Araraquara, Brasil

Elaine Cristina Cintra, UFPB, Brasil

Erasmus d'Almeida Magalhães, USP, Brasil

Fernanda Mussalim, UFU, Brasil

Gerardo Ramírez Vidal, UNAM, México

José Nicolau Gregorin Filho, USP, Brasil

Juscelino Pernambuco, UNIFRAN, Brasil

Lúcia Maria Guimarães Nassim, UNIFRAN, Brasil

Luiz Antonio Ferreira, PUC - São Paulo, Brasil

Maria Célia de Moraes Leonel, UNESP - Araraquara, Brasil

Maria Eloísa de Souza Ivan, Uni-FACEF, Brasil

Maria Flávia Figueiredo, UNIFRAN, Brasil

Maria Regina Baracuhy Leite, UFPB, Brasil

Marina Célia Mendonça, UNESP - Araraquara, Brasil

Marlene Aparecida Gonzales Colombo Arnoldi, UNESP - Araraquara, Brasil

Naiá Sadi Câmara, UNIFRAN, Brasil

Renata Maria Facuri Coelho Marchezan, UNESP - Araraquara, Brasil

Vera Lúcia Rodella Abriata, UNIFRAN, Brasil

Diálogos Pertinentes – Revista Científica de Letras.

Esta revista é um periódico semestral.

Reitoria: Prof. Dra. Ester Regina Vitale

Chancelaria: Dr. Clovis Eduardo Pinto Ludovice

Pró-reitor de Graduação: Prof. Ms. Arnaldo Nicolella Filho

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.a Dra. Kátia Jorge Ciuffi

Pró-reitoria de Extensão: Profa. Ms. Elisabete Ferro de Sousa Touse

Expediente

Projeto Gráfico e Diagramação

Núcleo de Projetos e Pesquisas de Design

Coordenação:

Ana Márcia Zago

Supervisão:

Rodrigo Aparecido de Souza

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

DIÁLOGOS PERTINENTES – ONLINE : revista científica de Letras / Lúcia Maria Guimarães Nassim; organizadora. v. 12 n.2, 2016. Franca, SP : Universidade de Franca; Curso de Letras, 2014.

138 p.

ISSN (online) - 2177-9856

1. Linguística – Estudo e ensino. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade de Franca

CDU - 801(07)

Universidade de Franca • Av. Dr. Armando Salles Oliveira, 201

Parque Universitário • CEP 14.404-600 • Franca - SP

PABX (16) 3711-8888/FAX (16) 3711-8886

Desenvolvimento e Produção de Materiais • (16) 3711-8736

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
1. POESIA E HUMILDADE EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA: “PEDRO PEDREIRO” OU “QUEM ESPERA NUNCA ALCANÇA” POETRY AND HUMILITY IN CHICO BUARQUE DE HOLANDA: “PEDRO PEDREIRO” OR “WHO WAITS NEVER REACHES” Luciano Marcos Dias Cavalcanti	9
2. CONSULENTE-APRENDENTE DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA: UM OLHAR SOBRE O USO DO DICIONÁRIO CONSULTANT-LEARNER OF SPANISH AS A FOREIGN LANGUAGE: A GLANCE AT DICTIONARY USAGE Mariana Daré Vargas; Odair Luiz Nadin	25
3. A CONSTRUÇÃO ESPACIAL NO ROMANCE CHAPADÃO DO BUGRE DE MÁRIO PALMÉRIO THE SPACE CONSTRUCTION IN THE NOVEL CHAPADÃO DO BUGRE BY MÁRIO PALMÉRIO Oziris Borges Filho; Daniela Elisabete da Silva Pinto	41
4. SHAKESPEARE EM CARTAZ: UMA ANÁLISE RETÓRICA DOS CARTAZES DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE “ROMEU E JULIETA” SHAKESPEARE ON POSTER: A RHETORICAL ANALYSIS OF THE POSTERS OF ROMEO AND JULIET’S FILM ADAPTATIONS Fernando Aparecido Ferreira; Maria Sílvia Rodrigues Alves	60
5. UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA AMOROSA DE GERALDO PEREIRA: LEITURAS DE ALGUMAS CANÇÕES A STUDY ABOUT GERALDO PEREIRA’S ROMANTIC LYRICS: READINGS OF SOME SONGS Paola Arcipreti dos Santos; Cilene Margarete Pereira	83

6. A FORMA DE VIDA DO ATOR PROTAGONISTA EM “PASSEIO NOTURNO”: ENTRE O SER E O PARECER THE PROTAGONIST ACTOR’S WAY OF LIFE IN “PASSEIO NOTURNO”: BETWEEN THE BEING AND THE APPEARING Renata Cristina Duarte; Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento	101
7. O USO DO “LEXICAL APPROACH” COMO MÉTODO DE ENSINO DAS COCORRÊNCIAS NAS AULAS DE INGLÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA MAKING USE OF THE LEXICAL APPROACH AS A MEANS TO TEACH COLLOCATIONS IN EFL CLASSES Anderson de Oliveira Carvalho; Juliana Spirlandeli Barci	117
8. VINTE POEMAS DE THEODOR STORM TWENTY POEMS BY THEODOR STORM Dionei Mathias	130

POESIA E HUMILDADE EM CHICO
BUARQUE DE HOLANDA: “PEDRO
PEDREIRO” OU “QUEM ESPERA NUNCA
ALCANÇA”

1

POETRY AND HUMILITY IN CHICO
BUARQUE DE HOLANDA: “PEDRO
PEDREIRO” OR “WHO WAITS NEVER
REACHES”

CAVALCANTI, LUCIANO MARCOS DIAS

Doutor em Teoria e História Literária pela IEL/UNICAMP

Professor do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde - UninCor

RESUMO:

Chico Buarque surge no cenário cultural brasileiro inserindo-se na tradição do samba, absorvendo de seus compositores iniciais a adesão à voz do desqualificado social e a tendência à crônica da vida popular. Uma presença garantida em sua obra poético-musical é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. Uma figura importante relacionada a este mundo humilde é a do trabalhador. Neste texto, deter-nos-emos na figura do pedreiro da canção “Pedro pedreiro”. O elemento humilde trabalhado pelo compositor também se revela em sua elaboração artística formal, fornecendo-lhe um importante recurso estilístico para sua poética: o despojamento, a redução do poético ao essencial e a aderência à linguagem popular.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, Poesia, Chico Buarque, Pedro pedreiro.

ABSTRACT:

Chico Buarque appears in the brazilian cultural scenario by inserting in the tradition of samba, absorbing their initial composers voice membership disqualified and tendency to chronicle of popular life. A guaranteed presence in his poetic-musical is the helpless, configured by a gallery of disqualified, is in your social or moral aspect. An important figure related to this humble is the world of the worker.

In this text, we will stop in the figure of the bricklayer's song "Pedro pedreiro". The humble element worked by the composer also reveals in his formal artistic development, providing you with an important stylistic feature to his poetics: the simplicity, reduced to the essential poetic and adherence to the popular language.

Keywords: Música Popular Brasileira, Poesia, Chico Buarque, Pedro pedreiro.

Uma presença garantida na obra poético-musical de Chico Buarque é a dos desvalidos, configurada por uma galeria de desqualificados, seja em seu aspecto social ou moral. São exemplares as pessoas pobres, trabalhadores assalariados, como o pedreiro e o operário; as pessoas que não seguem a moral e os bons costumes provenientes da tradição pequeno-burguesa-cristã, como malandros, prostitutas, travestis; além das pessoas humildes, moradoras das favelas e dos subúrbios das grandes cidades, etc..

As reminiscências infantis de Chico Buarque se revelam um importante elemento constituidor da captação do humilde em suas composições. Ligando-se ao movimento *Organização de Auxílio Fraternal*, o compositor participou algumas vezes de expedições noturnas a lugares como a Estação da Luz, no centro de São Paulo, com o intuito de ajudar moradores de rua que dormiam nas calçadas, como nos conta em uma entrevista:

A gente ia de noite, assim um grupo pequeno, com umas Kombis, à Estação da Luz, levar cobertor. A gente olha hoje, e pode achar bobagem. Mas pra um cara como eu que morava ali na Zona Sul de São Paulo, (...) e que estudou em colégio de menino rico, de repente ter essa missão, duas vezes por semana, era muito importante. Então a gente, ia, chegava com aqueles cobertores e o pessoal, os mendigos, fugiam apavorados. (...) acho que devo um bocado a essa experiência, entende? Ela, pelo menos, me abriu os olhos para esse negócio, porque, normalmente, eu não estaria vendo nada disso (...) e esse contato direto que eu tive naquela época, eu procuro ter sempre. Inclusive, eu comecei a gostar de mantê-los, entende? De conhecer, de ver essa gente, de conversar. (HOLANDA, 11/09/77)

Este contato com o povo, em outro sentido, também será significativo em sua elaboração artística formal, fornecendo-lhe um importante recurso linguístico utilizado em sua obra: aderência à linguagem popular, como também o despojamento poético. Situação

que se contrapõe e se contrabalança com a formação do indivíduo proveniente da classe média-intelectual, voltada para leitura literária culta, com a vida e a cultura do povo brasileiro humilde.

A compreensão da “atitude humilde” de Chico Buarque pode ser comparada ao modo como Manuel Bandeira desenvolveu o “estilo humilde” em sua poética. Configurada no despojamento e na redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, esse tipo de atitude pode ser encarada de diversas maneiras. Uma decisiva é a da sua relação com a pobreza. De acordo com Davi Arrigucci,

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer – fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção do original, parece caber à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime. (ARRIGUCCI, 1983, p.106-7)

De modo semelhante, Chico Buarque também se aproxima dessa “atitude humilde” de Manuel Bandeira ao buscar construir, com extremo cuidado, apuro técnico e economia verbal suas composições, conjuntamente com elementos provenientes da classe pobre e o seu mundo existencial, unindo forma e fundo em um organismo vivo, característica do compositor que fez com que muitas de suas composições recebessem o *status* de poema.

Essas relações empreendidas tanto por Manuel Bandeira quanto por Chico Buarque com o elemento humilde se tornam constituintes de uma concepção poética, se materializando na construção de suas obras, que, como diz Arrigucci, reportando-se à obra de Bandeira,

corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário de que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará poetizando o cotidiano. (...) Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de desentranhar aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. A pobreza se revela então como condição real de dar forma ao poema. (ARRIGUCCI, 1983, p.108)

Assim, será da rua e do povo simples que Chico Buarque retirará os elementos essenciais para construção de sua poética, como bem demonstra seus depoimentos e suas várias canções.

Uma figura importante relacionada ao mundo humilde presente nas composições de Chico Buarque é a do trabalhador, a qual pretendemos comentar neste artigo, representada pela figura do pedreiro, em “Pedro Pedreiro”¹, composição gravada em 1961, pertencente ao álbum *Chico Buarque*. Nesta canção, o que percebemos de imediato é a afinidade direta entre nome (Pedro) e sobrenome-função social (Pedreiro) da personagem, estabelecida pelo morfema “pedr” que nos remete à pedra, ao que é fixo, sólido e imóvel, associando-se, assim, à história da canção, que nos fala de um migrante nordestino que pensa sobre sua vida, sugerido pelo neologismo “penseiro”, enquanto espera de madrugada o trem para ir ao trabalho e o aumento de seu salário atrasado há um ano. Pedro é um indivíduo estático, incapaz de qualquer mobilidade social.

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro Pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Desde o ano passado
 Para o mês que vem

1. O tema do trabalhador ocupará um lugar especial na obra de Chico Buarque. Em “Construção” vemos novamente a figura do operário da construção civil, humilhado em suas condições de trabalho. Em “Linha de montagem” aparece novamente o trabalhador, mas nesse momento a figura representada é a do metalúrgico do ABC paulista, que aparece também em “Bom tempo” e “Primeiro de maio”. O trabalhador rural também terá seu espaço garantido nas composições de Chico, são exemplares as canções “O cio da terra”, “Assentamento” e “Levantados do chão”.

A repetição presente na construção da canção é um recurso importantíssimo utilizado pelo compositor para nos dar a sensação da espera angustiada de “Pedro”. Ela também reforça a ideia inicial da imobilidade e fixidez da personagem que espera e não encontra nenhuma possibilidade de melhoria de vida:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 Para o bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande do bilhete pela federal
 Todo mês
 Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Para o mês que vem
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também.

“Pedro pedreiro” vive o drama das pessoas pobres do Brasil, no qual os trabalhadores só vislumbram a possibilidade de melhora de vida através do carnaval, rito que se caracteriza pela inversão dos papéis sociais, possibilitando, momentaneamente, a troca das posições hierárquicas existentes na sociedade. No carnaval, o pobre pode se fantasiar do que quiser: de rei, nobre, etc., sofrendo uma catarse proporcionada por um momento de liberdade e utopia, característica desse rito.

A festividade do carnaval pode ser considerada um ritual nacional por excelência, isso porque este rito dramatiza valores globais da nação brasileira. No Brasil, o carnaval é generalizado, não pertence apenas a uma cidade ou Estado, mas a todo o país. Neste ritual, a sociedade está orientada para o evento que centraliza toda a atividade nacional, sendo decretado feriado nacional na época da

feita; conseqüentemente, todos os cidadãos abandonam o trabalho e uma grande parte vai “pular” o carnaval. O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência, etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia-a-dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes. No desfile carnavalesco, quem participa ativamente das escolas de samba como componentes são as pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Embora as escolas reúnam, além de pobres, milionários, astros do futebol, da televisão, do cinema. Mas o que chama “atenção, nesses desfiles (a inversão constituída entre o desfilante, um pobre, geralmente negro ou mulato) é a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica)” (DA’MATTA, 1997, p.58).

O carnaval talvez seja o único momento em que o pobre marginalizado e desrespeitado pode se sentir importante e respeitado como os astros de TV e as pessoas ricas. Neste momento, através do processo de inversão carnavalesca, o subalterno se iguala aos seus dominadores e passa, mesmo que por um curto período, a não se sentir inferior. Agora, os marginalizados podem ocupar lugares privilegiados, estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os “doutores”, os “professores”. Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo “instintivo” de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da “raça negra” como categoria social. (DA’MATTA, 1997, p.167) Os pobres e os negros marginalizados, que em seu cotidiano costumam portar-se de cabeça baixa, receber ordens, sofrer diversos tipos de preconceitos e humilhações, no carnaval podem se exibir como fazem os ricos com suas roupas, carros importados, etc., mas de maneira mais nobre: eles se exibem com sua capacidade de sambar com extrema habilidade, sensualidade e criatividade.

O Brasil é caracterizado como o país do Carnaval. No carnaval, as posições sociais são invertidas. Em uma sociedade, como a brasileira, marcada pela desigualdade social, pelo preconceito racial velado, o carnaval se torna uma festa nacional de grande importância porque é somente nesta festa popular e, talvez, no futebol (quando a seleção participa de jogos internacionais) que uma grande parcela da nação brasileira, pode-se dizer, se une em uma mesma “corrente” de confraternização.

“Pedro pedreiro” representa a condição da vida trabalhadora do povo brasileiro que só pode vislumbrar a saída desta condição por meio da fantasia, do carnaval e sua inversão provisória e momentânea ou no sonho sempre frustrado de ganhar na loteria².

O destino de Pedro é trágico e incontornável³, pois a sua condição de indivíduo estático, sem perspectiva de melhora de sua vida, é transmitida a sua descendência familiar, pois: “(...) a mulher de Pedro/ Está esperando um filho/Pra esperar também.”. Os versos revelam a paralisia social de Pedro, aprisionado a mecanismos econômicos que organizam a sociedade brasileira, ordenada pelos proprietários e donos do capital.

Pedro pedreiro pensamento esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém

2. É possível perceber um diálogo, no que diz respeito ao desejo frustrado do enriquecimento pelo jogo, de “Pedro pedreiro” com o samba clássico de Wilson Batista e Geraldo Pereira, “Acertei no milhar”: “_Etelvina, minha filha!/_Que há, Jorginho?/_Acertei no milhar/Ganhei quinhentos contos/Não vou mais trabalhar (...) mas derrepente/ De repente/ Etelvina me chamou/ Está na hora do batente/mas de repente,/Ai de repente /Etelvina me acordou/(E disse acorda Vargulino)/ Era um sonho minha gente/(Mete os peitos pelos fundos/Que na frente tem gente).”

3. Talvez, a única saída para Pedro pedreiro seria a conscientização de sua condição de explorado e da importância de seu trabalho para a sociedade, como fez o operário de Vinícius de Moraes em *O operário em construção*, de 1956, poema musicado por Taiguara: “(...) E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/ Que sempre dizia sim/ **Começou a dizer não.**// E aprendeu a notar coisas/ A que não dava atenção:/ Notou que sua marmita/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta/ Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/ Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.// **E o operário disse: Não!/ E o operário fez-se forte/ Na sua resolução.**” (grifos nossos – MORAES, 1979, p.209-210).

Pedro pedreiro está esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Só dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também,
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito do trem.

A repetição utilizada na construção da canção se dá em 60 versos. Além de representar uma grande espera temporal, nos revela também o sentido de angústia, na qual a personagem, após esperar tanto tempo e com tamanho sofrimento, desiste de esperar: “quer ser pedreiro pobre e nada mais/sem ficar esperando, esperando, esperando”. Ao mesmo tempo em que a canção evidencia a fantasia como única válvula de escape (carnaval ou loteria), revela também a aceitação do sujeito, imobilizado pela vida, de sua condição de pedreiro pobre, de fixo na espera contínua. Chico Buarque faz uma crítica à esperança, e deixa o indivíduo no mundo real, onde não há perspectivas de melhora. O compositor também voltará a falar na desesperança em “Bom Conselho”, canção que inverte o ditado popular “Quem espera sempre alcança” para “Quem espera nunca alcança”.

Nos quatro últimos versos da canção, Chico Buarque utilizará mais alguns recursos estilísticos enriquecendo poeticamente a sua

composição como a aliteração em “p”, reforçando seus efeitos rítmicos. No último verso, que é repetido várias vezes, o compositor se utilizará da onomatopeia, para reproduzir sonoramente a locomoção do trem que “Pedro pedreiro” espera:

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro esperando o trem
 Que já vem, que já vem, que já vem (etc.)

O substantivo Pedro, além da ideia de imobilidade, de fixação, é também um nome simples, refere-se a pessoas comuns, do povo, sugere a condição social do sujeito como generalização do povo pobre brasileiro, como se todos operários fossem representados por Pedro. Há uma substituição do sobrenome por um apelido comum, associado a uma profissão desprestigiada socialmente. O emprego de Pedro implica o uso da força física e de baixa remuneração, reforçando sua condição humilde. Todos nós sabemos do desprestígio que o trabalho manual sempre teve no Brasil, legado ancestralmente aos escravos. De maneira geral, podemos dizer que a canção revela um “retrato do Brasil” de fortes contrastes, uma sociedade injusta e perversa, que lega para os migrantes do Norte do país um lugar de desprestígio, de exclusão e espoliação. Nesse sentido, o trabalho exercido por Pedro expõe bem os mecanismos de funcionamento de classes no Brasil. Talvez “Pedro pedreiro” seja o mesmo operário que, em “Construção”, composição de Chico de 1971, do álbum de mesmo nome, sobe na “construção como se fosse máquina”, com “Seus olhos embotados de cimento e lágrima”, se acaba “no chão feito um pacote flácido”, agoniza “no meio do passeio público” e morre “na contramão atrapalhando o tráfego”.

“Construção” trata do tema do trabalhador espoliado com extremo apuro técnico. Toda estrutura da canção é feita por um jogo de palavras (“tijolos”) em que todos os vocábulos finais são proparoxítonos, recurso que impressionou João Cabral, poeta conhecido por sua crença no trabalho racional para a elaboração do texto poético.

Os versos da canção são dodecassílabos, construídos por uma estrutura sintática simétrica, com métrica e rimas regulares (que mudam apenas nas últimas palavras, as proparoxítonas), maneira encontrada pelo compositor para representar formalmente a circularidade da vida

do operário, em seu eterno retorno, mecanizado e aprisionado em um ambiente sem saída.

“Construção” conta a história ordinária de um operário da construção civil que sai para o trabalho até à sua morte, em uma queda do andaime que trabalhava. Diferentemente de “Pedro pedreiro”, em “Construção”, Chico Buarque representa o pedreiro no seu local de trabalho, revelando a condição aviltante a qual o trabalhador urbano, da construção civil está inserido. Este operário nem mesmo é nomeado, o que revela sua invisibilidade. Sem questionar a organização social do trabalho, submete-se como um autômato ao seu labor, portanto, este homem é similar a uma máquina. Sua tristeza profunda, e por fim, à sua morte, não causa nenhuma comoção, é considerado um estorvo à sociedade, pois o término trágico de sua vida apenas atrapalha o trafico, o público e o sábado. Em seu sentido alegórico a canção parece representar o desfacelamento de uma sociedade que destrói o próprio homem que a constrói. A situação a qual o personagem da canção se encontra revela o modo de vida de um mundo insustentável. A maquinização do indivíduo e sua espoliação pelo capital leva-o a uma espécie de transe e/ou loucura, da perda do sentido da realidade, de embriaguez em que, talvez momentaneamente, o trabalhador parece se libertar do mundo opressor, por meio do consumo de álcool. Situação que representa bem o mundo urbano e moderno no qual o trabalhador está inserido: maquinal, ilógico e destruidor. O que também é revelado nas inversões dos vocábulos da canção e em seu ritmo vertiginoso, que mimetiza toda esta situação em seu aspecto sonoro.

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
(...)⁴

Toda opressão do operário de “Construção”, que não encontra uma saída para mudança de sua condição de penúria é confirmada por outra canção: “Deus lhe pague”, que Chico desloca para o final de “Construção”, promovendo a continuidade desta. Em “Deus lhe pague”, evidencia-se toda condição a qual o trabalhador é sujeitado e que, ironicamente, é o que a sociedade ocidental-cristã moderna tem a lhe oferecer: o trabalho excessivo e mal remunerado até a sua morte:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

Retornando a “Pedro pedreiro”, outro fator importante há observarmos, o qual reforça ainda mais as condições precárias da

4. Ver análise detida da canção feita por MENESES, Adélia Bezerra de. In: *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982 (p.148-158).

“personagem”, é a sua origem: “Pedro pedreiro” é um migrante do norte que mora em um subúrbio, pois tem que esperar o trem para ir ao trabalho. Situação que revela outra esperança não alcançada pela personagem. A do indivíduo que ao migrar do norte para o sul do país almeja sua melhora de vida em uma região mais desenvolvida. Mas o que encontra novamente é sua exclusão ou expulsão do centro e/ou dos bairros nobres da cidade desenvolvida para o subúrbio. Onde vivem os trabalhadores mal remunerados e excluídos do ambiente moderno e do que ele pode lhe proporcionar.

“Pedro pedreiro” é um indivíduo humilde de uma grande cidade, onde se chocam as contradições do desenvolvimento do mundo moderno brasileiro e de seu atraso. O compositor, ao nos revelar esse retrato da pobreza, se solidariza com ela e nos mostra a poesia no “baixo”, onde o sublime se oculta, numa vida humilde e simples. Ao retirar poesia deste meio “baixo”, não “elevado”, o compositor se afasta da matéria da poesia tradicional, na qual o poético significa o nobre e o raro, revelando que esta pode estar presente também no mais humilde cotidiano do homem simples, lição deixada pela tradição do samba e da elaboração lírica modernista de Manuel Bandeira.

Em “Pedro pedreiro”, destaca-se o espaço da cidade moderna, na qual o homem está inserido, em seu cotidiano, em suas ruas, em suas multidões de anônimos, sofrendo as degradações a que o mundo moderno sujeita a todos com suas experiências. Podemos notar que Chico Buarque inspira-se no drama de um João–ninguém e o transforma em uma experiência humana, densa e complexa. Um destino particular é transformado em um valor geral, abstrato e universal do indivíduo angustiado. Na canção, o elemento social não é tomado como um simples engajamento político, mas, ao contrário, a referência ao social revela nela própria algo de essencial, algo que fundamenta sua qualidade poética. Para Adorno, “(...) o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, [estas] só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação do seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal.” (ADORNO, 1980, p. 193). Assim o vemos revelado nos versos da canção que mimetizam a espera angustiada de Pedro, como vimos anteriormente, e que pode ser sintetizada na sonoridade do verso que imita o ruído do apito do trem: “**aflita, bendita, infinita/ Do apito do trem**”, nas suas rimas internas consoante (ita) e soante (ita/ito). O que

igualmente pode ser notado na representação da espera interminável no verso final: “Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem/ Que já vem. (etc.)”. Como também na economia vocabular da canção que apresenta poucos substantivos e adjetivos que se repetem, mais o neologismo “pensero”, onze verbos (em várias flexões), algumas locuções verbais, o verbo “esperar” no gerúndio repedindo-se, entre outras comentadas acima. Toda essa estrutura formal deságua na figura do homem moderno angustiado e em confronto com os valores desse mundo⁵.

Chico Buarque nos mostra que é possível encontrar a poesia no mais humilde cotidiano, desentranhada, pela depuração da linguagem, na forma simples e natural da canção. Em sua obra, o compositor reconhece o outro, resgatando a experiência de vida de uma personagem desqualificada socialmente, solidarizando-se com a existência invisível do outro. A figura do homem humilde presente em sua obra é valorizada em sua complexidade, digna de reconhecimento. E essa postura diante do mundo e da poesia se revela em sua canção como uma atitude estética, na recusa ao elevado e a uma linguagem apenas formalista.

A canção de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade e se coloca contra a ideologia oficial, contestando a insensibilidade do sistema para com os humildes. Conforme observa César, o compositor “está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais” (CESAR, 1993, p.83).

A Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediate e apresentava duas faces:

5. Nos anos 60/70, a MPB se mostra um veículo de grande importância para o cenário poético e cultural brasileiro. Segundo Augusto de Campos, para estudar a cultura brasileira dessa época: “se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco.” (CAMPOS, Augusto de. *apud* PERRONE, 1988, p.19). A elaboração artística das letras da MPB se tornou evidente para os críticos literários, chegando alguns a pensar que os poetas desta geração optaram pelo veículo musical (o disco, o rádio, a televisão) devido à superioridade comunicativa dos meios audiovisuais em relação aos meios escritos.

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p.93)

Para a ensaísta, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”. Esse compromisso, observa Galvão, a leva “a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples, mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p.93)

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do “mar, amor e luar” – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas, como podemos notar no depoimento de Heloisa Buarque de Hollanda:

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p.15)

Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC (Centro Popular de Cultura), havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última atitude era a orientação do CPC, que tinha como prerrogativa que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 1980, p. 17). Mas para a plena existência da “arte popular”, o artista deveria

adequar sua linguagem para poderem “expressar corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (HOLLANDA, 1980, p.19)

Vem desse tipo de pensamento político e estético o surgimento, em 1963, da coleção *Violão de Rua*, que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros, Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do *Violão de Rua*, como obra participante que pretendia ser:

mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “*divertissement*” e ornamental. (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 20)

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia-a-dia. Ela torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer.

Chico Buarque surge no cenário cultural brasileiro inserindo-se na tradição do samba, absorvendo de seus compositores iniciais a adesão à voz do desqualificado social e a tendência à crônica da vida popular – não são poucas as comparações de Chico a Noel Rosa, por exemplo –, da mesma forma que está também inserido no contexto político cultural da década de 1960, que revela tanto a bossa nova, no campo musical, quanto o estado de exceção representado pela ditadura militar brasileira, momento de alerta às tensões sociais. A relação de Chico com o samba ressalta sua musicalidade contestatória, uma vez que o samba, “dono do corpo”, conforme expressão de Muniz Sodré (1988), com o seu ritmo sincopado e provocador, contesta valores morais e sociais burgueses. Não é sem razão que Chico fez “Pedro pedreiro”, herói da canção, esperar o apito do trem no ritmo contestatório do samba.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade”. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: *Enigma e*

comentário. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

DA'MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Uma análise ideológica da MPB". In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. (Humberto Werneck, org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Songbook)

HOLANDA, Chico Buarque de. "Entrevista a Tarso de Castro". In: *Folha de São Paulo*, 11/09/77. <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_09_77.htm> Acesso em 18-08-2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. 17ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

SITE OFICIAL de Chico Buarque <<http://www.chicobuarque.com.br/>> - Acesso em 20-08-2016.

Recebido em: 18/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

CONSULENTE-APRENDENTE DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA: UM OLHAR SOBRE O USO DO DICIONÁRIO

2

CONSULTANT-LEARNER OF SPANISH AS A FOREIGN LANGUAGE: A GLANCE AT DICTIONARY USAGE

VARGAS, MARIANA DARÉ

Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara, com bolsa de Doutorado da FAPESP.

NADIN, ODAIR LUIZ

Professor Assistente Doutor (R.D.I.D.P.) do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - campus de Araraquara.

RESUMO:

Este artigo objetiva traçar um possível perfil do consultante-*aprendente* de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE) do Ensino Médio em relação ao uso do dicionário pedagógico bilíngue. Para tanto, apresenta análise das respostas de um questionário aplicado a sete participantes de pesquisa. O questionário foi adaptado de um instrumento de pesquisa utilizado pelo grupo de pesquisa “Lexicografía y Lingüística de Corpus”, da Universidad de Alicante, na Espanha (AZORÍN FERNÁNDEZ (2007). Os pressupostos teóricos da Lexicografia Pedagógica (MOLINA GARCÍA, 2006; WELKER, 2011; KRIEGER, 2011) nortearam a realização da pesquisa e a elaboração deste texto. A análise dos questionários permitiu-nos aventar que os alunos recorrem com frequência ao dicionário nas aulas de língua espanhola, no entanto, seu uso ainda é pontual, restrito à função primeira do dicionário: consulta de palavras e significados, sendo urgente, portanto, estimular o uso de obras lexicográficas nas aulas de E/LE, de modo a desvelar o real potencial didático delas.

Palavras-chave: Espanhol como Língua Estrangeira. Dicionário pedagógico bilíngue. Uso do dicionário.

ABSTRACT¹:

This article aims to outline a profile of the High School consultant-learner of Spanish as a foreign language (S/FL) regarding the usage

1. Tradução de Joagda Rezende Abib

of bilingual pedagogical dictionary. For that, it presents analysis of responses to a questionnaire which was applied to seven survey participants. The questionnaire was adapted from a research instrument used by the research group “Lexicografía y Lingüística de Corpus” from Universidad de Alicante, in Spain (AZORÍN FERNÁNDEZ, 2007). The theoretical assumptions of Pedagogical Lexicography (MOLINA GARCÍA, 2006; WELKER, 2011; KRIEGER, 2011) guided the research and the writing of this text. The questionnaires analysis allowed us to realize that students frequently use the dictionary in Spanish classes, but its usage is still punctual, limited to the first function of a dictionary, that is, look up words and meanings. Therefore, it is a matter of urgent necessity to stimulate the usage of lexicographical books in (X/XX) classes, in such a way as to disclose their didactic potential.

Keywords: Spanish as a Foreign Language. Bilingual pedagogical dictionary. Dictionary usage.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como finalidade delinear o possível perfil do consulente²-aprendente de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE) do Ensino Médio em relação ao uso do dicionário pedagógico bilíngue³. Para tanto, analisa-se um questionário de dezessete questões, quinze abertas e duas fechadas, respondido por sete participantes de pesquisas, alunos de uma escola estadual de uma cidade do interior do estado São Paulo, no segundo semestre de 2014. Este instrumento de pesquisa dividiu-se em quatro partes: a) dados do aluno; b) uso do dicionário: dados externos; c) uso do dicionário: frequência e aprendizagem; d) uso do dicionário: dados internos. A fim de guardar o anonimato dos participantes e garantir a integridade deles, seus nomes foram trocados por nomes hispânicos: Benjamín, Romina, Alejandro, Ximena, Valentina, Santiago e Juan.

O questionário foi adaptado de uma enquete aplicada a alunos e professores de língua espanhola como língua materna e estrangeira,

2. Consulente é termo técnico da ciência da Lexicografia, usado para denominar a pessoa que consulta o dicionário

3. Pesquisa realizada anteriormente à promulgação, sem consulta popular, em 2016, da Medida provisória 746/2016 (MP 746), instrumento com força de lei, que altera profundamente o currículo da Educação Básica. Dentre as mudanças, está a não obrigatoriedade do ensino do Espanhol, tornando o Inglês o único idioma presente na grade de disciplinas

pelo grupo de pesquisa “Lexicografía y Lingüística de Corpus”, da Universidad de Alicante, na Espanha, cujo objetivo foi identificar a opinião dos participantes da pesquisa em relação ao uso de dicionários pedagógicos para o desenvolvimento das competências lexical e linguística. A análise das respostas dessa enquête foi divulgada em artigo científico publicado por Azorín Fernández, em 2007. O questionário dividiu-se em três partes: dados dos participantes da pesquisa, uso do dicionário: dados externos, uso do dicionário: frequência e aprendizagem.

O intuito de realizar esta pesquisa veio a partir do conhecimento dos pressupostos da Lexicografia Pedagógica, vertente da ciência da Lexicografia, cujo objeto de estudo ambienta-se no espaço escolar e são os dicionários pedagógicos, voltados para o ensino e aprendizagem de línguas, materna e estrangeira, e a relação de docentes e alunos com esse material didático. A essa área de pesquisa preocupa a elaboração de obras lexicográficas de qualidade e adequadas para as reais necessidades e habilidades linguísticas de seus usuários, bem como o estímulo do uso dos dicionários pedagógicos nos espaços de educação (MOLINA GARCÍA, 2006; WELKER, 2011; KRIEGER, 2011).

O DICIONÁRIO PEDAGÓGICO

A língua, estrangeira ou materna, como propõe Prado Aragonés (2005), é instrumento de comunicação e de acesso ao conhecimento. Ensiná-la supõe o desenvolvimento das capacidades linguísticas compreensivas e expressivas. Sendo o dicionário o livro que abarca as palavras e os significados de uma língua, porta de acesso ao conhecimento do léxico e de práticas discursivas, podemos inferir que idealizá-lo no âmbito da Lexicografia Pedagógica, sob o formato do dicionário pedagógico, é concebê-lo como instrumento de aprendizagem de língua, que possibilita ao aluno, portanto, desenvolver a competência comunicativa e a autonomia, pois lhe permite meios de satisfazer suas necessidades informativas e formativas.

Gómez D., Herrera V. e Rivero B. (2009) afirmam ser o dicionário pedagógico um método per se (devido ao seu modo de elaboração e à sua estrutura), didático (mobiliza, no aluno, estratégias cognitivas e de ação para aprendizagem de língua/línguas) e dialético (proporciona atividade de interação com o aluno, permitindo-lhe, de forma autônoma, (re)construir conhecimentos linguísticos).

O dicionário é um método para o ensino da língua. Sob esta concepção de dicionário, deve-se privilegiar sua relação intrínseca com os objetivos e os conteúdos da área língua como unidade programática e com a seleção, definição e sequencialidade de fases da aprendizagem que oferecem ao estudante a possibilidade de integrar seus conhecimentos de forma progressiva a uma unidade significativa, superior.

O dicionário é um método, porque, por meio do uso contínuo e planejado na sala, o estudante pode integrar os conhecimentos, pode usar os modelos de reforço pessoal na aprendizagem, pode relacionar os diversos conteúdos programáticos, pode descobrir, de maneira autônoma, técnicas e estratégias de trabalho escolar, pode aprender do seu próprio esforço [...] (GÓMEZ D., HERRERA V. E RIVERO B., 2009, p. 190, tradução nossa)⁴.

O dicionário pedagógico é, portanto, um material didático complementar, de consulta, com o qual os alunos interagem, por meio das perguntas de língua que lhe fazem, cujos efeitos de uso reverberam entre os muros da escola e para além dos muros da escola: para a vida! Tal qual o livro didático, seu autor (o lexicógrafo), preocupa-se com a aprendizagem de língua por meio do texto lexicográfico, e seu uso deve ser planejado, regular, sistemático no contexto escolar. Para verificar se esse uso — planejado, regular e sistemático — ocorre de fato no contexto escolar, além de delinear as características do estudante de E/LE do Ensino Médio em relação ao dicionário pedagógico bilíngue, é que empreendemos esta pesquisa.

DADOS DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

As perguntas seguintes buscam delinear o perfil dos participantes da pesquisa em relação à idade e ao tempo de estudo da língua espanhola.

4. El dicionario es pues, un método para la enseñanza de la lengua. Bajo esta concepción del diccionario se debe privilegiar su intrínseca relación con los objetivos y los contenidos del área lengua como unidad programática y con la selección, definición y secuenciación de fases de aprendizaje que ofrecen al estudiante la posibilidad de integrar sus conocimientos de manera progresiva a una unidad significativa, superior. El diccionario es un *método* porque a través de uso continuo y planificado en el aula el estudiante puede integrar los conocimientos, puede usar los modelos de refuerzo personal en el aprendizaje, puede relacionar los diversos contenidos programáticos, puede descubrir de manera autónoma técnicas y estrategias de trabajo escolar, puede aprender de su propio esfuerzo [...]

Nome e idade

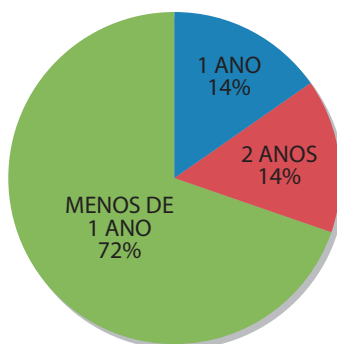
Sete participantes da pesquisa responderam o questionário. Quatro são do sexo feminino e três do sexo masculino. Todos estão no primeiro ano de Ensino Médio e têm 15 anos.

Questão 1: Já estudava a língua espanhola antes de estudá-la no colégio?

Todos os participantes da pesquisa começaram a estudar a língua espanhola no colégio, não tendo, portanto, contato formal com o idioma antes do ingresso no Ensino Médio.

Questão 2: Há quanto tempo estuda espanhol?

Gráfico 1 – Há quanto tempo estuda espanhol?



A maior parte dos participantes da pesquisa tem nível básico em língua espanhola, pois a estudam há menos de um ano.

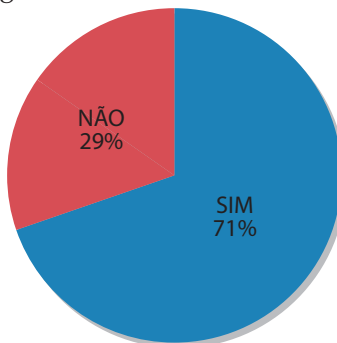
Questão 3: Estuda espanhol

Todos os participantes estudam espanhol apenas no colégio.

USO DE DICIONÁRIO: DADOS EXTERNOS

Questão 4: Usa algum dicionário atualmente

Gráfico 2 – Usa algum dicionário atualmente?



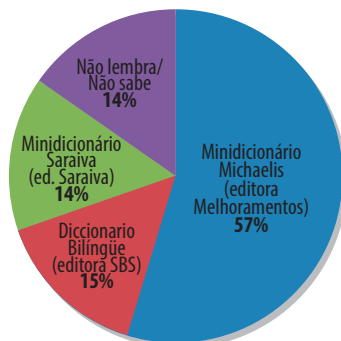
Os dados revelam que mais da metade dos participantes usa o dicionário para a aprendizagem de língua espanhola.

Questão 5: Que tipo de dicionário usa?

Todos os participantes da pesquisa usam apenas o dicionário pedagógico bilíngue.

Questão 6: Qual é o título? / Questão 7: Qual é a editora?

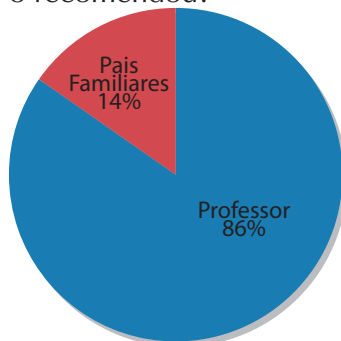
Gráfico 3 – Qual é o título? / Qual é a editora?



O Minidicionário Michaelis, da editora Melhoramentos, aparece em primeiro lugar como dicionário bilíngue espanhol-português/português-espanhol usado pelos participantes de pesquisa, seguido do Diccionario Bilíngüe, da editora SBS, e do Minidicionário Saraiva, da editora Saraiva. Provavelmente, o Minidicionário Michaelis está no posto de mais usado, porque, na escola em que esta pesquisa foi aplicada, é a obra lexicográfica fornecida pelo Governo Federal para o ensino-aprendizagem de E/LE.

Questão 8: Quem o recomendou?

Gráfico 4 – Quem o recomendou?

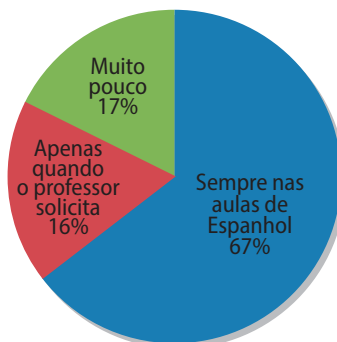


O professor figura como a principal pessoa a recomendar o dicionário para o ensino-aprendizagem de língua, seguido de pais/familiares.

USO DO DICIONÁRIO: FREQUÊNCIA E APRENDIZAGEM

Questão 9: Com que frequência usa o dicionário?

Gráfico 5 – Com que frequência usa o dicionário?



O uso do dicionário aparece restrito ao espaço da sala de aula, como hábito pelos alunos e quando solicitado pelo professor.

Questão 10: Já te ensinaram a usar o dicionário?

Todos os participantes da pesquisa responderam que já os ensinaram a usar o dicionário.

Questão 11: Quem te ensinou a usar o dicionário?

Gráfico 6 – Quem te ensinou a usar o dicionário?

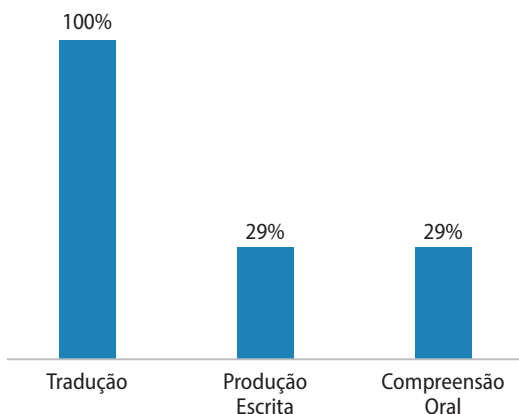


O ensino do uso do dicionário aparece mediado pelo professor, em sala de aula, seguido de familiares, em casa, e, por fim, de forma autônoma.

USO DO DICIONÁRIO: DADOS INTERNOS

Questão 12: Em quais atividades usa o dicionário?

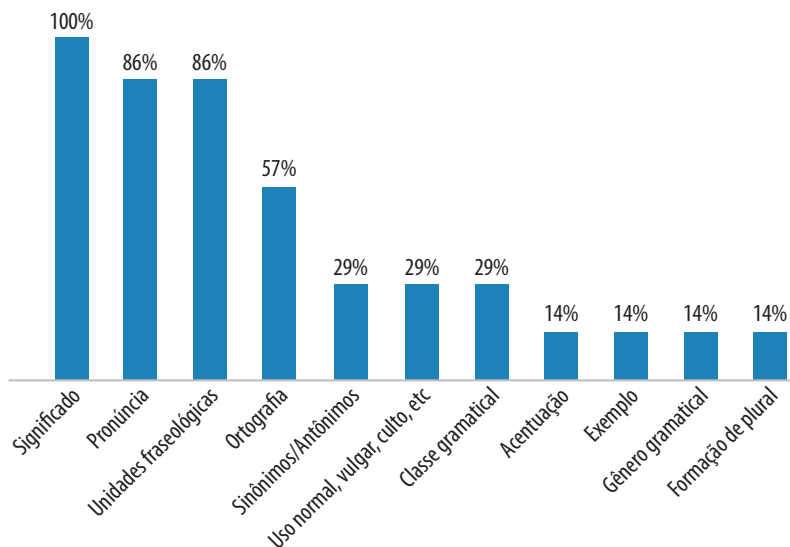
Gráfico 7 – Em quais atividades usa o dicionário?



O uso do dicionário aparece com frequência nas atividades de tradução, item assinalado por todos os participantes da pesquisa, seguido da compreensão oral e produção escrita. Usá-lo nas atividades de produção oral não foi assinalado pelos participantes da pesquisa.

Questão 13: Para que, normalmente, usa o dicionário?

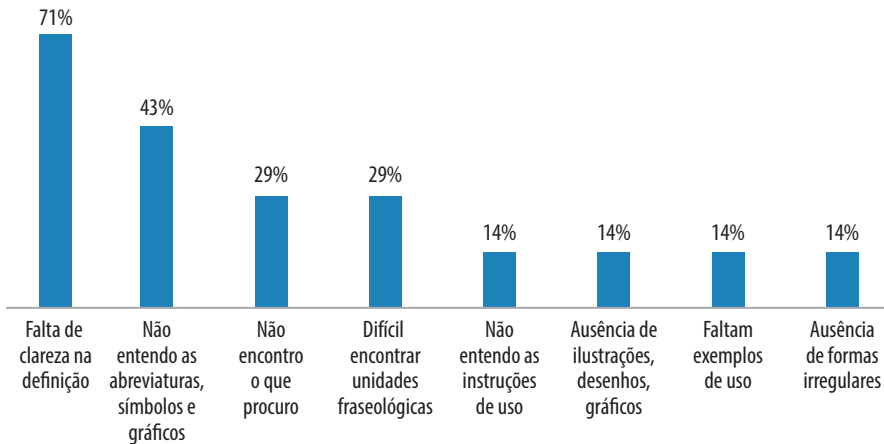
Gráfico 8 – Para que, normalmente, usa o dicionário?



Os participantes usam o dicionário, sobretudo, para procurar significados de palavras, seguido de consulta à pronúncia, a unidades fraseológicas e à ortografia.

Questão 14: Que “defeitos” encontra no dicionário?

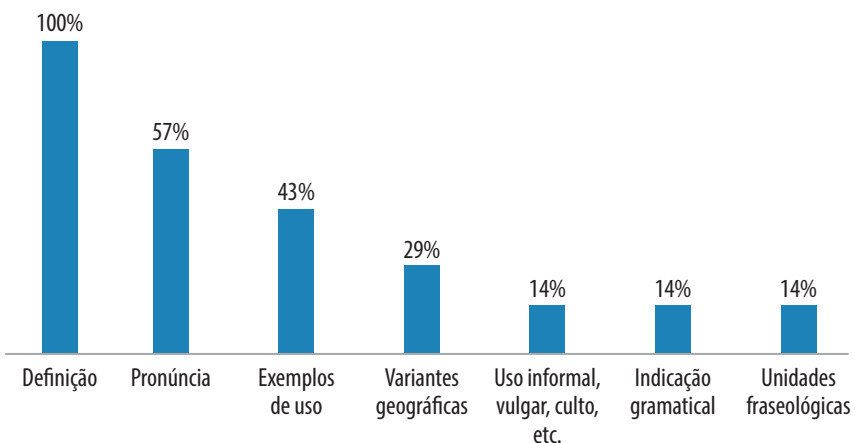
Gráfico 9 – Que “defeitos” encontra no dicionário?



A maior falha do dicionário assinalada pelos participantes é a falta de clareza na definição. Abreviaturas, símbolos e gráficos são apontados por serem difíceis de compreender. Não encontrar o que procura foi item assinalado por dois estudantes, bem como a dificuldade para encontrar as unidades fraseológicas.

Questão 15: Qual(is) parte(s) do dicionário são mais úteis para você?

Gráfico 10 – Qual(is) parte(s) do dicionário são mais úteis para você?



A definição, em primeiro lugar, seguida de pronúncia, exemplos e indicação de variantes geográficas aparecem como as partes mais úteis do dicionário para os participantes da pesquisa.

Questão 16: Do que mais gosta no dicionário?

Questionados sobre do que mais gostavam no dicionário, os participantes da pesquisa apontaram: a possibilidade de descobrir os significados de palavras desconhecidas; “buscar palavras para se identificar”, como afirmou Valentina; o fato de as palavras estarem em ordem alfabética; “meio de ajuda mais fácil e confiável” para Romina; facilidade de compreender o “vocabulário de algumas palavras”; exemplos de frases. Apenas Benjamín não apontou nada, pois escreveu não gostar muito de dicionário.

Questão 17: O que poderia ser melhorado no dicionário?

Os participantes da pesquisa, ao escreverem sobre o que poderia ser melhorado no dicionário, elencaram: o dicionário ser maior; apresentar mais explicações; trazer conjugação de verbos; a fonte das palavras ser maior; ter imagens; “melhorar o significado das palavras”, para Ximena.

CONCLUSÃO

A análise das respostas do questionário aplicado com alunos de E/LE do Ensino Médio revelou aspectos importantes da interação aluno-professor-obra lexicográfica, dentre os quais: o docente exerce papel importante na escolha da obra lexicográfica e no ensino do uso do dicionário, por isso pensar na educação lexicográfica na formação inicial do futuro professor de língua é urgente; o uso do dicionário ainda está muito restrito ao espaço da sala de aula, à recomendação do docente. Igualmente, limita-se às atividades de compreensão, e, pensando no dicionário bilíngue português-espanhol/espanhol-português, obra lexicográfica de que os participantes da pesquisa relataram fazer uso, muitas vezes dispensável na compreensão de um texto em espanhol, pela possibilidade de inferência de significados por meio do contexto e da proximidade da língua com o português, este pode ser muito útil na produção, escrita ou oral, pois apresenta os equivalentes ao usuário, suprimindo suas necessidades produtivas prontamente: “Quão mais fácil é a busca de palavras necessitadas no dicionário bilíngue: o ponto de partida na consulta dele é, geralmente, uma palavra da língua materna do usuário (WERNER, 2006, p. 218,

tradução nossa).⁵ A função que cumpre o dicionário aos usuários ainda é a de busca de significados, importante, mas não única, pois, como assevera Krieger, a obra lexicográfica é “um lugar privilegiado de lições sobre a língua” (2012, p. 9).

Sobre as imperfeições do dicionário, os participantes da pesquisa mencionaram a falta de clareza na definição, e uma aluna sugeriu “melhorar o significado das palavras”. Isso nos permite inferir que, no dicionário bilíngue, a definição sinonímica talvez precise ser aprimorada, garantindo ao usuário escolher a unidade lexical mais adequada para a situação comunicativa de que participa. A dificuldade para compreender abreviaturas, símbolos e gráficos, apontada pelos estudantes, pode dificultar a autonomia em relação à aprendizagem do uso adequado do dicionário, por isso, torná-los mais claros e objetivos parece ser crucial, sobretudo porque parte dos participantes da pesquisa relatou ter aprendido a usar o dicionário sozinho, com o uso. Instruções de uso completas e claras, que agucem o estudante a descobrir o que sabe e que não sabe que há na obra lexicográfica, como propõe Santana López (2009), parece também ser imprescindível para que a aprendizagem do uso do dicionário autônoma seja profícua.

A fonte pequena do texto lexicográfico, o tamanho não tão grande e a ausência de imagens da obra também foram citados. Em dicionários impressos, fonte maior, mais páginas e imagens talvez não sejam possíveis, se consideramos a necessidade de praticidade e de leveza dele, para ser carregado na mochila dos alunos ou levado da biblioteca para a sala de aula. No entanto, em dicionários eletrônicos e *on-line*, atender a essa demanda é possível e factível.

Os alunos reconhecem o dicionário como um livro de descoberta de novas palavras e significados, mas suas respostas são reveladoras do desconhecimento do potencial didático da obra lexicográfica de cunho pedagógico, que pode lhes proporcionar conhecimentos linguísticos e culturais. Prado Aragonés, ao tratar do dicionário escolar, de viés pedagógico, elenca as múltiplas vantagens que seu uso assíduo e frequente pode propiciar aos alunos:

[...] a consulta e o uso assíduo lhes permitirá avançar na sua aprendizagem de forma autônoma e lhes proporcionará múltiplas vantagens para sua formação, trazendo conhecimentos:

5. ¡Cuánto más fácil resulta la búsqueda de las voces necesitadas en el diccionario bilíngue! El punto de partida en la consulta de éste es, generalmente, una palabra de la lengua materna del usuario.

Linguísticos, que lhes servirão para ampliar seu vocabulário, conhecendo novas palavras; para aprender a utilizar o vocabulário com mais propriedade em função do contexto, observando seus exemplos de uso; para melhorar sua competência gramatical, conhecendo as peculiaridades morfológicas e sintáticas, irregularidades e uso preposicional de palavras que apresentem mais dificuldade; para melhorar a expressão escrita, consultando dúvidas ortográficas e certificando-se dos usos corretos; e para criar suas próprias mensagens, imitando os modelos de uso que oferecem os exemplos.

Culturais, que lhes servirão para compreender melhor a realidade, fazer uma ideia mais exata das coisas definidas pelas palavras e formar-se cientificamente e como pessoas, pois um dicionário escolar, além de informação linguística, inclui abundante informação enciclopédica no léxico especializado, as definições de determinados tecnicismos, os exemplos e as ilustrações (PRADO ARAGONÉS, 2005, p. 24, tradução nossa).⁶

Apesar dos benefícios que o dicionário pedagógico pode trazer ao ensino de línguas e do reconhecimento de alguns deles pelos participantes da pesquisa, a análise do questionário ratifica algo já apontado por Krieger (2012, p. 10): o de que seu aproveitamento na escola ainda não é tão evidente e seu uso ainda é pontual, fonte de consulta breve. Acreditamos ser urgente, portanto, no bojo do crescimento de pesquisas na área da Lexicografia Pedagógica e da implementação do PNLD Dicionários⁷, continuar a estimular o uso

6. [...] su consulta y uso asiduo les permitirá avanzar en su aprendizaje de forma autónoma y les reportará múltiples ventajas para su formación, aportándoles conocimientos: lingüísticos, que les servirán para ampliar su vocabulário, conociendo nuevas palabras; para aprender a utilizar el vocabulário con más propiedad en función del contexto, observando los ejemplos de uso; para mejorar su competencia gramatical, conociendo las peculiaridades morfológicas y sintácticas, irregularidades y uso preposicional de palabras que entrañen más dificultad; para mejorar su expresión escrita, consultando sus dudas ortográficas y afianzando los usos correctos; y para crear sus propios mensajes, imitando los modelos de uso que ofrecen los ejemplos. Culturales, que les servirán para comprender mejor la realidad, hacerse una idea más exacta de las cosas definidas por las palabras y formarse científicamente y como personas, pues un diccionario escolar, además de información lingüística incluye abundante información enciclopédica en el léxico especializado, las definiciones de determinados tecnicismos, los ejemplos y las ilustraciones.

7. O PNLD Dicionários faz parte do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do Governo Federal, e distribui dicionários escolares de língua portuguesa às escolas públicas brasileiras de ensino fundamental e médio. Foi implantado em 2012. Informações obtidas no site: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16841&Itemid=1131>, em 08/10/2016.

do dicionário, bilíngue e monolíngue, nas aulas de E/LE, para que este seja pleno e revelador de todo o potencial didático deste, como propõe Krieger (2012), “livro de lições sobre a língua”.

BIBLIOGRAFIA

AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores. La investigación sobre el uso del diccionario en el ámbito escolar. In: A. N. ISQUERDO; I. M. ALVES (Orgs.). As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia. Campo Grande: Editora UFMS, São Paulo, Humanitas, 2007. p. 169-191.

GÓMEZ D., María E.; HERRERA V., Míldred; RIVERO B., Johanna M. El diccionario: ¿Un método para la enseñanza de la lengua?. In: J. M. GARCÍA PLATERO; M. A. CASTILLO CARBALLO (Orgs.). Investigación lexicográfica para la enseñanza de lenguas. Málaga: Universidad de Málaga, 2009. p. 185-193.

KRIEGER, Maria da Graça. Dicionário em sala de aula: guia de estudos e exercícios. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

KRIEGER, Maria da Graça; WELKER, Herbert Andreas. Questões de Lexicografia Pedagógica. In: C. XATARA; C. R. BEVILACQUA; P. R. M. HUMBLÉ (Orgs.). Dicionário na teoria e na prática: como e para quem são feitos. São Paulo, Parábola Editorial, 2011. p. 103-113.

MOLINA GARCÍA, Daniel. Fraseología bilingüe: un enfoque lexicográfico-pedagógico. Granada: Comares, 2006.

PRADO ARAGONÉS, Josefina. El uso del diccionario para la enseñanza de la lengua: consideraciones metodológicas. Káñina: Revista Artes y Letras, XXIX (Especial), p. 19-28, 2005.

SANTANA LÓPEZ, Belén. Las instrucciones de uso del diccionario bilingüe o cómo encontrar lo que no sé que estoy buscando. In: M. T. FUENTES MORÁN; B. A. MODEL (Orgs.). Investigaciones sobre lexicografía bilíngüe. Granada: Tragacanto, 2009. p. 159-188.

APÊNDICE – Questionário

Projeto de pesquisa: “Produção escrita em língua espanhola e uso de dicionários bilíngues pedagógicos”

Pesquisadora: Mariana Daré Vargas (Doutorado/UNESP/FAPESP)

ENCUESTA: USO DEL DICCIONARIO

Nombre: _____

Edad: _____

Año: _____

1. ¿Ya estudiabas la lengua española antes de estudiarla en el colegio?

() Sí.

() No.

2. ¿Hace cuánto tiempo que estudias español?

- () Menos de 1 año.
- () 1 año.
- () 2 años.
- () 3 años.
- () Más de 3 años.

3. Estudias español:

- () Solamente en el colegio.
- () En el colegio y en un curso de lenguas.
- () Otros. _____

4. ¿Usas algún diccionario actualmente?

- () Sí.
- () No.

5. ¿Qué tipo de diccionario usas?

- () Bilingüe.
- () Semibilingüe.
- () Monolingüe.
- () Otros. _____

6. ¿Cuál es el título? _____

7. ¿Cuál es la editorial? _____

8. ¿Quién te lo recomendó?

- () Profesor.
- () Padres o familiares.
- () En la librería.
- () Un amigo.
- () Otros. _____

9. ¿Con qué frecuencia usas el diccionario?

- () Lo uso siempre en las clases de español.
- () Sólo cuando hago las tareas de español en mi casa.
- () Sólo cuando me lo manda el profesor.
- () Lo uso muy poco.
- () Otros. _____

10. ¿Ya te han enseñado a manejar el diccionario?

- () Sí.
- () No.

11. ¿Quién te ha enseñado a manejar el diccionario?

- () El profesor, en clase.
 () Aprendí en casa con mis padres, hermanos.
 () Leyendo las instrucciones que trae el diccionario.
 () Aprendí yo solo con el uso.
 () Otros. _____

12. ¿En cuáles actividades usas el diccionario?

- () En la traducción de un texto.
 () En la producción de un texto.
 () En una actividad de expresión oral (un diálogo con un colega, por ejemplo).
 () En una actividad de comprensión oral (una audición de un diálogo, por ejemplo).

13. ¿Para qué usas normalmente el diccionario? (señala hasta 6 casillas)

- () Para averiguar el significado de las palabras que no entiendo.
 () Para comprobar cómo se escribe una palabra (ortografía).
 () Para saber si una palabra es sustantivo, verbo, adjetivo etc.
 () Para buscar un ejemplo (frase) de cómo se usa una palabra.
 () Para saber si una palabra es de uso normal, vulgar, culto etc.
 () Para averiguar el género gramatical de una palabra (masc./fem.).
 () Para saber cómo se forma el plural (rubi = rubís, rubíes).
 () Para saber si una palabra lleva acento o tilde y en qué sílaba.
 () Para saber la pronunciación de alguna palabra.
 () Para buscar sinónimos (admirable, notable), antónimos (responsable, irresponsable)
 () Para buscar el significado de expresiones/frases (de tal palo tal astilla: “filho de peixe peixinho é”).
 () Otros. _____

14. ¿Qué defectos encuentras en tu diccionario?

- () Las explicaciones (definiciones) no son claras porque se utilizan palabras difíciles.
 () Hay muchos sinónimos y no hay indicación de cuál corresponde exactamente al significado de la palabra buscada.
 () Faltan ejemplos de cómo usar las palabras.
 () Faltan ilustraciones, dibujos, gráficos etc. pues las imágenes ayudan a comprender mejor el significado de las palabras.

- No siempre están en el diccionario las palabras que busco.
- No trae señalización especial para el orden alfabético.
- No vienen las formas irregulares (adquiero/adquirir, bendigo/benedicir).
- No entiendo bien las instrucciones de uso de mi diccionario.
- Es difícil encontrar las expresiones/frases (dormir a pierna suelta, ¿por qué palabra buscar esta expresión?)
- No entiendo las abreviaturas, símbolos, gráficos del diccionario.
- Otros. _____

15. ¿Cuál(es) parte(s) del diccionario te parecen más útil(es)?

- Definición de la palabra.
- Ejemplos de uso.
- Indicación gramatical.
- Pronunciación de la palabra.
- Indicación de uso de la palabra (informal, vulgar, culto etc).
- Indicación de variantes geográficas (Uruguay, Argentina etc).
- Indicación de expresiones/frases (dar la lata).

16. ¿Qué es lo que más te gusta en el diccionario?

17. ¿Qué crees que podría mejorar en el diccionario?

¡MUCHAS GRACIAS POR TU ATENCIÓN!

REFERENCIA

AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores. La investigación sobre el uso del diccionario en el ámbito escolar. In: A. N. ISQUERDO; I. M. ALVES (Orgs.). As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007. p. 169-191.

Recebido em: 21/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

A CONSTRUÇÃO ESPACIAL NO ROMANCE
CHAPADÃO DO BUGRE DE MÁRIO
 PALMÉRIO

3

THE SPACE CONSTRUCTION IN THE
 NOVEL *CHAPADÃO DO BUGRE* BY MÁRIO
 PALMÉRIO

BORGES FILHO, OZÍRIS

Professor Doutor Associado I da Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM e docente do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem na UFG, câmpus de Catalão.

PINTO, DANIELA ELISABETE DA SILVA

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária – UFU, graduada em Letras pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM e professora de Espanhol na Funepu Educacional – escola de idiomas da Fundação de Ensino e Pesquisa de Uberaba

RESUMO:

O romance *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, é marcado pela construção narrativa demasiadamente espacial. Seu próprio título antecipa a descrição de um dos espaços habitados pelos personagens. Nesse sentido, lançando mão da teoria postulada por Borges Filho (2007), analisamos o espaço narrativo construído nessa obra. São analisadas as relações de poder que surgem e se esvaem a partir do espaço, tais como as marcações territoriais. Do conceito de território emanam a violência e a opressão, uma vez que há em jogo o poder e a dominação de terras e riquezas. Observamos assim quais são os efeitos de sentido que o espaço produz no romance e sua relevância na tessitura narrativa.

Palavras-chave: Topoanálise; Chapadão do Bugre; Mário Palmério; Romance.

ABSTRACT:

The novel *Chapadão do Bugre* by Mário Palmério is marked by an overly spatial narrative construction. Its own title anticipates the description of one of the spaces inhabited by the characters. Using the theory postulated by Borges Filho (2007), we analyze the construction of the narrative space. The relations of power that arise and disappear from space, such as territorial markers, are analyzed too. From the concept of territory emanates violence and oppression. We observe the meanings that space produces in the novel and its relevance in the narrative.

Keywords: Topoanalysis; Chapadão do Bugre; Mário Palmério; Novel.

INTRODUÇÃO

Mário Palmério, autor uberabense renomado, iniciou a vida literária tardiamente, uma vez que escreveu seu primeiro livro, *Vila dos Confins*, aos quarenta anos. Escreveu, em 1965, o romance de aproximadamente 400 páginas intitulado *Chapadão do Bugre*, nosso *corpus* de pesquisa, muito elogiado por toda a crítica. Palmério foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 2, que outrora pertenceu a Guimarães Rosa, com quem é costumeiramente comparado.

Por se tratar de um escritor regional, vemos a necessidade de valorizar sua obra e, ao mesmo tempo, investigar sua construção espacial. Nesse sentido, desejamos acrescentar a fortuna crítica palmeriana com uma leitura topoanalítica de um de seus romances. Julgamos necessária tal análise por perceber que o espaço é instaurado de maneira rica e abundante na obra, prova disso são os títulos dos capítulos nos quais a obra se divide. Em sua maioria, os títulos indicam espaços que os personagens percorrem. Aliás, o próprio título da obra já indica a importância do espaço na construção narrativa.

Além de contribuir com a fortuna crítica acerca da obra de Mário Palmério, o presente trabalho também se justifica por acrescentar reflexões no campo das investigações espaciais da literatura. Sabemos que a categoria narrativa denominada espaço foi, por muito tempo, relegada a um segundo plano dentro dos estudos literários ao contrário da categoria denominada *tempo*. Sobre este há inúmeras reflexões das mais variadas ordens e nas mais variadas áreas.

Porém, ao final do século XIX, começou-se a perceber que outras categorias também podiam e deviam ser exploradas, aí então é que o espaço passou a receber a devida atenção. Um dos marcos foi a publicação dos livros de George Matoré e de Henri Lefebvre, *L'espace humain* e *La production de l'espace*, respectivamente. Após isso, pode-se dizer que o interesse pelo espaço, não só pela perspectiva da Teoria Literária quanto nas demais áreas do saber, cresceu consideravelmente.

O presente trabalho, nesse sentido, visa analisar pelo viés espacial a 5ª edição do romance, publicada no ano de 1971, lançando mão dos estudos desenvolvidos dentro da Teoria Literária. A partir dos estudos da Topoanálise (Análise do Espaço), que surgem do bojo das

leituras de autores como Iuri Lotman e Gaston Bachelard, pretendemos entender de que maneira o espaço é criado no romance *Chapadão do Bugre* de Mário Palmério e de que modo essa categoria influencia as outras: tempo, personagens, narrador, etc. Por meio deste artigo, será realizada uma investigação bibliográfica, de cunho analítico-interpretativo, que permitirá desvendar o modo de configuração do espaço e dos personagens em *Chapadão do Bugre*.

O TERRITÓRIO EM CHAPADÃO DO BUGRE

Segundo Certeau “[...] todo poder é toponímico e instaura a sua ordem de lugares dando nomes [...]”. (CERTEAU, 2003, p. 216 apud BORGES FILHO, 2007, p. 28). Nesse sentido, ao tratarmos de um “território”, por conseguinte estaremos tratando de relações de poder fortemente atreladas ao espaço. Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra território já enuncia o poder exercido por alguém em um delimitado espaço. Portanto, muito além de um conceito geográfico, o território constitui um conceito político-ideológico intrinsecamente ligado ao poder. E os espaços cunhados por Palmério no romance analisado mantêm profunda relação com o conceito de território aliado ao conceito de poder.

O romance divide-se em “quadros”, nomenclatura criada pelo próprio autor. São assim nomeadas as partes: “Cavaleiro e Montada” (1º quadro), “Mata dos Mineiros” (compõe também o 1º quadro), “Santana do Boqueirão” (1º quadro), “Cavaleiro e Montada” (2º quadro), “Santana do Boqueirão” (2º quadro) e “Cavaleiro e Montada” (3º quadro). Percebemos que há uma clara menção a espaços rurais, o que já nos faz supor também como serão caracterizados os personagens que compõem tal obra.

O nome da obra refere-se ao espaço desértico, provavelmente do interior de Minas Gerais, por ser um lugar de solo muito ressecado e por isso a terra é “chapada” no chão. Todos os espaços acima referidos fazem parte da chamada Zona do Bugre, ou seja, um aglomerado de pequenas cidades, rodeadas por fazendas, que compõem essa zona. Por isso o local ressequido é chamado de “Chapadão do Bugre”.

Seu espaço começa a ser mencionado no segundo capítulo que corresponde ao 1º quadro de Santana do Boqueirão, e suas características são atribuídas pouco a pouco. Mencionam tal região nos trechos: “A conhecida amizade dos chefes da zona do Bugre [...] pouco se lhe dava ir por água abaixo o Partido no Distrito do Bugre

[...]” (PALMÉRIO, 1971, p. 163).

A cidade de Santana do Boqueirão, cujo mando e desmando pertencia à família dos Barbosas, era famosa pela prosperidade e atraía os visitantes que passavam a viver nela também:

E tudo com adiantado princípio de ruas calçadas a paralelepípedo, os passeios de lajes de pedra rejuntada. E água encanada, esgoto, luz-elétrica. O recém-chegado se admirava em ver tanta prosperidade e movimento, arranjava logo-logo fácil e esperançoso meio-de-vida – em geral ficava. (PALMÉRIO, 1971, p. 141).

A região é fortemente dominada pelos coronéis mais antigos das redondezas e as brigas pelo poder são enunciadas no 1º quadro de Santana do Boqueirão.

Em Santana do Boqueirão mandavam os Barbosas – família de tronco muito antigo,

descendentes do Major Eustórgio, desbravador do Sertão do Bugre e fundador da cidade. (PALMÉRIO, 1971, p. 142).

“E o Dr. Figueiredo sabe que, aqui no Bugre, quem manobra a política é o senhor: homem para arregaçar as mangas, gastar, pegar no rabo do foguete – pessoa assim é só o senhor, Coronel Americano!”. (PALMÉRIO, 1971, p. 167).

No entanto, a boa fama, acima mencionada, passou a má entre os habitantes e esses rumores da devassa vida que levavam os santanhenses se espalharam, chegando a ser conhecidos pelo Presidente do Estado:

Não fosse o completo paraíso para todos; mas, para certa espécie de gente, Santana do Boqueirão quase chegava a ser: o bicho funcionando livremente, as casas de jogo bancado e carteadas abertas dia-e-noite, cabaré e pensão de mulher em quantidade. O que mais apreciavam, porém, os santanhenses e arribadiços de vida airada, era o bom gênio da polícia – acomodada, desintrometida e pouca. (PALMÉRIO, 1971, p. 142, grifos nossos).

Há ainda outra cidade bastante conhecida na região do Bugre, que tem seu domínio nas mãos da família dos Inácios, assim como Santana do Boqueirão tem seu domínio nas mãos dos Barbosas.

Os primeiros a desbravar o vale do Araraúna – chão superior de mata-virgem, massapé roxo sem mistura – foram uns Inácios, gente vinda das Gerais. Chegaram e se afazendaram a seu modo: café, cana e zebu. [...] Seu Tonho Inácio descendia desses antigos da Mata, e a fazenda que

conservava – Capão do Cedro – era, por assim dizer, a gema do vale. (PALMÉRIO, 1971, p. 15).

Vemos que há uma forte crítica ao coronelismo não só em Minas Gerais, mas no Brasil como um todo. Pessoas que exerciam o poder a seu bel-prazer, sem prestar contas de seus atos a absolutamente ninguém. Os policiais fazem parte da “decoreção” da cidade, sem poder ou respeito algum. E pelo que pudemos conhecer com os fragmentos acima, o espaço de Santana do Boqueirão estava sob a diligência dos “Barbosas” há um tempo considerável, sem que houvesse outra intervenção que contrariasse os primeiros. Do mesmo modo, o vale da Mata dos Mineiros estava sob o poderio dos Inácios, desde seu desbravamento, sem mudança alguma, já que “a oposição se arremetava, mas parecia que sem futuro nenhum”. (PALMÉRIO, 1971, p. 142).

Tal panorama da cidade fez com que fossem designadas novas lideranças para a cidade a fim de reprimir o modo de vida que levavam seus habitantes. Os “Barbosas”, tradicionais no poder da cidade, sentem seu poder abalado com a chegada do Capitão Eucaristo Rosa, chefe do “Segundo Destacamento de Capturas”. O Dr. Damasceno, designado a pouco Juiz de Direito da Comarca, diz aos coronéis que desde que chegou a Santana do Boqueirão viu muitas providências por tomar, porém os recursos sempre foram muito escassos e tudo funcionava, de fato, como os velhos fazendeiros queriam. Diz ele:

Infelizmente, porém, nada pôde ser feito até hoje, e reconheço que os meios atuais da Delegacia de Santana do Boqueirão são muito precários, sobretudo no que se refere ao destacamento local... Com a chegada do Segundo Destacamento de Capturas, porém... (PALMÉRIO, 1971, p. 148).

A violência era empregada sem limites para fazer com que o poder permanecesse nas mãos dos Barbosas e de seus companheiros. Segundo um dos críticos da obra, em comentário na 5ª edição publicada em 1971, Vivaldo Coaracy: “Chapadão do Bugre, epopeia da violência e de erupção de instintos primitivos”. Nesse sentido, o poder é usado sem limites, para favorecer as minorias que o detinham em suas mãos.

Os fazendeiros mantinham seus empregados sob custódia, para que nas eleições fossem “voto garantido” e fizessem com que o poder permanecesse com a situação. Tal fenômeno ficou conhecido historicamente como “voto de cabresto” e segundo dois textos *on-line*

[...] é o sistema de controle do poder político por meio do abuso da autoridade, da compra de votos ou da utilização da máquina pública, o chamado coronelismo, mecanismo ainda recorrente nos mais pobres rincões do país. A figura do coronel - o mandão do pedaço - era muito comum durante os anos iniciais da república, principalmente nas regiões do interior¹.

O coronel era um grande fazendeiro que usava seu poder para garantir a eleição dos candidatos que apoiava. Cabresto tem seu berço no latim *capistrum*, “mordança, freio, brida”².

Assim, vemos que o poder permeia os espaços desta obra e as relações interpessoais também. E o narrador tem intenção de criticar tal sistema que era costumeiro em todo o nosso país, sobretudo em regiões interioranas, como no interior de Minas Gerais.

A ERRÂNCIA DE JOSÉ DE ARIMATÉIA, PROTAGONISTA DA OBRA

O personagem principal chama-se José de Arimatéia³ e sua história é o fio que liga todos os espaços citados na obra, que compreendem a Zona do Bugre. Seu Isé, como alguns o chamam, é um personagem politópico por excelência, uma vez que vive na errância, montado em sua fiel mula Camurça. Por politopia, coadunados com Borges Filho (2007), compreende-se mais de um espaço, e se afirmamos que o personagem protagonista é politópico, deduzimos que José tenha percorrido mais de um espaço ao longo da narrativa. Seu nome evoca os textos bíblicos já que a figura de José de Arimatéia é crucial para que o plano de ressurreição de Jesus Cristo seja levado a cabo até o fim.

Por meio da metodologia da Topoanálise, recuperamos o conceito de máscara, cunhado pelo formalista russo Tomacheviski (1979, p. 194 apud BORGES FILHO, 2007, p. 161). Isso significa que os nomes dos

1. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Voto_de_cabresto>. Acesso em 20 dez. 2011.

2. Disponível em: <<http://www.osuldeminas.com/osuldeminas/Pagina.do;jsessionid=a4jqbojc882u?idSecao=24&idNoticia=13648>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

3. Ao buscarmos a origem desse nome encontramos na narração no Evangelho de São João (João 19,38) que ele era um discípulo secreto de Jesus, por medo dos judeus. Depois de conhecer melhor a história dessa figura, percebemos que era um influente comerciante judeu, membro do Sinédrio que se identificou com os ensinamentos de Jesus Cristo. Acaba por ajudá-Lo, pedindo a Pôncio Pilatos que desse a posse do corpo do nazareno crucificado, então José de Arimatéia sepultou Jesus em um túmulo de sua propriedade. Passou a ser discípulo de Jesus e foi preso por isso.

personagens mantêm relação com sua caracterização interior. Nas palavras do teórico russo:

O procedimento de máscara, isto é, a elaboração de motivos concretos correspondentes à psique do personagem, é um caso particular da característica indireta. [...] O próprio nome do herói pode ter essa função. Nesse sentido, as tradições dos nomes-máscaras próprios à comédia também oferecem interesse.

Esse personagem que constitui o fulcro de Chapadão do Bugre talvez tenha sido assim nomeado, por ser alguém firme em seus propósitos, mesmo que um deles seja vingar-se de Seu Tonho Inácio, seu antigo patrão que lhe “arranjou” casamento com do-Carmo.

José de Arimatéia foi criado por dois senhores, Seu Joaquinção Carapina e Seu Sinésio. Ambos não se falavam, comunicavam-se por sinais e sobre o menino, sabiam apenas seu nome. “E aqueles eram os únicos que talvez soubessem dizer alguma coisa: filho de que pai, de que mãe, o cristão pelo que o tinha batizado e posto nele aquele nome de José de Arimatéia” (PALMÉRIO, 1971, p. 20).

O protagonista não sabia sequer o nome de seus pais. Depois da morte de um dos senhores que o criou e sumiço do outro, a vida de José de Arimatéia mudou bastante:

Depois que seu Joaquinção morreu, começara outra vida: candeeiro, boiadeiro de lavoura, capinador de enxada. Largado hoje aqui, largado ali amanhã, corrido a mor parte das vezes da maldade dos mais grandes. (PALMÉRIO, 1971, p. 21).

E ao avançar na leitura da obra, vamos percebendo que sua errância física, pode ser o reflexo de sua errância interior, por sentir-se sem um espaço para fixar-se, para ser dono. E nessa ânsia por um lugar que fosse seu, passa por muitos espaços. Viveu um tempo na Fazenda Curral de Esteio, de Seu Valico Ribeiro, onde aprendeu sua profissão, dentista-ambulante, que também pressupõe uma atopia.

Seu patrão, Valico Ribeiro, pediu a que Seu Custódio, dentista-ambulante e amigo da família, que ensinasse José de Arimatéia a ler, nos momentos de sua folga. Depois, o funcionário quis aprender também a arte da odontologia e depois de aulas com Seu Custodinho e do incentivo de seu patrão, José tornou-se dentista-ambulante.

Após sua partida da Fazenda Curral de Esteio, em busca de algo melhor para si, foi parar na Fazenda Capão do Cedro de Seu Tonho Inácio. Lá, José de Arimatéia monta um consultório e passa a atender

os colonos da fazenda se Seu Tonho. Conhece uma moça, chamada Maria do Carmo, por quem se apaixonou e logo começaram a namorar. Enfim deixaria seu “[...] amaldiçoado viver de cachorro-sem-dono – sempre corrido e maltratado – [...]” (PALMÉRIO, 1971, p. 20). Para ele, a vida estava perfeita, já sonhava com o casamento e com um lugar fixo, sem mais andanças pelo mundo.

Caminhava e pensava, mas já de tenção feita: ia mesmo parar por ali, de cabeça assentada na fazenda. Casava com Maria do Carmo, punha fim naquela vida de judeu-errante, sem futuro – hoje aqui, amanhã sabe Deus aonde – acabava de vez com tal desassossego. (PALMÉRIO, 1971, p. 24, grifos nossos).

Ferreira (2000, p. 2), num artigo que aborda a lenda do “Judeu Errante”, afirma que a lenda remete à figura maldita de Ahasverus, que a partir do século XIX intensificaram a menção ao personagem Errante, que se tornou símbolo da tragédia dos judeus. Nesse sentido, podemos perceber a ligação do nome do personagem de Palmério, “José de Arimatéia”, homônimo a um personagem bíblico judeu, com o mito do “Judeu Errante”, o que corrobora seu caráter andante, demonstrado ao longo de todo o romance.

Até então, José era uma pessoa pacata, tinha aversão à violência e nem sequer armado ele andava. A passagem a seguir comprova seu perfil pacato:

Sempre desprevenido, inimigo de arma de fogo que era, nada, nadinha de nada trazia no cinturão, a não ser o canivete pequetito, de uma folha só, que carregava no bolso junto ao fumo e à binga de fuzil; [...]. (PALMÉRIO, 1971, p. 42).

Porém, a vida surpreendeu-lhe outra vez, destruindo todos os planos feitos e modificando para sempre sua história. Um dia, voltava de uma viagem que fazia até seu ex-patrão, a quem devia muitos favores, para convidá-lo a ser padrinho de seu casamento com a do-Carmo. Interrompido por uma chuva torrencial, que constrói um espaço misterioso, José volta à Fazenda Capão do Cedro e resolve passar na casinha de sua noiva para avisá-la do fracasso de sua viagem. Chegando lá, depara-se com a cena que o fez “perder o juízo” e sair de seu estado de calma rotineira:

No fundo, junto aos sacos de mantimentos, é que os dois se encontravam, José de Arimatéia não pôde, desde logo, reconhecer o homem de costas, parecido que ajoelhado

no chão. Mas as pernas da outra, abertas de todo para deixarem caber dentro delas o corpo emborcado do parceiro – essas pernas de eguinha nova José de Arimatéia de pronto reconheceu.

– Nossa Mãe! Seu Isé!

Maria do Carmo recuou de instantâneo as pernas, encurvou-as, e com os joelhos, e os pés, e as mãos, com a força toda de todo o corpo – meu deus, ela estava nua, quase que nuinha de tudo, e camisola arregaçada até às virilhas! – desvencilhou-se num repelão. [...]

– Cadela desgramada! – o noivo quis correr atrás.

Mas havia o outro. José de Arimatéia voltou-se para êle, o machado já no alto. – Pelo amor de Deus, Seu Isé... Me perdoe! – implorava Seu Inacinho, o filho caçula de Seu Tonho Inácio, [...].

José de Arimatéia suspendeu mais os braços, ouviu o olho da ferramenta tropeçar na meia altura do telhado.

– Não me mata dêsse jeito não, Seu Isé!

O machado desceu – certo, um raio. As mãos de José de Arimatéia sentiram o corte resvalar, batido de gume numa coisa dura e escorreguenta, antes de enterrar-se, maciço, numa junta apertada e rangente.

– Diabo! – Teve de pisar no ombro do infeliz, torcer e destorcer o cabo do machado para poder desentranhar o aço.

José de Arimatéia mal-mal relanceou os olhos pelo corpo – a cabeça parecia que rachada ao meio, o sangue a gorgolar aos tufos – e precipitou-se atrás de Maria do Carmo, saltando pelo mesmo vão dos fundos da rebaixa do paiol. (PALMÉRIO, 1971, p. 47).

Essa traição faz do protagonista um assassino, e vingar-se de do Carmo e da família dos Inácios passa a ser seu objetivo de vida. Torna-se um homem amargo e cheio de ódio em seu coração, muda para o oposto do que era. O trecho seguinte mostra-nos isso: “Machado outra vez nas mãos, um ódio sem tamanho na alma [...]” (PALMÉRIO, 1971, p. 53).

José de Arimatéia, então, ao contrário de seus planos de fixar-se em um lugar e ali constituir uma família, um lar, vê-se obrigado a voltar às andanças, agora foragido dos capangas de Seu Tonho Inácio que o procuram para matá-lo. Conta com o auxílio de muitas pessoas

que fizeram parte de seu passado, inclusive seu ex-patrão, para burlar o cerco montado pelos funcionários de Seu Tonho e conseguir mudar-se da Mata dos Mineiros para Santana do Boqueirão:

[...] a fuga pelas beiradas do rio, a chegada ao retiro de Seu Gervásio, a ajuda prestada por Seu Valico Ribeiro e Siá Domingas – todos os mais da fazenda; o encontro com Seu Gumerindo, no Sobradinho, depois no alto do chapadão com Seu Torquato, e a caridade dêsse último, dando pouso ao fugitivo e ainda mandando dois camaradas da fazenda acompanhá-lo e protegê-lo até Santana do Boqueirão. (PALMÉRIO, 1971, p. 291).

Vemos que o personagem passa da esfera de influência de Seu Tonho Inácio, o “poderoso” da Mata dos Mineiros para a de Seu Americão Barbosa, o “poderoso” de Santana do Boqueirão. Ambas as cidades pertencem à Zona do Bugre, porém a disputa política é claramente demarcada pela oposição entre as tradicionais famílias (Inácio vs. Barbosa). E assim, José de Arimatéia passa a ser funcionário da Fazenda do Sassafrás, que pertence a Seu Américo Barbosa.

[...] foi na Fazenda do Sassafrás que o dentistinha do Capão do Cedro completou resguardo – ali amparado contra qualquer outro mal-intencionado expediente de Seu Tonho Inácio. (PALMÉRIO, 1971, p. 301).

O personagem tenta, com uma nova morada, apagar de sua memória todo o ocorrido de um lado do Bugre. “O outro lado do Bugre havia-se fechado para sempre – o rapaz reconhecia.” (PALMÉRIO, 1971, p. 301). E assim, novas possibilidades se abriam para ele. Porém, não abandona o seu propósito de vingança contra Maria do Carmo, mas, sobretudo contra Seu Tonho Inácio, que havia articulado todo o casamento para livrar seu filho caçula da “falácia” popular, que mancharia sua “honra”.

Além disso, o velho Inácio mandara ainda matar Seu Valico Ribeiro, ex-patrão de José de Arimatéia, este também o tinha como um “pai de criação”, uma vez que com sua ajuda havia conseguido tudo o que teve durante sua vida. Para vingar-se de seu algoz, Tonho Inácio, o personagem percorre os seguintes espaços: sai da Fazenda do Sassafrás, em Santana do Boqueirão, segue para o Paiol Queimado (corresponde ao início da narrativa), vai para o Engenho do Pinhé de Seu Valério Garcia, delegado, segue para o Retiro do Nêgo da Castorina, vai para a Fazenda Barra Limpa de Seu Arcanjo, depois para a de Seu Torquato para falar com seu Eulálio, segue rumo a Chac’rinha

de Seu Cirilo Charreteiro, depois para a cidade de Campanário. Lá nessa cidadezinha mata Seu Tonho Inácio, e faz o caminho de volta para casa, no Sassafrás, passando pela fazenda Barra Limpa.

Enquanto isso, em Santana do Boqueirão, o Capitão Eucaristo persegue os coronéis e seus capangas, propondo uma verdadeira “limpeza dos corruptos”. E um dos procurados é justamente José de Arimatéia, antes pelo assassinato de Inacinho, agora também procurado pela morte do velho Inácio também. Vemos então, que há dois planos narrativos: o que cuida dos feitos de José de Arimatéia e o que trata de uma dimensão maior, o sistema político que regia a Zona do Bugre. E neste último plano há uma forte crítica ao sistema de poder exercido pelos coronéis.

Para realizar tal limpeza política e social, que foi ordenada pelo Governo Nacional e depois pelo estadual (Dr. Figueiredo), contratam o Juiz de Direito da Comarca, Dr. Damasceno, para ocupar a vaga em Santana do Boqueirão, “a disposição do Presidente de acabar com o banditismo que campeava pelo Bugre”. (PALMÉRIO, 1971, p. 347). Além disso, incumbiram o Capitão Eucaristo Rosa (Chefe do Segundo Destacamento de Capturas), acompanhado pelo Sargento Hermenegildo, da tarefa de acabar “com a festa dos coronéis”, ou seja: “É não havia mais apelo para o Americão Barbosa – o Capitão Eucaristo se certificava da queda final do coronelão de Santana.” (PALMÉRIO, 1971, p. 347).

O espaço corrobora a ação, uma vez que já muito perto do Capitão Eucaristo “dar fim” aos coronéis, é assim descrito:

Molhado de garoa, entorpecido, imóvel, era tudo ali no Largo das Mercês – as esquinas, árvores e casas, o jardim, a praça. E tão silencioso, que a sentinela do portão do Fórum se admirava de poder ouvir, lá da torre sumida na neblina, o respirar rilhento do relógio da Matriz. (PALMÉRIO, 1971, p. 362).

Nesse sentido, vemos que algo de misterioso e decisivo está para acontecer. A chuva, segundo o Dicionário de Símbolos (1999) tem conotação de mistério, angústia, negatividade em alguns contextos. Nesse, em específico, a chuva corrobora o estado de espírito dos personagens que estão em um momento de agonia, por não saberem o que lhes aguarda.

Prenderam o braço direto de Seu Américo Barbosa, o Seu Clodulfo do Nascimento e isso abalou a todos, que ficaram amedrontados de serem os próximos. Ele foi obrigado a delatar todos os seus “comparsas”.

Todos os moradores ficavam do lado dos coronéis, achando que a Captura estava sendo muito bárbara, violenta e malvada. A opinião pública era que:

Prenderem o Clodulfo era merecido: culpado de tudo, o alma-negra de Santana do Boqueirão, o espírito-mau que atuava na sombra... Sim. Precisavam de acabar com tanto crime, tanta jagunçaga: não passava uma semana sem nova façanha da quadrilha do Clodulfo: a última – Santana do Boqueirão inteirinha já sabia dela – a história do José de Arimatéia em Campanário... (PALMÉRIO, 1971, p. 364).

O Capitão Eucaristo estava correndo contra o tempo, pois logo acabaria sua permissão de atuar na cidade, por isso:

Não demoraria a ordem para que a Captura se retirasse de Santana do Boqueirão. E o Capitão Eucaristo aproveitava o pouco tempo que lhe restava: iria embora, iria, mas depois de dobrar a arrogância do Coronel Americão, deixar o chefão de Santana humilhado, desmoraçizado por completo...

Vai até o fim do Chapadão do Bugre, perto das três cruzes e lá morrem Arcanjo, Camurça e José de Arimatéia. Cederia o Coronel? Afinaria frente ao aparato da Captura e às ameaças do Capitão? perguntavam, a si mesmos e uns aos outros, os santanhenses reunidos no Largo das Mercês, parados de curiosidade e expectativa. (PALMÉRIO, 1971, p. 365-366).

Nos excertos supracitados, fica claro o plano narrativo destinado à crítica da organização coronelista da sociedade e o embate instaurado entre a Captura e os Coronéis santanhenses. E o que se segue na narrativa é a morte de quase todos os líderes da cidade. Eles são levados a óbito pela “chacina de catorze de maio”, como ficou conhecido o dia em que o Capitão Eucaristo pôs fim ao jugo coronelista ao qual era submetida Santana do Boqueirão.

Um dos críticos da obra, Weber (apud GONZAGA, 2002, artigo on-line) diz da obra de Mário Palmério:

(...) Chapadão do Bugre representa o fim do império dos jagunços e coronéis: “Uma força estranha e impiedosa, representada pelo capitão Eucaristo Rosa, se abate sobre o sertão, destruindo tanto os coronéis e suas práticas políticas clientelísticas como o jagunço José de Arimatéia, sem que ninguém (...) possa chegar a entender as normas do novo mundo que se estabelecia no sertão. (...) a destruição é inexorável”.

Em assim sendo, vemos que os espaços abordados na obra que estão sob a Zona do Bugre, fazem parte de uma pesada crítica acerca do regime coronelista que vigorava não só no interior de Minas Gerais, mas sim em todo o Brasil, nos anos da produção desta obra.

Depois de passar pela Fazenda Barra Limpa, cujo dono era seu amigo Arcanjo, José de Arimatéia, sempre em companhia de sua fiel besta Camurça, é obrigado a passar pelo Chapadão do Bugre, lugar “rijo, curtido em frio e ventania” (PALMÉRIO, 1971, p. 309), orientado por Seu Américo Barbosa que considerava aquele o caminho mais seguro para Seu Isé. Logo no início da obra, os caracteres espaciais são ressaltados e dá-nos a impressão de terem vida própria. Além disso, a escolha lexical do narrador foi feliz ao retomar o espaço do Chapadão por “ermo”, uma vez que descreve com perfeição em uma palavra todo o infindável espaço da chapada. A descrição a seguir corrobora o dito: “[...] a **ventania** a galopar, solta de tudo, pelos **ermos da chapada!**” [...] (PALMÉRIO, 1971, p. 8, grifos nossos).

Em seguida, há outra descrição que continua a caracterizar o Chapadão como um lugar inóspito, e por isso seguro para que o foragido José de Arimatéia passasse:

A serra se empinara, começava a apertar o mau-tempo, e José de Arimatéia teve de abaixar mais ainda por sobre os olhos a aba do chapéu para protegê-los das **unhas geladas da ventania**. Diabo ia ser mas era nas outras noites, quando ganhasse o chapadão – calculava. [...] e iam ser ainda umas boas três horas de **frio e vento** [...]. (PALMÉRIO, 1971, p. 11, grifos nossos).

Vemos que os caracteres climáticos são abundantemente descritos, nessa e em outras passagens que citaremos a seguir. O frio, o vento, que de tão forte e cortante é personificado no excerto acima, talvez numa tentativa de vivificar algo num lugar impróprio à vida. O excerto abaixo corrobora a ausência total de vida naqueles “descampados” do Bugre:

Porém nem faça o desgraçado trazia, **tampouco um gravêto de pau se encontrava naquele chão limpo de terra seca** – nada, nada que pudesse ajudar o desinfeliz a furar um ôco no cupinzeiro... (PALMÉRIO, 1971, p. 263 grifos nossos).

Podemos ainda perceber a presença das coordenadas espaciais, a saber, “a espacialidade que se organiza em torno, basicamente, dos eixos horizontal e vertical” (BORGES FILHO, 2007, p. 57). Nesse sentido, segundo o mesmo autor, vemos que há certa ênfase na

prospectividade, que consiste na polaridade perto x longe. Assim, as distâncias que aparecem descritas na obra, fazem sempre menção à “lonjura”, nos termos narrador. As citações a seguir ratificam a ideia de prospectividade em relação ao personagem:

E isso, dos sopés aos araxás da Serra Grande, pelas cem léguas daquelas **alturas e lonjuras** do Sertão do Bugre. (PALMÉRIO, 1971, p. 248, grifos nossos).

O **vento**, esse então toureava – **bando de lobisomens esturrando e galopando nos limpos do chapadão**. (PALMÉRIO, 1971, p. 263, grifos nossos).

Todo um sertão **sem fundo e sem tamanho** desembocava no Bugre. [...] Ponto de pouso, de encontros, de negócios. E do abastecimento também de todo o Chapadão – sortida venda a socorrer de mantimento, roupa e mais necessidades, o espalhado povo que vivia ao derredor. (PALMÉRIO, 1971, p. 309, grifos nossos).

Depois, ali naquele descampado de **terra ruim, sem mato e com tão pouca água**, de raras saídas pelas vertentes – quase que tudo um barranco só, de pedra, e a pique... [...]. Lá **ao longe**, a tira escura, onde brilhava a unhazinha à-toa de lua e **as estrêlas se afundavam, era o vazio**, o fim do chapadão, o esquisito pedregoso por dentro da mataria. [...]. E o **frio**, aquele **vento** a arear-lhe os olhos doloridos... As **estrêlas desmaiavam**. Nascia, bem em frente, no escuro dos pés-de-serra, a barra azulenga da madrugada. O **chão branco se alongava**, a vista **divulgava mais distâncias**. (PALMÉRIO, 1971, p. 381, grifos nossos).

Após a leitura dos excertos selecionados, torna-se nítida a imagem do personagem montado em sua Camurça, perdidos em meio às distâncias postas pelo Chapadão do Bugre. O espaço continua a ser personificado, o que nos parece uma tentativa de atribuir vida a alguma parte deste lugar marcado pela ausência, pela distância, pelo frio e solidão. Chega-se a comparar o vento com um bando de lobisomens em um dos trechos acima, na tentativa de construí-lo tal qual sua força e violência.

Tudo isso homologa o estado interior do personagem que se sente perdido e abandonado em meio ao “nada” que é o Chapadão. Além disso, se nos voltarmos ao passado de José, veremos que o que levou a personagem a estar nesse ermo foi sua sede de vingança, fruto da traição que sofreu. É possível, então, supor o quão recrudescido estava seu interior, assim como o espaço que o cerca:

O Chapadão. Já em-antes, desde a fazenda de Seu Valério Garcia, no Engenho do Pinhé, o **vento** campeava pelas coras e socavões da serra, apertando mais e mais à medida que aqueles dois subiam. Bem que José de Arimatéia procurava defender Camurça da **friagem**, deixando a espaçosa capa de lã cobrir os quartos do animal. Dos **tufões** que vinham malhar, ora a traseira, ora o peito de Camurça, que até por entre as pernas se lhe intrometiam, o cavaleiro a resguardava – rédea solta, para que ela buscasse, por si mesma, melhor posição e equilíbrio. Bêsta mestre: quando o **vento** tangia por detrás, ela dava de chanfrar as pôpas, encolhendo as pernas; quando os **rojões** a pegavam de banda, Camurça lhes dava a frente, e retraía o queixo, cabeçuda, mãos enfiadas no chão.

O Chapadão do Bugre. As marchas de escuro a escuro, e olhe que naquele rendoso passo-cheio viageiro – meio-galope quase – um só batido-de-gemada... Camurça nem de olhar adiante precisava: os cascos não tropicavam mais em pedregulhos, nem se afundavam no fôfo de certos trechos de mato. Chão sempre igual agora: **tabatinga atijolada ao sol, ressecada pelo vento, a se chapar tôda-a-vida** por aquêles **ermos** fora. (PALMÉRIO, 1971, p. 260, grifos nossos).

Nas imagens espaciais acima descritas, podemos perceber ainda, outra coordenada espacial, postulada também por Borges Filho (2007, p. 57), de crucial importância para a construção do romance, trata-se da amplitude, representada pelo par vasto x restrito. Indubitavelmente, ao falar de um ambiente desértico, “sertanense”, estaremos falando de uma amplitude que beira o infinito para quem observa. Em assim sendo, há predominância de espaços amplos, certamente para homologar o sentimento de inferioridade do personagem. O personagem sente-se ínfimo diante de tamanha vastidão de terras, sem conseguir vislumbrar inclusive, seu final.

Dentro da metodologia adotada, a saber, a Topoanálise, investigamos também os gradientes sensoriais, aconselhados por Lins (1976, p. 92 *apud* BORGES FILHO, 2007, p. 68) que diz: “Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem”. Nesse sentido, ao determo-nos aos gradientes sensoriais, estamos atentando-nos para a maneira com que os sentidos do corpo humano estão sendo empregados na relação entre o personagem e o espaço descrito. Observemos os trechos a seguir:

Tudo, tudo silencioso como em-antes. Só o **mormaço a espreguiçar-se vagarento**, e os **mudos**, os malditos ferrões de fogo das mutucas do Chapadão. (PALMÉRIO, 1971, p. 274, grifos nossos).

Sol ainda mais de meia braça de fora, e o **frio** já chegava. O **vento** também: as pontas e pés-de-palha que sobravam do corte caprichoso das mortalhas escolhidas por José de Arimatéia já se espalhavam pelo chão do curralzinho. Os bezerros se espremiavam em roda, preparando-se para o **tormento da noite que vizinhava**. (PALMÉRIO, 1971, p. 277, grifos nossos).

Noite braba, de muito frio e ventania, era também o que **acabava de ler** José de Arimatéia no **paradeiro e brancura do céu do Chapadão**. (PALMÉRIO, 1971, p. 320, grifos nossos).

Percebemos clara influência da audição, do tato e da visão nas descrições acima. A ausência de ruídos, que resulta num silêncio doloroso, faz-nos inferir o estado interior e até psíquico do personagem. Sozinho, apenas com seus pensamentos, José de Arimatéia caminha, sob um clima mortificador tanto do corpo quanto da alma. O tato é empregado na captação do frio e do vento, descritos reiteradas vezes, como um espelho dos recônditos do personagem. E ainda, a visão, auxilia a construção espacial, uma vez que pelo olhar o personagem prediz o clima que virá, remetendo-nos ao costume dos antigos de olharem para a natureza e predizerem se faria sol, chuva, frio ou calor.

Camurça, a fiel companheira de José de Arimatéia, a exemplo de Dom Quixote e Rocinante, é personificada em diversos momentos da obra, o que beira o insólito. Ela também manifesta sua interação com o espaço através dos gradientes sensoriais. Sua audição apuradíssima é reiteradas vezes narrada ao longo do romance, como no trecho: **“Passos ao longe, um gemido muito apagado e distante, mas rumores que não escapavam aos ouvidos de Camurça”** (PALMÉRIO, 1971, p. 305, grifos nossos). O fragmento a seguir também corrobora a interação de Camurça com o espaço por meio dos gradientes sensoriais:

Camurça nada via além do chão batido e ralo de capim, os montes de pedra empilhada ao pé das cruces, o céu fundo, de menos estrêlas agora. Nada ouvia a não ser os assobios do vento que se precipitava pelas quebradas da serra, as próprias ferraduras e as do burro companheiro a pipocar na crosta socada do caminho. Faro nenhum, também – apenas o suor salgado dos baixeiros, o cheiro conhecido

das botas e da capa do patrão, o recendor do chão e do capim molhado. (PALMÉRIO, 1971, p. 382, grifos nossos).

Vemos a ausência dos gradientes da visão, audição e olfato expressos na descrição acima, já que Camurça nada vê, nada ouve e nada sente com seu faro. Porém, vemos que em relação ao olfato, ela não sente nenhum aroma diferente do que já está acostumada, então o olfato para Camurça é uma forma de identificação de seu dono, que estabelece até uma relação sentimental entre eles. E a sensibilidade espacial de Camurça fica mais evidente no excerto seguinte:

De repente, porém, **percebeu perigo – semover de fôlha**, ar de lua em aço bem polido, **um vapor**, talvez, de gente estranha – **pressentiu desgraça oculta** por entre os ramos e pedras do comêço da descida. [...]. Desta vez, porém, Camurça não teve tempo de fugir com o cavaleiro, desviar os tiros que foram três, e foram seis, e foram mais, e muito mais. (PALMÉRIO, 1971, p. 382, grifos nossos).

É a mula quem percebe o perigo graças ao “semover de folha” e ao “vapor” que sente. Assim, são seus sentidos que captam o perigo que está por vir, a visão e o tato avisam-na, mas isso não é o bastante para evitar o trágico fim. E nesse ponto da narrativa, percebemos que o deserto ermo e inóspito do Chapadão do Bugre, servia como antecipação do fim, uma vez que o ambiente prenunciava morte, além de ratificar o estado de espírito do personagem.

Por fim, dentro do gradiente sensorial relacionado à visão, a captação das cores constitui algo bastante importante. Além disso, é costume associar-se à determinada cor, algum sentimento, emoção, fazendo com que as cores se tornem símbolos.

Mas Camurça não pôde **ouvir** os tiros, a rajadazinha derradeira, **assistir** ao fim. De súbito, sumiu-se a barra da manhã, e **uma noite sem lua e sem estrêlas – negra, terrivelmente negra – acabou por tudo apagar e emudecer**. (PALMÉRIO, 1971, p. 383, grifos nossos).

Coadunados com Borges Filho (2007, p. 78) dizemos que em nossa cultura, em contextos específicos, o preto é relacionado à negatividade, à morte, à dor, enfim, a sentimentos ruins. E no romance analisado, a citação acima serve como fecho da narrativa, assim, a menção ao preto, à noite sem estrelas – portanto em seu máximo de escuridão – corrobora a ação, que culmina com a morte do jagunço José de Arimatéia e de sua Camurça. Antes de José de Arimatéia sair do Sassafrás, Seu Américo ainda lhe diz:

“ – Tem um trem me contando, Seu Isé, que ‘ocê ‘tá caminhando mas é pra morte... O dono da sua vida porém não sou eu: que vá, já que ‘ocês ‘tão teimando tanto... Mas não me botem a culpa depois!... (PALMÉRIO, 1971, p. 266, grifos nossos).

Então, vemos que há várias antecipações, isto é, prolepses, do final que terão José de Arimatéia e Camurça. Suas mortes são resultado da emboscada articulada pelo Capitão Eucaristo, responsável por banir os coronéis e seus jagunços das redondezas de Santana do Boqueirão. O Capitão foi auxiliado por Clodulfo, braço direito de Seu Américo, o qual, preso, teve que confessar tudo e ainda ajudar a Captura na “limpeza da bandidagem” que corroía toda a região do Bugre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, após a análise detida de trechos da obra, fica evidente a importância do espaço na construção narrativa. A maior parte dos capítulos é nomeada por meio de espaços. O próprio romance tem em seu nome o registro do principal espaço narrativo, onde ocorre a morte do protagonista da obra, José de Arimatéia.

O espaço do Chapadão do Bugre é construído como lugar inóspito, no qual quase ninguém que por ali passou sobreviveu. Lugar de violência e contrabando, o Chapadão é caracterizado como lugar propício à morte. Em assim sendo, a caracterização desse espaço antecipa a narrativa, contando-nos que o final de José e Camurça não será feliz.

O poder instaura-se na narrativa também por meio do espaço, uma vez que há a demarcação dos territórios ao longo de toda a obra. Os “figurões” da política local medem seu poder pela quantia de terras que têm. E seus espaços são demarcados firmemente, dando origem a territórios.

A atopia de José de Arimatéia também é um fato interessante, pois, ele não se fixa muito tempo em um lugar. Não consegue criar raízes em espaço algum, é um sem-lugar no mundo. Sua errância espacial aponta para a errância interior. O personagem sem família e sem laços de afeto acaba por encontrar a morte como resposta às suas ações. Parece-nos que sua única companheira é a mula Camurça, tal qual Dom Quixote e Rocinante.

Com isso, é indubitável a necessidade de se explorar o espaço nessa obra literária, já que todas as relações estão, em um nível ou outro,

atreladas ao espaço. A topoanálise, então, auxilia-nos a compreender melhor a importância do espaço na tessitura narrativa e a interpretar os efeitos de sentido por ele gerados.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp, 1998.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Oziris, BARBOSA, Sidney.(org.) *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: ClaraLuz, 2010.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina. 1976.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Petrópolis: José Olympio, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. *O judeu errante: a materialidade da lenda*. Revista Olhar – Ano 2 – nº 3 – Junho de 2000. Disponível em: <<http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/view/21/20>>. Acesso em: 20 out. 2013.

FONSECA, A. A. *A consagração do mito Mário Palmério no cenário político do Triângulo Mineiro (1940-1950)*. Tese de Doutorado, UNESP Franca, 2010. Disponível em: <http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/andre_azevedo.pdf>. Acesso em: 20 out. 2013.

GONZAGA, Sergius. *Literatura Contemporânea*, 2002. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/litcont/litcont_9.htm>. Acesso em: 22 nov. 2013.

HOUAISS, Antônio; Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. lxxxiii,2922 p. il. ISBN 857302383X.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanescos*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

VOTO DE CABRESTO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Voto_de_cabresto>. Acesso em: 20 dez. 2016.

VOTO DE CABRESTO. Disponível em: <<http://www.osuldeminas.com/osuldeminas/Pagina.do?jsessionid=a4jqbojc882u?idSecao=24&idNoticia=13648>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2006. 404 p.

Recebido em: 18/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

SHAKESPEARE EM CARTAZ: UMA ANÁLISE RETÓRICA DOS CARTAZES DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DE “ROMEU E JULIETA”

4

SHAKESPEARE ON POSTER: A RHETORICAL ANALYSIS OF THE POSTERS OF ROMEO AND JULIET’S FILM ADAPTATIONS

FERREIRA, FERNANDO APARECIDO

Docente do Programa de Mestrado em Linguística da UNIFRAN

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP

Mestre em Comunicação Midiática pela UNESP de Bauru

RODRIGUES-ALVES, MARIA SÍLVIA

Docente de Língua Espanhola do Curso de Letras do Uni-FACEF

Doutora e Mestre em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP de Araraquara

RESUMO:

Os cartazes cinematográficos cumprem a função de divulgar os filmes nas entradas das salas de cinema e, por conseguinte, prestam-se a persuadir as pessoas a assistirem as produções. Nesse intento, diversas estratégias retóricas são empregadas, como as considerações sobre a *doxa*, o contexto de produção, o conceito de verossímil e o orador em consonância com o auditório, as quais muito revelam sobre o universo de expectativas do público (auditório) em relação aos filmes na época na qual os mesmos foram lançados. Ancorados nos estudos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Barthes (1984), Amossy (2005), dentre outros, delinearemos este trabalho. No sentido de verificar os aspectos retóricos, esta pesquisa se propõe a analisar os discursos verbo-visuais dos cartazes originais utilizados para divulgar quatro versões cinematográficas de “Romeu e Julieta”, lançadas nos anos de 1936, 1968, 1996 e 2013. Percebe-se, nas análises retóricas aqui consideradas, uma configuração e reconfiguração do orador em decorrência dos auditórios dos diversos períodos.

Palavras-chave: Cartaz de cinema; Retórica; Romeu e Julieta; Auditório; Doxa.

ABSTRACT:

The movie posters fulfill the function of promoting the film at the entrances of cinema and therefore lend themselves to persuade people to attend the productions. In that attempt, several rhetorical strategies are employed, which the considerations of doxa, the production context, the concept of credible and the the speaker in line with the audience, reveals much about the universe of the public (auditorium) expectations relative to the movies at the time in which they were released. Based on studies Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Barthes (1984), Amossy (2005), among others, we delineate this study. In order to verify the rhetorical aspects, this research aims to analyze the verbal-visual discourses of the original posters used to promote four film versions of "Romeo and Juliet", released in the years 1936, 1968, 1996 and 2013. It can be seen, in the rhetorical analysis here considered, a configuration and a reconfiguration of the speaker due to the auditoriums of different periods.

Keywords: Movie poster; Rhetoric; Romeo and Juliet; Auditorium; Doxa.

Como o meio de contato e de informação que as narrativas cinematográficas estabelecem com os seus espectadores nas entradas das salas de cinema, os cartazes dos filmes cumprem a função de apresentar ao público as produções e convidá-lo para adentrar em seus universos de imagens, sons e movimentos. Conforme expõe Carcaud-Macaire (1997:66), o cartaz de cinema funciona como um "*avant-texte*", uma espécie de "pré-texto" do discurso fílmico. Assim, ele revela e divulga parte do conteúdo do filme, de certa forma reorganizando suas imagens de modo a criar um material que desperte interesse e promova expectativas em quem o vê e o leve ao desejo de conhecer o produto cinematográfico divulgado.

Quando o cinema surgiu, no final do século XIX, o cartaz já era um meio popular, empregado na promoção de espetáculos e produtos (Ferreira, 2001). Seu uso pelo mercado cinematográfico foi natural¹. Nos primeiros anos do cinema o cartaz foi utilizado mais para promover a nova tecnologia (um aparato "mágico", que projetava imagens em movimento), representando salas e espectadores entusiasmados com a novidade. Mas, com o aprimoramento do potencial narrativo do cinema (o que rapidamente ocorre), "o cartaz deixa de ser um veículo de publicidade

1. Conforme ressalta Francisco Perales Bazo: "El nacimiento del cartel cinematográfico [sic] surgió paralelamente al del proprio medio." (1998:336).

para o cinematógrafo e passa a ser publicidade para o filme” (Ferreira, 2001: 43). Nessa função, que permanece até hoje, o cartaz de cinema é utilizado para destacar aquilo que o auditório pode reconhecer como um valor do filme e, assim, persuadi-lo a assistir a produção. Como ressalta Kerrigan (2010:131-132): “(...) the objective of producing a poster is to create ‘want to see’ in the mind of the consumer through communicating the essence of the film and highlighting the unique selling proposition such as cast, genre or other element”.

Sintetizando os filmes em uma representação verbo-visual, os cartazes revelam qual aspecto da narrativa os produtores imaginam ser o argumento mais eficaz para conquistar a adesão dos espectadores e, por conseguinte, também revelam como esse auditório se encontra preparado para receber as narrativas. Assim, mais do que simplesmente cumprir a função de divulgar e promover os filmes, os cartazes também refletem a história das sociedades que os produzem, bem como os ânimos de um auditório de um determinado contexto sociocultural. Dessa forma, ao considerar o juízo do auditório, pode-se dizer que nos cartazes cinematográficos é possível perceber um “conjunto de valores, de evidências, de crenças, fora dos quais todo diálogo se revelaria impossível” (AMOSSY, 2005:123). Há, então, no cartaz de cinema a presença de uma *doxa*, que reflete os períodos de veiculação dos filmes, manifestando o diálogo entre orador (o produtor cinematográfico) e auditório na partilha dos pontos de vista.

Ancorado, principalmente, em noções da teoria retórica e nos pressupostos da retórica da imagem, iniciados por Roland Barthes, o presente trabalho se propõe a investigar a presença da *doxa* na estrutura argumentativa dos cartazes veiculados nas ocasiões dos lançamentos das adaptações cinematográficas de “Romeu e Julieta” (*Romeo and Juliet*), célebre tragédia de William Shakespeare, produzidas em 1936, 1968, 1996 e 2013. A escolha do corpus se deu motivada pelo fato de serem cartazes de filmes adaptados de um mesmo texto, porém de produções lançadas em contextos histórico-sociais diferentes, o que resulta num objeto de estudo didático, apto para se verificar, comparativamente, como a *doxa* de cada época se encontra refletida na retórica do cartaz de cinema.

Ainda assim, alguns critérios definiram a seleção dos cartazes que compõem o corpus desta pesquisa: a) todos os cartazes foram feitos para produções que partem do texto original de Shakespeare, e não apenas aludem à obra “Romeu e Julieta”², desse modo, partem, de forma mais

2. Entre essas, incluem-se as versões cômicas e o celebrado musical de 1961, “West

íntegra, de um mesmo referencial textual; b) são os cartazes das mais populares versões cinematográficas dessa obra³; c) todos são os cartazes norte-americanos de cada uma dessas versões, pertencendo, portanto, a um mesmo contexto sociocultural, ainda que em diferentes épocas.

Avaliando a estratégia persuasiva de cada um dos cartazes, observam-se as adaptações, no que transparece a cultura de cada auditório, a que os seus oradores⁴ (produtores) se prestaram, pois:

[...] todo orador que quer persuadir um auditório particular tem de se adaptar a ele. Por isso a cultura própria de cada auditório transparece através dos discursos que lhes são destinados, de tal maneira que é, em larga medida, desses próprios discursos que nos julgamos autorizados a tirar alguma informação a respeito das civilizações passadas. (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005: 23)

Nesse sentido, ainda que partindo de um mesmo texto (a peça original de Shakespeare), as quatro versões cinematográficas escolhidas foram apresentadas em cartazes que “atualizaram” o tema da obra original, colocando-a em consonância à tendência social e aos discursos de suas respectivas épocas.

Ao se fazer uma análise pelo prisma da Retórica, sabemos que “o objeto desta teoria é o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA,

Side Story” (no Brasil, Amor Sublime Amor), no qual Julieta é uma imigrante porto-riquenha e Romeu, um jovem norte-americano do subúrbio de Nova Iorque.

3. Todos são cartazes das adaptações produzidas e/ou lançadas com o suporte dos estúdios hollywoodianos, o que lhes garantiu uma maior visibilidade. As versões cinematográficas de 1936, 1968 e 1996 foram bem sucedidas do ponto de vista da crítica e da bilheteria em suas épocas de lançamento. A versão de 1936 teve 4 indicações ao prêmio Oscar, incluindo para a atriz Norma Shearer, que interpreta Julieta; a de 1968 ganhou dois Oscars e vários outros prêmios; a de 1996 também obteve indicação ao Oscar e recebeu vários prêmios, além de ter contribuído para a consagração do ator Leonardo DiCaprio. Todas as versões – especialmente as de 1968 e 1996, que ainda fazem parte do imaginário daqueles que assistiram as produções quando foram lançadas – despertam o interesse de espectadores contemporâneos, fato que se constata na frequente reprise desses filmes na TV, e nos constantes relançamentos em home vídeo. (fonte: <<http://www.imdb.com>>). Já a versão de 2013 não obteve o sucesso de público e crítica das versões anteriores, mas tornou-se relativamente popular, graças a sua ampla divulgação nas redes sociais (Facebook, Tumblr, Twitter), exibições em canais pagos e lançamento em DVD e Blu-Ray.

4. O orador é “aquele que, por meio do discurso quer atingir outrem, para ensiná-lo, comovê-lo e agradá-lo” (FERREIRA, 2014: 77).

2005: 04). Tratando-se de um texto verbo-visual, propomos também averiguar como se dá a retórica da imagem, verificando como que a iconografia e a estrutura visual dos cartazes cinematográficos escolhidos evocam intencionalmente outros textos visuais, bem como sensações e um imaginário que encontram repercussão nos auditórios de cada época. Para isso utilizaremos aqui o que Martine Joly define como a “retórica da conotação” (2012:91), referindo-se à retórica da imagem proposta por Barthes, que ressalta o caráter persuasivo da imagem simbólica (conotativa) que está contida na imagem literal (denotativa). Para Joly (2012:90), “Barthes reconhece en la imagen la especificidad de la connotación, es decir, la facultad de provocar una segunda significación a partir de una significación primera, de un signo pleno”.

O CONTEXTO RETÓRICO: da doxa, do verossímil, da configuração do auditório

A retórica está presente em todos os discursos, como maneira de discorrer para persuadir e, dessa maneira, são conclamados recursos retóricos para a produção de efeitos de sentido. Dessa forma, “no discurso persuasivo são mobilizados todos os recursos retóricos para a produção de efeitos de sentido, isto é, com vistas a um determinado fim, havendo, pois, um caráter manipulador em seu funcionamento” (MOSCA, 1999: 22).

Dentre os recursos retóricos para a produção de sentidos, está a *doxa*, do grego (δόξα), que significa crença comum ou opinião popular. Ou, ainda, recorrendo ao dicionário, *doxa* significa “sistema ou conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural, mas que para a filosofia não passa de crença ingênua, a ser superada para a obtenção do verdadeiro conhecimento” (HOUAISS, 2009).

O campo da *doxa* se insere no cerne das crenças e valores, em que orador e auditório compartilham pontos comuns. Desse modo, a “noção de *doxa*, herdada da Grécia Antiga, significa ‘conhecimento comum’, ‘opiniões partilhadas’” (cf. SANTOS, 2012: 4) e torna-se importante elemento na compreensão da comunicação e interação social.

Na Retórica, terminou-se por empregar o termo *doxa* no mesmo sentido que Ferreira (2010: 13) entende, pois, para o autor “a *doxa* envolve o campo da reflexão, vinculado à ideia de problematicidade, em que se digladiam várias opiniões”. Ainda, segundo o mesmo autor:

Levar o outro a concordar com nossas opiniões, conseguir adesão, exige muita reflexão prévia e competente articulação discursiva, uma vez que o sentido pretendido se multiplica na mente dos interlocutores, uma vez que o “certo”, embora exista em essência, não possui um rigor estritamente natural, mas pode ser construído em função de uma série de fatores ligados às múltiplas relações que os homens mantêm entre si. (FERREIRA, 2010: 13-14)

Uma representação da verdade que se alimenta do polêmico, dos conhecimentos prováveis, aqueles que nascem quando não há certezas ou evidências lógicas. No campo da *doxa*, o verossímil está em jogo, pois, como afirma Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005: 1) “o campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo.” A retórica se instala e se alimenta no mundo das verdades contingentes – “onde não existem certezas marcadas pelo estritamente científico, num mundo de conflitos, de opiniões divergentes, contraditórias, de valores mutáveis”. (FERREIRA, 2010: 16) Nesse sentido, ainda na visão de Ferreira (2010), o conceito de verdade no discurso retórico:

Assim, durante um *ato retórico* – momento em que se efetiva o discurso retórico – a verdade seria instituída por consenso, pela força argumentativa de cada um dos envolvidos, pelo uso da razão e pela intensidade da emoção que cada retor conseguisse imprimir sobre seu auditório. No transcurso desse fazer persuasivo, em busca do acordo, o auditório veria que a verdade pode aparecer de modo diferenciado tantas vezes quantas forem ouvidas as vozes de cada um dos elementos dessa imensa equação humana. (FERREIRA, 2010: 33)

Na *equação humana*, no *ato retórico*, a verdade se estabelece pela força argumentativa, pela intensidade da emoção que cada um consegue exprimir. A verdade, então, se molda e se remolda em busca do acordo e nos contornos da *doxa*.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), ao tratarem a *doxa*, enfatizam os seus estudos no que diz respeito ao *lógos*⁵, pois se preocupam em definir uma série de técnicas argumentativas capazes de garantir uma eficácia na argumentação. Para os autores o discurso também se constrói sobre pontos de acordo que consistem em premissas aprovadas pelo auditório. Dessa maneira, é possível dizer que uma

5. Ethos, pathos e logos compõe o tripé retórico definido por Aristóteles (2000), como instâncias associadas, respectivamente, ao orador, ao auditório e ao discurso. O ethos se refere à imagem que orador constrói de si ou de outros no seu discurso, o pathos é o conjunto das emoções que orador desperta no auditório, e o logos se refere à estrutura racional do discurso.

troca necessita de pontos de concordância pré-existentes e consenso. E, então, a *doxa* pode moldar atitudes coletivas e comportamentos quando a comunicação é efetiva. (cf. SANTOS, 2012: 7)

O auditório, nessa linha de pensamento, apresenta uma importante função, pois o orador deve se adequar a ele para alcançar persuasão. Com isso, para Perelman (1989 apud AMOSSY, 2005: 123) “toda argumentação se desenvolve em função do auditório ao qual ela se dirige e ao qual o orador é obrigado a se adaptar”. E, pode-se dizer que, segundo Santos (2012: 7) “há uma *doxa* global da qual se escolhem elementos dóxicos que são úteis para persuadir em cada situação específica em que as pessoas se encontram”.

ANÁLISES: Os cartazes de “Romeu e Julieta”

Cartaz da versão cinematográfica de 1936

Em 1936, os estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), de Hollywood, lançaram a primeira versão cinematográfica falada de “Romeu e Julieta”, dirigida por George Cukor e estrelada por Norma Shearer e Leslie Howard. Anteriormente, versões dessa obra para as telas só tinham sido lançadas no período do cinema mudo⁶. Apresentamos, então, o cartaz proveniente da versão cinematográfica de 1936.



Imagem 1. Cartaz do filme “Romeo and Juliet”, de 1936

Fonte: <<http://movieposters.ha.com/itm/drama/romeo-and-juliet-mgm-1936-one-sheet-25-x-405-/a/706783754.s?ic4=GalleryView-Thumbnail-071515>> Acesso em 20 set. 2015

O cartaz do filme dirigido por Cukor (Imagem 1) é composto por informações tipográficas (verbais) e uma imagem (uma pintura), que 6. A versão mais famosa desse período foi lançada em 1916, tendo a então popular atriz Theda Bara no papel de Julieta. Hoje essa produção, assim como praticamente todo o seu material promocional, encontra-se perdida (ROTHWELL, 2004: 21)

retrata um homem e uma mulher, ambos na altura do busto, abraçados e inseridos em um retângulo que ocupa toda a região central do cartaz. Acima da imagem, os nomes “Norma Shearer” e “Leslie Howard” se apresentam em letras garrafais, na mesma proporção e cor do título “Romeo and Juliet” que vem abaixo da imagem.

As informações verbais (mensagem linguística) exercem para a imagem uma função de ancoragem, seja de forma redundante, apresentando os nomes dos atores representados na imagem, seja acrescentando uma informação nova, mostrando o casal como Romeu e Julieta, personagens de William Shakespeare⁷. Nas palavras de Barthes, “a função denominativa corresponde bem a uma ancoragem de todos os sentidos possíveis do objeto, pelo recurso a uma nomenclatura” (1984:32). Ao fazer isso, a mensagem linguística freia a polissemia da imagem e lhe direciona um significado⁸. No caso do cartaz de 1936, as informações verbais confirmam que o casal representado na imagem trata-se de Norma Shearer e Leslie Howard e também justifica e dá sentido à união de ambos na representação, elucidando (ou orientando) que estão encarnando Romeu e Julieta.

Cabe dizer que a mensagem linguística se manifesta no cartaz como imagem. Sendo assim, sua cor, estilo tipográfico e posicionamento também revelam uma intenção de produzir significados outros, além da mera denotação. Compreendido dentro do contexto hollywoodiano, o posicionamento dos nomes no alto do cartaz conota a importância e o prestígio dos atores. Na Hollywood dos anos 1930 – e ainda hoje no contexto do cinema comercial – ter um nome acima do título da produção significava que o intérprete havia alcançado o status de “estrela”⁹.

A imagem dos atores também não apenas denota Norma Shearer e Leslie Howard, ou Romeu e Julieta. No cartaz, predominantemente branco (uma característica dos cartazes das produções do estúdio

7. Pode-se dizer que há também no cartaz um paralelismo, uma das figuras verbais/visuais que Bonsiepe apresenta no seu texto “Retórica visual”. Segundo o autor, o paralelismo ocorre quando “informações visuais e verbais referem-se ao mesmo significado” (1997:153).

8. Segundo Enel: “Primeramente la estructura verbal tiene que cristalizar la percepción del receptor a um cierto nível de inteligibilidad” (1974:70).

9. Ainda que trate do período do cinema mudo, o comentário de Anthony Slide também pode se estender à era do cinema falado: “In the silent era, to be a star meant to have one’s name above the title” (SLIDE, 2002).

MGM nos anos 1930¹⁰), os atores aparecem representados como Julieta e Romeu de forma plácida, abraçados, com seus rostos colados e olhares para o vazio. Percebe-se, então, uma representação típica e idealizada do amor romântico, muito explorada até hoje, mas presente principalmente nos cartazes cinematográficos da época, bem como nas capas de revistas femininas, de ficções românticas e em fotos publicitárias do período (Imagem 02 e Imagem 03), textos visuais com os quais o cartaz de “Romeu e Julieta” de 1936 estabelece uma intertextualidade.

Por intertextualidade entendemos a relação que um texto (verbal, visual ou verbo-visual) estabelece com outros. Segundo Bakhtin, “[...] um texto não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está em diálogo com outros textos e dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe” (BAKHTIN apud KOCH et. al. 2008: 9). O diálogo do cartaz de 1936 com outras imagens do período pode ser percebido nas figuras:



Imagem 2. Capas da revista “True Romances”, de 1931, com o ator Leslie Howard

Fonte: <<https://inafferrableleslie.wordpress.com/archives/magazine-covers/>> Acesso em 20 set. 2015

10. Edwards (1988:68) traça uma comparação entre os cartazes do estúdio MGM e os cartazes de outros estúdios de Hollywood: “MGM’s posters were, in contrast, bright and simple. Quite often a semi-portrait of the star (or stars) would be used against a monochrome background without detail.”



Imagem 3. Foto publicitária dos atores Nelson Eddy e Jeannette MacDonald, anos 1930

Fonte: <<http://movieposters.ha.com/itm/musical/jeannette-macdonald-and-nelson-eddy-lot-mgm-1930s-1960s-stills-16-8-x-10-musical-total-16-items-/a/59051-210.s?ic4=GalleryView-ShortDescription-071515>> Acesso em 20 set. 2015.

Apesar de ser uma ilustração, a pintura do cartaz de 1936 é realista, facilitando imediatamente a identificação pelo auditório dos atores nos papéis de Romeu e Julieta. Os elementos realmente ligados à obra de Shakespeare aparecem somente no título (precedido pelo enunciado “William Shakespeare’s” em tamanho reduzido) e na vestimenta dos atores, ainda assim representada de maneira discreta e pouco reveladora do período da narrativa. Sem o título, o cartaz poderia servir para representar qualquer outra narrativa melodramática do período. Percebe-se, portanto, uma intenção maior de trabalhar a imagem dos atores, apresentados como os valores principais do filme, o fundamental elemento argumentativo, capaz de angariar o interesse do auditório. Não é, propriamente, a versão cinematográfica de “Romeu e Julieta” de Shakespeare – a primeira do cinema sonoro – que o cartaz explora, mas sim Norma Shearer e Leslie Howard nos papéis de Romeu e Julieta. O prestígio de Shakespeare e sua obra parece ser apenas um detalhe para reforçar ou sedimentar a reputação dos atores.

Ainda que marcado pela Grande Depressão (período de grande recessão econômica dos EUA), os anos 1930 é tido como a era de ouro da produção cinematográfica norte-americana. Nessa época, Hollywood vive o período de consolidação dos grandes estúdios cinematográficos, que se estruturam como verdadeiras “fábricas de sonhos”. Cerceados pelo Código Hays¹¹, que limitava as produções em suas temáticas e

11. Código de conduta moral estabelecido no início dos anos 1930, adotado pela

abordagens, a indústria cinematográfica norte-americana se estrutura como um dos maiores empreendimentos no ramo do entretenimento familiar. Nesse contexto, estúdios se ergueram cada qual buscando sua marca identitária. Um dos maiores (senão o maior) do período foi o da MGM, famoso por ter “mais estrelas que as que estão no céu”¹² e pelo alto padrão de suas produções. Com um grande número de atores contratados, o estúdio MGM tinha também um lema que se aplicava tanto às suas estrelas como às suas produções: “Faça-o bom, faça-o grande, dê-lhe classe”¹³. O estúdio construía e controlava a imagem dos atores, sob um rígido contrato, para que se convertessem em (rentáveis) figuras dignas de devoção – era o período do chamado *star system*¹⁴.

“Romeu e Julieta”, de 1936 se insere nesse contexto, e o seu cartaz reflete retoricamente a doxa desse período. Shearer já era uma atriz consagrada pela crítica e pelo público, uma das mais importantes contratadas do estúdio MGM, tendo já participado de produções de prestígio, recebido um Oscar (em 1930) e várias outras indicações a esse prêmio, além de ser uma presença constante em várias capas de revistas de cinema. Howard também já era um ator reconhecido e detentor de indicações ao prêmio Oscar¹⁵.

Um ponto também notável, especialmente para os conhecedores do texto de Shakespeare, é que Shearer e Howard são atores “maduros” (acima dos trinta anos), enquanto que os personagens, os amantes da obra original, são adolescentes. Com prestígio suficiente para interpretar um texto célebre, do mais reverenciado dramaturgo da história, essa questão não parece ter tido qualquer relevância¹⁶, o que reforça a ideia de que o filme, assim como seu cartaz, representa os esforços do estúdio MGM na empreitada da construção dos *ethes* de seus atores, mais notadamente o da atriz Norma Shearer.

Em resumo, o cartaz de 1936 se insere no padrão do glamour hollywoodiano do período, de seu momento como “fábrica de sonhos”.

Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que cerceava severamente, entre vários outros elementos, a presença de violência e sexualidade nos filmes (Doherty, 1999).

12. “More stars than there are in heaven”, famoso slogan do studio nos anos 1930 (Doherty, 1999: 54).

13. “Make it good, make it big, give it class”, outro lendário slogan do studio MGM nos anos 1930 (EAMES, 1975: 09).

14. McDONALD, 2000.

15. Informações que podem ser obtidas no site de dados <www.imdb.com>.

16. Cabe destacar também que Julieta era tradicionalmente interpretada no teatro por atrizes maduras (ROTHWELL, 2004: 37).

Vê-se uma idealização dos atores e do amor romântico, apresentados de uma forma recatada, pudica, visando uma sublimidade. O foco argumentativo é o universo de expectativas do auditório (o público norte-americano dos anos 1930), já condicionado por um cinema estruturado em um star system. O cartaz parece oferecer uma resposta a questões hipotéticas feitas pelo auditório: “qual o novo filme da grande Norma Shearer”? ou “Romeu e Julieta interpretado por quem?”. A esse respeito:

Fator determinante no estabelecimento do *ethos*, a *doxa* compreende o saber prévio que o auditório possui sobre o orador. Essa imagem pública intervém, sobretudo, quando se trata de uma personalidade há muito conhecida: um político, [...] um escritor [...]. esse *ethos* prévio, que precede à construção da imagem do discurso [...]. No momento em que toma a palavra, o orador faz uma ideia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme as exigências de seu projeto argumentativo. (AMOSSY, 2005: 124-125)

No cartaz de 1936 o auditório tem conhecimento do *ethos* prévio, Norma Shearer, com o qual irá se deparar. O orador, ao se expressar, apossa-se no discurso atual para confirmar sua imagem, para reelaborá-la, transformá-la e produzir uma impressão conforme as expectativas de seu auditório e o *projeto argumentativo* a que se propõe.

Cartaz da versão cinematográfica de 1968

Trinta e dois anos após o “Romeu e Julieta” de George Cukor, uma coprodução inglesa e italiana é lançada pelo estúdio norte-americano Paramount, dirigida por Franco Zeffirelli. Vários acontecimentos transformaram o mundo nesse íterim. Depois da versão de 1936, houve a eclosão da II Guerra Mundial e após o seu término, em 1945, significativos avanços tecnológicos e fenômenos sociais ocorreram. Dentre esses o surgimento da televisão, que toma o posto do cinema como o principal meio de entretenimento familiar e um movimento de ideário *anti-establishment*, portanto de contestação de valores, que ficou conhecido como contracultura, liderado por uma juventude dominante que surgira decorrente do baby boom do pós-guerra. Segundo Castro (2007: 13-14):

[...] a contracultura produziu uma transformação radical da consciência, dos valores e do comportamento,

que repercutiu nos recantos mais recônditos de nossa civilização, despertando a juventude do torpor moral em que vivia. Do movimento hippie à revolta estudantil de maio de 68 na França; da música lisérgica que explodia da guitarra de Jimi Hendrix à primavera de Praga [...] Todos testemunhos de um grande sonho coletivo, de uma poderosa utopia de transformação social, características de um tempo em que se acreditou em quebrar antigos padrões e introduzir, criar, novos valores, em que a vida livre encontrava a sua celebração.

O “Romeu e Julieta” de Zeffirelli surge nesse contexto, e seu cartaz (Imagem 4) reflete a *doxa* do período. O cartaz apresenta, sob um fundo azul claro, a imagem fotográfica de um casal de belos adolescentes deitados, aparentemente nus e trocando olhares. Abaixo dessa imagem que domina a composição do cartaz encontram-se, em tamanho reduzido, dois jovens com roupas de época num duelo de espadas e um grupo de soldados a cavalo. Cria-se aqui uma comparação visual, em que a pequena imagem do duelo se opõe a imagem principal, do casal, em sua terna intimidade e cumplicidade.

No cartaz de 1968 os amantes de Verona são representados por jovens atores desconhecidos, cujos nomes figuram em letras miúdas no rodapé do cartaz. Em destaque nas informações verbais, acham-se somente o nome do diretor e o título do filme, assim mesmo não em letras garrafais, como no cartaz de 1936. A ênfase recai sobre a imagem fotográfica, disposta diagonalmente, cortando o centro do cartaz.



Imagem 4. Cartaz de “Romeo & Juliet”, de 1968.

Fonte: <http://movieposters.ha.com/itm/drama/romeo-and-juliet-lot-paramount-1969-window-card-14-x-1825-and-mini-lobby-card-8-x-10-drama-total-2-items-/a/510044-54317.s?ic4=GalleryView-Thumbnail-071515> Acesso em: 20 set. 2015

Mais uma vez vemos a mensagem linguística exercendo a função de ancoragem, direcionando o auditório para uma interpretação da imagem, reconhecendo o casal desnudo como Romeu e Julieta. Para Barthes, “o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros” (1984:33). Completando a composição, um *slogan*, um recurso retórico que passa a ser amplamente utilizado a partir do pós-guerra, exerce a função de um aviso, informando que não se trata de uma história de amor trivial, banal: *No ordinary love story*. Associada à imagem do casal, essa mensagem linguística ancora um sentido que previne o auditório de interpretar a foto como “meramente” uma representação de amor carnal, de certa maneira reforçando a intensidade e o drama (a representatividade, portanto) do amor de Romeu e Julieta.

Ainda que terno e cândido, conotações provocadas tanto pela pose e expressões dos atores, como pelo suave tom de azul que compõe o fundo do cartaz, o amor, no cartaz da versão de Zeffirelli, é sensualizado/sexualizado para o auditório da época, diferente do cartaz da versão de Cukor.

Mesmo sendo o destaque do cartaz, o jovem casal de 1968 não representa um valor enquanto astros cinematográficos. Isso se comprova na discrição da apresentação de seus nomes no cartaz, diferentemente do cartaz de 1936. Ambos desconhecidos na época do filme (como ainda são até hoje, exceto por suas participações em “Romeu e Julieta”), fica evidente que os *ethtes* explorados no cartaz não se referem à competência ou ao *status* profissional dos atores, sendo a imagem construída e o ponto de comunhão com o auditório aquilo que esse casal representa: juventude, beleza e liberdade sexual, todos esses valores de significância para a geração da contracultura.

Com a queda de público decorrente da televisão e pressionado pelos avanços da sociedade, o código Hays, citado no tópico anterior, que fiscalizava a produção cinematográfica norte-americana, perde força e é substituído por um sistema de classificação por faixa etária (que se mantém até a atualidade). Esse enfraquecimento do código, iniciado nos anos 1950, abre caminho para abordagens menos idealizadas e mais naturais da realidade, relegando à TV o entretenimento leve e familiar. Livre da subserviência ao *star system* e a um código moral castrador, o cartaz de 1968 pode ser visto como um produto da contracultura. Portanto, o público da versão de 1968 se via envolvido no contexto social aqui delimitado. Tais descrições remetem a um

auditório especialmente configurado pelo contexto social e passível de adaptações de seu orador. Desse modo:

[...] de posse de uma linguagem compreendida por seu auditório, um orador só poderá desenvolver sua argumentação se se ativer às teses admitidas por seus ouvintes, caso contrário corre o risco de cometer uma petição de princípios. Resulta desse fato que toda argumentação depende, tanto para suas premissas quanto para seu desenvolvimento principalmente, do que é aceito, do que é reconhecido como verdadeiro, como normal e verossímil, como válido [...] (PERELMAN, 1989 *apud* AMOSSY, 2005: 123)

As conotações possíveis, a partir das imagens, revelam todo o potencial retórico do cartaz de 1968. Com seus corpos nus, despojados, portanto, de signos (vestuários) que aludem a uma classe social e a um poder econômico, esse Romeu e essa Julieta poderiam ser um casal hippie. Julieta com seus cabelos longos e Romeu com seus cabelos desalinhados aludem, intertextualmente, aos jovens de Woodstock e à imagem de John Lennon e Yoko Ono expondo seus corpos sem pudor na capa e contracapa do LP “Two Virgins”, também de 1968 (Imagem 5).



Imagem 5. Contracapa do LP “Two virgins”, de 1968.

Fonte: < <http://www.tracks.co.uk/acatalog/info-8846.html> > Acesso em 20 set. 2015

Cabe também destacar, que no cartaz de 1968, a imagem amorosa do jovem casal contrasta, e se impõe hiperbolicamente¹⁷, à imagem dos jovens em duelo. Pode-se identificar aí uma metáfora visual e uma intertextualidade com o conhecido *slogan* de protesto da contracultura no período da Guerra do Vietnã: *Make love not war* (Faça amor, não guerra). Segundo Bonsiepe, a hipóbole (ou exagero) ocorre quando “o significado é visualizado numa maneira que excede o padrão normal” (1997:153).

faça guerra). Dessa forma, percebe-se, mais uma vez, uma adequação do discurso aos valores da época, extraindo do drama de Shakespeare elementos que podem refletir a *doxa* do final dos anos 1960 e assim conquistar a adesão do auditório inserido nesse contexto.

Cartaz da versão cinematográfica de 1996

Em 1996, 28 anos após o “Romeu e Julieta” de Zefirelli, mais uma grande produção norte-americana da tragédia dos amantes de Verona chega às telas, rebatizado de “Romeu + Julieta” (*Romeo + Juliet*) e dirigido por Baz Luhrmann. O cartaz promocional do filme (Imagem 6) traz uma profusão de imagens. Ao contrário dos cartazes das versões anteriores, esse se apresenta mais dinâmico e muito mais complexo em sua diagramação. Sua estrutura se faz em opostos, a partir de imagens e enunciados que incitam paixões eufóricas e disfóricas, trançadas no espaço do cartaz. As informações linguísticas *hope* (esperança) e *despair* (desespero), *tragedy* (tragédia) e *love* (amor) evocam uma série de conflitos que resultam na (e da) união *Romeo + Juliet*. Nesse cruzamento de enunciados, o texto verbal ancora significados às imagens: Hope associa-se à Julieta com asas de anjo numa sacada, Despair à Romeu disparando um tiro e rendendo um policial; Tragedy à Romeu de joelhos, em um choro desesperado; Love à Romeu e Julieta em um beijo apaixonado; e, por fim, um close-up de ambos, numa troca de olhares interessados, é conectado pelo símbolo linguístico “&”, que também conecta os enunciados antagônicos.



Imagem 6. Cartaz do filme “Romeu + Julieta”, de 1996

Fonte: <http://www.impawards.com/1996/william_shakespeares_romeo_and_juliet_ver2.html> Acesso em: 19 set. 2015

Nesse cartaz não há um ponto focal definido, como há nos cartazes das versões de 1936 e 1996 e sim uma impressão de “muito”, de simultaneidade de eventos. Essa profusão de enunciados e imagens é, metalinguisticamente, atravessada por duas balas de revólver que, em sentidos opostos, literalmente rasgam o cartaz, revelando em seus rastros os nomes dos protagonistas (Leonardo DiCaprio e Claire Daines) e os demais créditos do elenco e equipe técnica da produção. Romeu e Julieta surgem em uma profusão de emoções em meio a um fogo cruzado. Nesse sentido, esse cartaz se difere dos produzidos para os filmes de 1936 e 1968, inclusive em suas tonalidades cromáticas. Ao contrário da placidez que emerge dos cartazes anteriores, no cartaz de 1996, o cromatismo é *dark*, com seus tons predominantemente pretos e azulados, com toques de vermelho. A respeito das cores, na visão de Barros (2012: 86): elas “atraem os homens e são, por eles, consideradas quentes ou frias, leves ou pesadas, calmantes ou excitantes, alegres ou tristes, vivas ou mortas, festivas ou de luto”. Ao lançar mão da presença de cores pesadas, o orador visa o alcance atribuído ao auditório.

Os jovens (o auditório evidente dessa versão de 1996) do final do século XX se configuram como parte de uma geração totalmente urbanizada, familiar aos jogos eletrônicos e aos videoclipes, aspectos sintetizados e catalizados pelo canal norte-americano MTV (Music Television), surgido no início dos anos 1980. Essa geração é definida por estudiosos da sociedade como a Geração X:

A chamada Geração X é historicamente relacionada aos norte-americanos nascidos entre as décadas de 1960-1970. A delimitação precisa do período cronológico que a define é incerta e polêmica. [...] a geração X é filha de outra famosa geração norte-americana, os baby boomers, nascidos no pós-Segunda Guerra e responsáveis por todas as intensas agitações políticas e culturais dos EUA durante os anos da contracultura e da Guerra Fria. [...] A geração X é [...] a que cresceu assistindo televisão, jogando Atari 2600, utilizando microcomputadores e se esquivando de responsabilidades profissionais e compromissos públicos, partidários ou políticos em geral. Ao contrário da geração anterior, renegava o idealismo e a ideia de revolução ou tomada de poder em prol de um ceticismo constante. (SILVA, 2015: n.p.)

Conicionados pelo bombardeio de imagens resultante de uma zapeada com o controle remoto ou dos cortes rápidos e na maior parte das vezes desconexos dos videoclipes, a Geração X se

caracteriza, também, por sua atração pela simultaneidade e profusão de informações (RITCHIE, 1995).

No cartaz do filme de Lührman *Romeu e Julieta* se vestem com trajes dos anos 1990 e aparecem em situações contemporâneas¹⁸. Percebe-se um despojamento e um maneirismo no vestir que encontra ressonância no movimento musical grunge (uma denominação que sugere sujo, desleixado), surgido nos anos 1990.

Com um certo pessimismo em relação à vida, muitos jovens desta geração [a geração X] aderiram ao Movimento Grunge do início dos anos 90, que expressava as frustrações e a crise juvenil em tom melancólico. [...] No caso dessa coorte, verifica-se que as notáveis tribos e subculturas fixas advindas das classes proletárias, começam a se confundir com uma série de novas possibilidades vestimentárias, que estão em constante mutação e hibridismo. (CARA, 2008: 73)

Nas vestimentas ecléticas (o vestido discreto com asas de anjo de Julieta e a camisa havaiana e a malha medieval de Romeu), na colagem de imagens que remetem a um videoclipe e na tonalidade *dark* das cores percebe-se uma associação à mentalidade agitada, midiática e pessimista da Geração X. Essas constatações explicitam o poder de conhecimento do orador em face ao seu auditório, porque: “o conhecimento daqueles que se pretende conquistar é, pois, uma condição prévia de qualquer argumentação eficaz” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005: 23).

No cartaz de “*Romeu e Julieta*” de 1996, todos os elementos destacados acima com relação à Geração X se encontram presentes. Enquanto que no cartaz da versão de 1968 a escolha dos jovens nus para representar uma história trágica revela um posicionamento ideológico do período (o amor no lugar da violência, uma juventude expondo abertamente seus sentimentos e intimidade) a versão de 1996 retrata justamente a falta de um posicionamento ideológico definido. Diferentemente dos cartazes anteriormente analisados, o da versão de Lührman dá destaque para a fúria e violência. O amor não domina, e sim está entremeado a um bombardeio de imagens, sentimentos e agressões.

Apesar das diferenças nos planos cromático, temático e compositivo, um diálogo do cartaz de 1968 se estabelece com o

18. Apesar de manter o texto original de Shakespeare, o filme situa a narrativa na época contemporânea (anos 1990), representando a cidade de Verona como uma cidade litorânea, tal como Miami Beach.

cartaz de 1996 na representação de Romeu e Julieta enquanto um jovem casal. Por outro lado, percebe-se na versão dos anos 1990 uma valorização do personagem Romeu, que aparece mais que Julieta no cartaz e em lugares mais favoráveis à visualização, revelando uma intenção de contribuir para a construção do *ethos* do ator Leonardo DiCaprio, então, um astro em ascensão. Essa consideração se constata também na apresentação do nome do ator no cartaz, antecedendo o de Claire Danes.

Cartaz da versão cinematográfica de 2013

A versão de 2013 de “Romeu e Julieta” (*Romeo & Juliet*) tem a direção de Carlo Carlei e surge 17 anos após a versão de 1996. Seu cartaz (Imagem 7) difere-se do cartaz da versão de Luhrman e retoma, de certo modo, alguns aspectos presentes nos cartazes das versões de 1936 e 1968. A imagem fotográfica do casal protagonista domina todo o cartaz, ambos são jovens e guardam notáveis semelhanças físicas com os protagonistas da versão de 1968, o que configura uma relação intertextual entre esses cartazes. No cartaz de 2013, Romeu e Julieta se apresentam frente um ao outro, entretanto sem se entreolharem. O contato físico entre os dois se estabelece, mas as expressões são de dor. Fica evidente a representação de um drama romântico, fortalecido pela alusão à forma de um coração a partir das cabeças que se unem e pela mensagem linguística que se posiciona entre os atores, como um *slogan*: *The most dangerous love story ever told* (A mais perigosa história de amor já contada). A frase, funcionando como ancoragem, justifica as expressões sofridas e tensas do casal na imagem.



Imagem 7. Cartaz de “Romeu e Julieta”, de 2013.

Fonte: <http://www.impawards.com/intl/misc/2013/romeo_and_juliet.html> Acesso em: 19 set.2015

Em seu estudo sobre o marketing cinematográfico, Finola Kerrigan (2010) destaca algumas convenções visuais dos cartazes cinematográficos contemporâneos que, inclusive, ajudam o auditório a identificar o gênero do filme¹⁹. No caso dos filmes românticos, Kerrigan (2010:134) identifica a predominância do uso da cor azul e do branco. No cartaz de 2013 percebe-se a presença desses tons, porém acrescidos do vermelho, cor que pode conotar perigo e paixão, simbolismo que corrobora os sentidos evocados pelo slogan contido no cartaz.

Sendo um cartaz contemporâneo, torna-se mais difícil colocá-lo numa perspectiva histórico-social, uma vez que nós, inseridos nesta geração, formamos parte desse auditório. Entretanto, percebe-se que ao contrário dos cartazes das versões de 1968 e 1996, o cartaz de 2013 não traz algo novo para o público. Apresentado simplesmente como um filme romântico, o cartaz parece apenas querer levar essa informação, intertextualmente, aludindo aos cartazes de centenas de outros filmes românticos contemporâneos (Imagem 8).



Imagem 8. Cartazes de filmes românticos, 2008-2013.

Fonte: <<http://www.impawards.com>> Acesso em: 19 set. 2015

Cabe observar que a versão cinematográfica de “Romeu e Julieta” de 2013 não obteve nem junto à crítica, nem ao público, o mesmo sucesso que as versões anteriores. O crítico Leonard Maltin, em seu popular guia de filmes lançado anualmente, qualificou o filme como uma produção “*designed to appeal primarily to middle-school girls*” (projetada para atrair principalmente meninas do ensino médio) (MALTIN, 2015), aspecto que se reflete no cartaz do filme.

19. Por gênero aqui consideramos a concepção dada pela indústria cinematográfica norte-americana, que categoriza os filmes em cômicos, dramáticos, românticos, policiais, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, pelo viés da retórica, a noção de *doxa* se delineando nos percursos entre cartaz e público, entre orador e auditório. Assim, nota-se, claramente, o orador sendo moldado pelo seu auditório nos diversos períodos em que os cartazes das versões cinematográficas de “Romeu e Julieta” tomaram cena.

Nas análises, aqui consideradas, foi possível perceber uma configuração e reconfiguração do orador em decorrência dos auditórios dos diversos períodos. No cartaz da versão cinematográfica de 1936 há a figurativização do amor ideal, perfeito e a intenção de trabalhar os *ethe* dos astros hollywoodianos. Cientes da força argumentativa do *star system*, assimilada e referendada pelo auditório, os produtores lançam “Romeu e Julieta” como um veículo promocional da estrela Norma Shearer. Já no cartaz da versão cinematográfica de 1968 a imagem transparece o período em vigência, sendo o ponto de comunhão com o auditório o que esse casal representa: juventude, amor e liberdade sexual, todos esses valores de relevância para a geração da contracultura. Em 1996, o cartaz traz elementos imagéticos em profusão, em cores escuras e intensas, numa grande simultaneidade de eventos. Vê-se, claramente, a extensão estabelecida entre o público da Geração X e o cartaz da obra cinematográfica. No cartaz da versão de 2013, há uma representação do típico drama romântico. O recado do romantismo se faz, mas não a ponto de dialogar com um auditório que abarque toda uma geração, mas, aparentemente, um auditório mais restrito, que abarca somente meninas adolescentes.

Shakespeare em cartaz condiciona os processos argumentativos, pois a qualidade dos auditórios, determinada por cada período, demanda a configuração e reconfiguração de seus oradores, daí a teoria retórica.

BIBLIOGRAFIA

AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. AMOSSY, R. (Org.). São Paulo: Contexto, 2005: 119-144.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, D. L. P. de. Cor e sentido. In: *Texto ou discurso?* Brait, Beth.; Souza-e-Silva, Maria Cecília. (orgs.) São Paulo: Contexto, 2012: 81-107.

BARTHES, R. Retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

- BAZO, F. P. El afiche cinematográfico. In: Carreras, C.; Crespo, C.: *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998: 336-342.
- BONSIEPE, G. Retórica visual. In: *Design: do material ao digital*. Florianópolis: FIESC, 1997: 149-170.
- CARA, M. Gerações juvenis e a moda: das subculturas à materialização da imagem virtual. In: *Modapalavra e-periódico*. Ano 1. Número 2, 2008: 69-81. Acesso em: 12 out. 2015. http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/files/geracoes_juvenis-mariane_cara.pdf
- CARCAUD-MACAIRE, M. Paratextes, pratiques sociales et structurations discursives. Le cas de l'affiche de film. In: *Sociocriticism* vol. XII, 1-2, Montpellier, 1997: 39-68.
- CASTRO, C. M. de. Ruptura e utopia: entre Benjamin e a contracultura. In: *"Por que não?": rupturas e continuidades da contracultura*. Almeida, Maria Isabel Mendes de; Naves, Santuza Cambraia (orgs). Rio de Janeiro: Letras, 2007.
- DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Columbia University Press, 1999.
- EAMES, J. D. *The MGM story: the complete history of fifty roaring years*. New York: Crown, 1975.
- EDWARDS, G. J. *The book of the international film poster*. London: Tiger Books, 1988.
- ENEL, F. *El cartel: Lenguaje funciones retórica*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- FERREIRA, F. A. As paixões de 'Furico & Fiofó': estratégias retóricas de um desenho animado. In: *Textos: sentidos, leituras e circulação*. FIGUEIREDO, M. F. et. al. (orgs.) Coleção Mestrado em Linguística. v. 9. UNIFRAN: Franca, 2014.
- _____. *O filme em cartaz: estudos sobre o cartaz de cinema*. 2001.128 f. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Estudos dos Meios e da Comunicação Midiática). Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, UNESP, BAURU. 2001.
- FERREIRA, L. A. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JOLY, M. *Introducción al análisis de la imagen*. 2. ed. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- KERRIGAN, F. *Film marketing*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010.
- KOCH, I. G. V., et. al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- MALTIN, L. *Leonard Maltin's 2015 movie guide: the modern era*. New York: Penguin, 2015.
- MCDONALD, P. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower, 2000.
- MOSCA, L. do L. S. (Org.) *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RITCHIE, K. *Marketing to Generation X*. New York: Lexington Books, 1995.

ROTHWELL, K. S. *A history of Shakespeare on screen: a century of film and television*. 2. ed. Cambridge: University Press, 2004.

SANTOS, C. A. R. A doxa como estratégia argumentativa na narrativa esportiva de futebol na televisão. In: *Cadernos Discursivos*. v.1. n. 1 (2012): 1-19. Acesso em 10 out. 2015. <https://cadis_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/1Artigo_Cristiane.pdf>

SILVA, F. (org.). *Enciclopédia de guerras e revoluções – vol III: 1945-2014: a época da Guerra Fria (1945-1991) e da nova ordem mundial*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SLIDE, A. *Silent Players: A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

Recebido em: 10/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA
AMOROSA DE GERALDO PEREIRA:
LEITURAS DE ALGUMAS CANÇÕES

5

A STUDY ABOUT GERALDO PEREIRA'S
ROMANTIC LYRICS: READINGS OF SOME
SONGS

SANTOS, PAOLA ARCIPRETI DOS

Mestranda do Programa de Mestrado em Letras / UNINCOR

PEREIRA, CILENE MARGARETE

Professora Doutora do Programa de Mestrado em Letras / UNINCOR

RESUMO:

Embora Geraldo Pereira apareça como um nome importante na história da Música Popular Brasileira e do samba, por ser considerado o mais brilhante cultor do ritmo sincopado, pouco se tem de pesquisas a respeito de sua obra. Um dos poucos estudos foi realizado por Cláudia Matos (1982), no qual a ensaísta analisa sambas compostos por Geraldo Pereira e Wilson Batista entre 1930 e 1954 a partir do fenômeno da malandragem, buscando compreender como o estereótipo do malandro prestigiado na década de 1930 foi sendo substituído, na década de 1940, pela figura do “malandro regenerado”. A despeito de centrar-se na figura do malandro e do que ela chamou de “samba malandro”, a ensaísta observa a existência de outros dois veios estilísticos e temáticos nos sambas das décadas de 1930 e 40: o apologético e o lírico amoroso. Considerando a recorrência da temática amorosa no universo do samba e na trajetória de Geraldo Pereira, este artigo propõe analisar quatro letras do compositor mineiro, buscando refletir sobre os tipos humanos aí encontrados, com destaque para a figura feminina, e sobre a concepção de amor que projetam.

Palavras-chave: Geraldo Pereira; samba; lírica-amorosa.

ABSTRACT:

Geraldo Pereira figures as an important name in the history of Brazilian Popular Music and Samba, being considered the most brilliant practitioner of the syncopated rhythm, despite the few researches about his work. One of these few studies was made by Claudia Matos (1982), in which the essayist analyses the sambas composed by Geraldo Pereira and Wilson

Batista, between the years of 1930 and 1954, starting from the rougue phenomenon, trying to understand how the stereotype of the prestiged rougue in the decade of 1930 had been substituted, in the decade of 1940, for the “regenerated rougue” been though centred in the rougue figure did in what she called “rougue’s samba”, the essayst observes the existence of two other stylistic and thematic veins in the decade of 1930 and 1940: the apologetical and the romantic-lyric. Considering the repetition of the romantic thematic in samba’s universe and in the trajectory of Geraldo Pereira, this article intends to analyse four lyrics of the mineiro composer, reflecting about the human types detected, emphasizing the female figure, and about the concept of love that are there projected.

Keywords: Geraldo Pereira; samba; romantic-lyric.

Em *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*, um dos poucos estudos dedicados à obra do sambista mineiro Gerado Pereira, Cláudia Matos observa que

[...] as letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. (MATOS, 1982, p.22).

Assim como Matos, Muniz Sodré considera o samba como “o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural” (SODRÉ, 1998, p.59). Ambas as afirmativas sugerem que as composições ligadas ao universo do samba, nas quais se incluem as do sambista mineiro Geraldo Pereira, constituem um espaço discursivo e documental de práticas culturais cotidianas que, tratando de assuntos e valores correspondentes a um grupo determinado, veiculam concepções a respeito dos papéis exercidos por personagens femininas e masculinas dentro de um contexto histórico-social no qual se incluem os próprios sambistas e compositores. Isso porque, observa Sodré,

[...] o texto verbal da canção [samba] não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece

como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais. (SODRÉ, 1998, p. 44-45, grifos do autor).

Ou seja, o sambista fala de dentro do assunto, não sendo um sujeito distanciado do mundo que surge nas letras do samba. Essa relação direta entre compositor e tema evidencia a “capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45-46).

Nas composições de Geraldo Pereira, através de um enredo narrativo evidenciado pela presença de tempo, espaço e personagens – elementos constituintes da narrativa –,¹ o sambista retrata as classes populares pertencentes aos morros e subúrbios cariocas, proporcionando a seus ouvintes uma perspectiva masculina acerca das relações amorosas estabelecidas entre as personagens² masculinas e femininas ali retratadas, com destaque para temas como o abandono, a traição e a culpa. Suas letras ganham em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista, o qual insinua práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros³ a partir de “uma filosofia da prática cotidiana, seja no comércio social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor

1. Ricardo Azevedo observa que “os clichês, o vocabulário público e acessível, a gíria, o ditado, as frases feitas e a narratividade, assim como os temas da vida concreta e cotidiana, são utilizados recorrentemente nas letras de samba porque estas pretendem falar de perplexidades e emoções que sejam capazes de gerar identificação em todas as pessoas, independentemente de graus de instrução e classes sociais.” (AZEVEDO, 2006, p. 17).

2. Embora as figuras masculinas e femininas retratadas nas composições de Geraldo Pereira estejam estabelecidas dentro de um contexto histórico-social, utilizaremos o termo personagem por entendê-las como criações ficcionais, visto que “O enredo [de qualquer narrativa] existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance [e, nesse sentido, também da canção narrativa], a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam”. (CANDIDO, 1976, p.53).

3. De acordo com Pinsky (e também neste artigo), “Quando falamos em gênero, estamos falando da construção cultural do que é percebido e pensado como diferença sexual, ou seja, das maneiras como as sociedades entendem, por exemplo, o que é ‘ser homem’ e ‘ser mulher’. [...] Nessa perspectiva, [...] as oposições do tipo ‘santa/’puta’, ‘moça de família’ / ‘leviana’, e os papéis [...] tais como ‘esposa ideal’, ‘boa mãe’, ‘pai de família’ são encarados como concepções produzidas, reproduzidas, mas também, transformadas ao longo do tempo, que podem variar em cada contexto histórico” (PINSKY, 2014, p.11).

e do ouvinte.” (SODRÉ, 1998, p.45).⁴

A respeito disso, Manoel Berlinck assevera que

[...] uma das regularidades temáticas mais evidentes nas letras de samba é o cantar do sexo e do amor de um ponto de vista masculino. Enquanto esse ponto de vista é dado pelo simples fato de que a maioria esmagadora dos letristas de samba é composta por homens, o cantar do sexo e do amor sugere uma preocupação com o “ser homem” e com o “ser mulher” que se definem, de resto, nas próprias representações dessas duas categorias sociais e das imagens que resultam de suas relações. Em outras palavras, ao cantar o sexo e o amor, o sambista “descreve” relações sociais que acabam por definir o “ser homem” e o “ser mulher”. (BERLINCK, 1976, p.101).

Em catalogação realizada pela *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* e pelo *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* observamos que Geraldo Pereira possui, em 17 anos de carreira, 77 composições registradas, sendo 12 como produções individuais e 65 realizadas a partir de diversas parcerias.⁵ Conforme observa Matos, devido principalmente ao grande número de parcerias, os sambas de Geraldo Pereira não possuem unidade temática, versando sobre os mais variados assuntos e apresentando perspectivas muitas vezes completamente antagônicas:

Autores como Geraldo Pereira e Wilson Batista, caoticamente associados a dezenas e dezenas das editoras,

4. Para Matos, “A significação político-cultural do samba é sempre, de uma forma ou de outra, mais ou menos conscientemente, percebida pelo sambista e manifestada em seus versos, influenciando em sua visão do mundo em que vive e do mundo que o cerca, seja esta visão crítica ou idealizante. Tanto para o estudioso como para os sambistas em geral, o samba está associado, pelo menos nos primeiros tempos de sua história, ao elemento negro, às classes populares, às favelas. Enquanto expressão das vivências desta comunidade, ganha a importância e o sentido de uma criação coletiva que enseja a união e conseqüente fortalecimento do meio social no qual emerge.” (MATOS, 1982, p. 30).

5. De acordo com a biografia *Um certo Geraldo Pereira*, os parceiros do sambista foram: Arnaldo Passos com 14 parcerias; Ary Monteiro com 6; Augusto Garcez e José Batista com 5; Elpídio Viana e Moreira da Silva com 4; Wilson Batista, Cristóvão de Alencar, Jota Portela e Marino Pinto com duas parcerias cada um e mais 15 parceiros de uma única composição. (Cf. CAMPOS; GOMES; SILVA; MATOS, 1982, p. 223-227). Além dessas, de acordo com os organizadores da biografia citada, existem ainda outras 19 composições inéditas, catalogadas a partir da memória dos entrevistados, em especial a de Nelson Sargento, responsável pela lembrança de 13 destas composições.

fazendo sambas “de minuto” nas mesas de botequim, não fornecem um material homogêneo, nem mesmo coerente, à observação crítica. O que se encontra aí é antes um painel muito variado de tendências, estilos, visões de mundo. Por isso, tanto é possível encontrar em seus sambas um tipo de discurso sentimental e lacrimajante, como realista e sarcástico; um malandro cínico ao lado de um bem comportado trabalhador; idealismo e ceticismo; a crítica da sociedade estabelecida e o elogio da ordem e do progresso. (MATOS, 1982, p.17-18).

Ainda que o samba malandro seja associado à obra de Geraldo Pereira, sendo esse o foco da análise de Matos,⁶ existe ainda um grande repertório que possibilita estudá-la a partir de outro recorte, sua produção lírico-amorosa. Isso porque, segundo propõe Ruben Oliven, a propósito das letras de músicas populares compostas nas décadas de 1930 a 1950,

A música popular brasileira constitui uma manifestação cultural privilegiada para a análise das representações masculinas sobre as relações entre os sexos no Brasil, já que a grande maioria dos letristas é homem. De fato, a MPB é uma das únicas instâncias em que o homem se permite falar com sinceridade sobre seus sentimentos em relação à mulher. Enquanto em seus outros discursos públicos ele procura transmitir uma imagem de superioridade em relação ao sexo oposto, na música, confessa suas angústias e medos, sua fraqueza e sua dor, seu desejo. (OLIVEN, 2001, p.1-2).⁷

Considerando esse cenário, propomo-nos a analisar, neste artigo, quatro letras de canções relacionadas ao eixo temático lírico amoroso da obra do compositor Geraldo Pereira, buscando refletir sobre como se constroem as relações afetivas entre as personagens masculinas e femininas nesse espaço discursivo, que, na percepção de Matos, “tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa expressão

6. Nesse estudo, Matos analisa os sambas compostos por Geraldo Pereira e Wilson Batista entre 1930 e 1954. A partir do fenômeno da malandragem, a pesquisadora examina como o estereótipo do malandro prestigiado na década de 1930 foi sendo substituído, na década de 1940, pela figura do “malandro regenerado” a fim de atender a ideologia do culto ao trabalho imposta pelo Estado Novo. No entanto, chama a atenção o fato de que dos 72 sambas de Geraldo Pereira catalogadas pela ensaísta, apenas 21 seriam “representantes típicos da dicção malandra”, o que, para Matos, se não chega “a constituir maioria”, “dão a nota mais forte e mais original da produção poética” do sambista mineiro. (MATOS, 1982, p. 21).

7. O texto é originário, conforme nota de rodapé na página 1 do texto, de um “trabalho apresentado no Seminário Temático *Cultura e Arte na Sociedade Contemporânea: novos desafios, novas estratégias* na XXV Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais. Caxambu, MG, 16 a 20 de outubro de 2001.” (OLIVEN, 2001, p. 1), sendo a cópia utilizada neste trabalho digitalizada.

pessimista e lamuriosa [...] [que busca a partir de um] manejo geralmente sensível e criativo de um tipo de linguagem [...] expressar situações e emoções, por assim dizer, ‘universais.’” (MATOS, 1982, p.46). A ensaísta destaca que,

Em busca do Amor, envolvido na carência do Outro, o sambista deixa de buscar e de pôr em relevo sua própria individualidade cultural. Ao mesmo tempo, é possível talvez distinguir nesse discurso um certo mecanismo de projeção, em que a Mulher e o Amor assumem uma relevância e um poderio, uma capacidade de opressão e determinação dos destinos do indivíduo proletário, comparáveis à dominação exercida pelos poderes econômicos e políticos. De qualquer maneira, o mundo do sambista aí se revela ‘invadido’, regido por leis que não são especificadamente as suas próprias, mas alheias e superiores, sejam elas o destino, Deus ou a fúria da paixão. (MATOS, 1982, p. 46-47).

O tema amoroso no samba, no qual a figura feminina será uma constante, pode ser associado a características da poesia brasileira, na medida em que, como observa Anazildo Vasconcelos da Silva,

As estruturas da música popular comumente reduplicam esquemas românticos esgotados, produzindo mensagens redundantes como um convite a evasão das relações cotidianas e a manifestação da subjetividade com relação às paixões não correspondidas, à decepção amorosa e às brigas dos casais (SILVA apud PERRONE, 1988, p.20).

Para a análise das relações amorosas estabelecidas entre as personagens masculinas e femininas nas canções narrativas de Geraldo Pereira, recorreremos aos estudos do sociólogo Manoel Tosta Berlinck, já citado, em *Sossega, leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular*, no qual o pesquisador, a partir de um “exame assistemático de letras de samba, sugere a predominância de três imagens femininas” (BERLINCK, 1976, p.102), construídas pelos compositores:⁸ doméstica, piranha⁹ e onírica, sendo que para cada uma dessas corresponde também um perfil masculino.

8. Este estudo será retomado também pelo sociólogo Rubem Oliven, no artigo “A mulher faz e desfaz o homem”, de 1987

9. A propósito dessa classificação, sugerida pelo sociólogo Manoel T. Berlinck, a pesquisadora Cilene Margarete Pereira argumenta: “[...] como classificar (e desqualificar) uma mulher como ‘piranha’ conforme o termo adotado pelo sociólogo, por expressar sua sexualidade? Se por um lado, podemos identificar que os sambas, de um modo geral, estão imbuídos de uma visão machista que nega o prazer feminino; por outro, seus analistas também, já que parecem aceitar a desqualificação feminina sem crivo crítico” (PEREIRA, 2013, p. 92).

A mulher doméstica seria aquela que, sendo submissa e passiva, proporciona a organização dos serviços do lar e também do cotidiano do homem, cujas vontades devem ser sempre atendidas e compreendidas. Entretanto,

se tal tipo de estrutura traz vantagens para o homem, traz também uma carga de repetição e padronização tal que o homem acaba se sentindo prisioneiro desse cotidiano. [...] [Nessas composições] não há lugar para defeitos masculinos. Ele, quando muito, sofre a incompreensão feminina. (BERLINCK, 1976, p.103-104).¹⁰

A mulher piranha, que surge em oposição à mulher doméstica, seria aquela que não mantendo compromisso com nenhum homem torna-se capaz de satisfazer o malandro em sua boêmia, mas é vista como “infiel, traidora e pecadora” (BERLINCK, 1976, p.107), sendo, também por isso, capaz de “desconstruir emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, negando muitas vezes, submeter-se ao mando do homem” (OLIVEIRA, 2015, p.39). De acordo com a análise de Berlinck,

Assim como o malandro precisa, para justificar a sua própria “desordem”, encontrar fatores externos, a “mulher piranha” surge como aquela que controla e desorganiza as relações sociais do homem gerando a “dor de cotovelo”, a desconfiança e reforçando a prática da malandragem. Assim como o malandro é conquistador, é irresistível, possui muitas companheiras e troca de mulher constantemente, pois sempre desconfia dos sentimentos da mulher do momento, a “mulher piranha” precisa existir para justificá-lo. (BERLINCK, 1976, p.109).

Diferentemente dos dois primeiros tipos femininos – a “piranha” e a “doméstica” –, surge um terceiro modelo, com caracterizações específicas e com quem a figura masculina não consegue se relacionar por não encontrar na vida real, a mulher “onírica”. Esta se materializa apenas nos sonhos do compositor e, por não supor uma relação possível, leva a figura masculina a sentir-se solitária. Como a mulher “onírica” ocorre no plano do imaginário, ela assume as mais variadas representações:

No caso do samba, o sonho gera a concepção de mulher que não existe e que por isso, é figura romântica estereotipada;

10. Isso pode ser visto no samba “Cotidiano” (1971), de Chico Buarque, conforme analisado por Cilene Pereira, no qual a ensaísta percebe a opressão do eu lírico da canção: “Diante da rotina pontuada por gestos femininos previsíveis no âmbito privado, e por opressões no mundo do trabalho”, “o homem parece ‘quase sufocar’ [...]” (PEREIRA, 2016, p. 11-12).

sem os detalhes do cotidiano, o perfil da mulher onírica se define por [...] slogans românticos que possuem maior ou menor força poética, mas revelam um tipo feminino sem individualidade sem elementos reais, que são fornecidos pelo cotidiano. Ela pode assumir inúmeros contornos [...], mas nunca é a mulher que se tem que, estando dentro da estrutura normativa, só pode ser doméstica ou piranha. Por isso, o homem que a concebe, é um ser externo a ela, não se relacionando. [...] Nesse sentido, a correlação do sonho é a solidão [masculina] porque não implica numa relação e sim numa procura [...]. (BERLINCK, 1976, p.112).

Essa tipologia feminina nasce, conforme vemos, de uma relação dialética entre os gêneros, considerando também a voz autoral masculina, constituindo uma espécie de imaginário a respeito da mulher que aparece não só na música popular brasileira, mas em outras produções culturais.

As composições de Geraldo Pereira, analisadas neste artigo,¹¹ são “Ela não teve paciência” e “Tenha santa paciência”, ambas compostas em parceria com Augusto Garcez, respectivamente, em 1940 e 1942; “Ainda sou seu amigo”, composição individual de Geraldo Pereira, em 1946, e “Ela”, composta em parceria com Badu e Arnaldo Passos, em 1951. As letras das canções analisadas serão dispostas em dois grupos separados. No primeiro grupo, estão “Ela não teve paciência” e “Tenha santa paciência”; no segundo, “Ainda sou seu amigo” e “Ela”.¹² Vejamos as duas primeiras letras.

“Ela não teve paciência”
Quando vejo tão abandonada
A minha casinha na estrada
Me vem a recordação
Daquela que não teve paciência
De satisfazer a exigência

11. As transcrições das letras seguem as apresentadas na biografia Um certo Geraldo Pereira, visto que foram retiradas das partituras originais. (Cf. CAMPOS; GOMES; SILVA; MATOS, 1982, p. 144).

12. No caso da presente análise, é importante destacar que nos deteremos apenas à letra da canção, entendendo-a não como um poema, mas como um texto artístico, produzido e recepcionado como tal, com valores associados a um território específico: o mundo do samba, no qual o compositor viveu, desde o morro da Mangueira – com sua organização espacial própria, formado por diversas comunidades menores, como o morro Santo Antônio, lugar em que foi criado depois de sua chegada ao Rio de Janeiro aproximadamente em 1930 – e outros, como o centro da cidade (com seus cafés e cabarés) e o reduto da Lapa, lugar de sua moradia final em 1955.

Do meu coração
 E ao recordar o passado
 Eu choro
 E soluçando imploro
 o Criador
 Para fazê-la voltar
 Porque o meu coração
 Espera a ressurreição
 Do nosso amor.

“Tenha santa paciência”
 Hoje por você se ver perdida
 Finge estar arrependida
 Mas eu lhe peço por favor
 Volte, tenha santa paciência
 Já findou a existência
 Do nosso grande amor
 Sem o seu amor eu vou vivendo
 E se você está sofrendo
 Deve bem saber porquê
 Para encurtar a conversa
 O meu amor dei a essa
 Que está substituindo você

Na letra da composição “Ela não teve paciência”, percebemos a presença de um eu lírico masculino referindo-se ao abandono da casa por sua companheira: “Quando vejo tão abandonada / A minha casinha na estrada”. Aqui, o uso do pronome possessivo de primeira pessoa (“minha”) evidencia a casa como uma espécie de território de segurança e proteção, proporcionado pelo homem provedor, visto que a casa é “minha” e não “nossa”. A respeito da constituição desse território, Matos destaca que “A casa, o lar, [são] motivos frequentes nos sambas lírico-amorosos, [...] [sendo que dentre as] coisas que o apaixonado pode oferecer à sua bem-amada, a mais significativa e valiosa é a casa, que está ligada à ideia de casamento” (MATOS, 1982, p. 139). Isso significa que a casa representa uma adesão ao mundo do casamento e da família, conforme repercute na visão do homem, responsável por proporcionar isso à companheira.

Ao explicar o abandono do lar pela mulher, o eu lírico afirma que ela “[...] não teve paciência / De satisfazer a exigência / Do meu coração”. Entretanto, a composição, conforme serão em muitas letras de sambas, é lacunar a respeito de quais seriam as “exigências” do coração masculino que a mulher não teve “paciência” de satisfazer. Uma das razões dessa lacuna pode ser dada pelo fato de que no samba, na maior parte das vezes, o eu lírico é masculino, perfazendo, assim, apenas uma versão da história: o abandono feminino que leva ao sofrimento do homem. Entretanto, tais lacunas podem ser “preenchidas” hipoteticamente, na análise, se considerarmos o momento de produção da canção, 1940, e os aspectos morais e sociais então envolvidos na relação amorosa entre homem e mulher.

De acordo com a historiadora Carla Pinsky, “Os estereótipos que marcam as relações entre homens e mulheres [nas décadas de 1940 a 1960] aparecem de maneira clara [...] [sendo que] a poligamia masculina é natural; [...] a ‘boa esposa’ é infinitamente capaz de compreender e perdoar” (PINSKY, 2014, p. 313), sobretudo no caso masculino, em que há uma expectativa de passividade feminina em relação à liberdade sexual socialmente permitida a ele. Na composição, notamos uma clara tentativa de responsabilizar a personagem feminina pelo rompimento do lar, uma vez que ele afirma ter sido ela quem “não teve paciência”. Isso evidencia a existência de uma dupla moral sexual, algo bastante comum em uma sociedade com estrutura patriarcal como a brasileira, na qual

Do homem que se casa, espera-se que [...] abra mão de alguns de seus hábitos da juventude e passe a ser um responsável pai de família. Mas os mesmos padrões sociais que lhe cobram o sustento da casa são bem mais flexíveis com relação às suas saídas, aventuras amorosas, farras com amigos e proximidade com outras mulheres. (PINSKY, 2014, p. 232).

Por ter sido abandonado, saudoso, o eu lírico masculino de “Ela não teve paciência” sofre e quer a companheira de volta para si: “E ao recordar o passado / Eu choro / E soluçando imploro / Ao Criador / Para fazê-la voltar”.

Objetivando estabelecer uma “impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 1976, p.555), o sofrimento que ele “constrói é a imagem de uma criatura frágil e indefesa, que parece ter sofrido perdas irreparáveis” (OLIVEN, 2001, p.6), invariavelmente

caracterizado, nos sambas de viés lírico amoroso, por meio do pranto público, assumido como forma de afirmação do sentimento. Assim,

Os mártires do amor proclamam sua autenticidade pela exibição pública e altissonante de sua dor. Eles carregam a bandeira de uma verdade que se quer absoluta, universal. Chorando por amor, sabem estar infringindo uma regra do comportamento social segundo a qual “homem não chora”, e muitas vezes receiam ser acusados de covardia ao fazê-lo. Tanto melhor: como num verdadeiro holocausto consentido, a fragilidade se transforma em força, prova da força suprema do amor. (MATOS, 1982, p. 136).

Além de chorar, outro modo de expressar a dor, nessa composição e em várias outras do universo lírico amoroso de Geraldo Pereira, é empregando um léxico próprio ao campo semântico religioso, exemplificado aqui com o uso da metáfora “Ressurreição do amor”. Tal recurso, encontrado com frequência nas letras do compositor mineiro, aponta para aspectos morais da tradição cristã como elementos que ajudam a construir as figuras masculinas e femininas aí dispostas. Destacamos que ao “esperar” pela ressurreição do amor, novamente o eu lírico masculino parece demonstrar esperanças de que o “comportamento socialmente esperado e condizente com as ideias correntes de feminilidade, abnegação, dever e ‘bom senso’ [...]” (PINSKY, 2014, p.313) se materialize a partir do retorno da mulher.

O discurso reproduzido pelas letras de samba tende a relacionar-se com a cultura popular de modo a ser compreendido com maior rapidez, deixando muitas vezes espaços na construção do enredo (lacunas). Isso também ocorre na narrativa da letra da composição “Tenha santa paciência”, na qual o motivo que levou à separação do casal novamente não é evidenciado. A respeito dessa simplificação narrativa, recorrente nas canções ligadas ao universo popular, tomamos como tentativa de justificação a explicação dada por Antonio Candido sobre a caracterização das personagens (a qual acreditamos também servir para esclarecer a razão das lacunas existentes nas canções narrativas). De acordo com o crítico,

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance [e também na canção narrativa], ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor [compositor], que delimita e encerra numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro [...] sem com isso diminuir

a impressão de complexidade e riqueza [da composição].
(CANDIDO, 1976, p.58).

Partindo desse entendimento, observamos na letra da canção “Tenha santa paciência”, independente das razões que determinaram a separação do casal, que a mulher retorna pretendendo reconciliar-se com seu companheiro; entretanto, na visão do eu-lírico, sua antiga parceira agora “finge estar arrependida”. Por isso, recebe em troca a rejeição masculina por meio do uso do imperativo “Volte, tenha santa paciência / Já findou a existência /Do nosso grande amor”. Dentro da perspectiva masculina, vigente à época dessa composição (1942), quando a mulher abandonava a união e o lar, deixava ao mesmo tempo de corresponder ao comportamento feminino idealizado pela figura masculina, tornando-se, na visão dele, uma “perdida”, distanciada, portanto, de um padrão “doméstico”. Nesse viés, Matos explica que os sambas líricos amorosos se referem a um

sistema moral que estabelece parâmetros rígidos e idealizantes para o comportamento tanto do homem quanto da mulher. Se aquele tem obrigação de trabalhar para sustentar sua mulher e fazê-la feliz, esta lhe deve carinho, compreensão e fidelidade, pois tal é o papel da mulher, de esposa. Caso contrário, a sinceridade e o desprendimento do homem apaixonado, podem deixar de ser os fundamentos de sua disposição para o sacrifício e tornam-se os álibis justificadores de uma conduta misógina e punitiva. (MATOS, 1982, p.142).

O que ocorre nessa circunstância é que o contato com o meio social exterior, ou seja, com a realidade, “se encarrega de desmitificar a mulher, e os homens se põem a cantar, lamentando a perda do ideal” (BORGES, 1983, p.80-81). Aqui, percebemos como os tipos femininos identificados por Berlinck se misturam no imaginário dos sambistas, visto que ou a mulher

“se comporta” e incorpora o perfil normativo da “mulher doméstica”, casta e pura, servidora do homem – “senhor do mundo” – ou “perde a linha” e se dana definitivamente, transformando-se na “pecadora” [perdida], vendo-se compelida, obrigada a incorporar o perfil normativo da “mulher piranha”. (BERLINCK, 1976, p.111).

A partir da tipologia feminina proposta por Berlinck e Oliven, Oliveira, ao analisar as canções de Ataulfo Alves, identifica como as mulheres conseguem construir ou arruinar o mundo masculino,

evidenciando “a personagem masculina e sua fragilidade diante de uma relação amorosa frustrada” (OLIVEIRA, 2015, p.13) – tema também pode ser observado nas composições de Geraldo Pereira. Na letra de “Tenha santa paciência” – uma espécie de continuação de “Ela não teve paciência¹³” –, percebemos uma mudança no posicionamento do eu lírico masculino que não implora mais pelo retorno da companheira que o abandonou afirmando: “Sem o seu amor eu vou vivendo”. Aqui, a figura masculina, apesar do sofrimento, está reconstruída, sugerindo um amadurecimento do homem em relação ao amor. Esse amadurecimento masculino está associado ao sofrimento amoroso proporcionado pela mulher. Na canção, são contrapostos dois tipos femininos, aquele que abandona (e com o abandono ensina o homem sobre o amor e sobre a mulher) e aquele que ajuda na reconstrução amorosa masculina: “O meu amor dei a essa / Que está substituindo você”.

O que se observa nas letras de “Ela não teve paciência” e “Tenha santa paciência” é que

Tanto na entrega como na recusa do amor, o que lastreia o comportamento afetivo no samba lírico-amoroso são princípios ideológicos que não permitem a margem, a fresta [...]. O maniqueísmo não admite matizes: todo julgamento decide inequivocamente pela culpa ou pela inocência, toda decisão implica punição ou perdão. (MATOS, 1982, p.142).

Nas letras das canções “Ainda sou seu amigo” e “Ela”, o motivo da separação é a traição feminina.

“Ainda sou seu amigo”

Um dia gostei da cabrocha faceira
 Fiz uma casinha de zinco e madeira

13. Nessa situação hipoteticamente sugerimos que Geraldo Pereira retoma o “costume entre os compositores de polca [no final do século XIX, de] dar títulos que ‘respondiam’ de alguma maneira a outros títulos”. (SANDRONI, 2012, p.72), considerando também que Raul Moreno, cantor e compositor, que foi amigo de Geraldo Pereira entre 1942 e 1955, em entrevista dada aos biógrafos de Geraldo Pereira afirma que “Este samba é evidentemente a resposta de “Ela não teve paciência”, também de GTP [Geraldo Theodoro Pereira].” (CAMPOS; GOMES; SILVA; MATOS, 1982, p.151). Ainda segundo o mesmo compositor, a letra de “Já tenho outra em seu lugar”, que neste trabalho não será analisada, também seria a “continuação do tema desenvolvido em “Ela não teve paciência” e de “Tenha santa paciência””. (CAMPOS; GOMES; SILVA; MATOS, 1982, p.155).

Pro resto da vida com ela viver
Um ano depois estava o nosso leito
Todo destruído e o nosso amor desfeito
E nós dois a sofrer

Ela tem chorado
E eu tenho sofrido
Embora magoado
Porque fui traído
Não vivo com ela
Mas sou seu amigo
Pois viver com ela
Que perigo...

“Ela”

Ela deixou tudo que eu dei
Foi embora com outro (Ai! Meu Deus)
Para onde, eu não sei (BIS)

Minha dor não tem fim
Só Deus é quem pode ter pena de mim
Não sou mau, não errei
Não mereço chorar
O que eu já chorei

Na letra da composição “Ainda sou seu amigo”, o eu lírico, também masculino, se encanta por uma cabrocha,¹⁴ provavelmente, no barracão de alguma escola de samba, e, para ela, constrói uma casinha: “Um dia gostei da cabrocha faceira” / Fiz uma casinha de zinco e madeira”. Aqui, retorna o tema da construção de um lar como forma do homem exercer autoridade sobre a mulher. Mesmo o eu lírico não possuindo uma boa condição financeira, evidenciada tanto pelos materiais de que é feita a casa (“zinco e madeira”) quanto pelo tamanho (“casinha”), ele é apresentado como sendo capaz de proporcionar abrigo e segurança para a mulher: “Pro resto da vida

14. “Cabrocha. Termo que outrora se designava a pastora da escola de samba”. (LOPES; SIMAS, 2015, p.51).

com ela viver”. Na década de 1940, conforme observa Pinsky, era recorrente nas letras de samba o tema do esforço masculino “para dar à mulher um bom padrão de vida, mas a ‘ingrata’, se queixa, abandona ou trai o ‘otário’”. (PINSKY, 2013, p.488).

Apesar da expectativa romântica de amor eterno, por parte do eu lírico, o que ele nos evidencia é a leviandade de sua companheira que, em pouco tempo, o abandona, causando sofrimento para ambos: “Um ano depois estava o nosso leito / Todo destruído e o nosso amor desfeito / E nós dois a sofrer”. A razão do sofrimento é revelada quando o eu lírico declara sua fragilidade diante da traição da companheira, causa da destruição do relacionamento amoroso e do sofrimento de ambos: “Ela tem chorado / E eu tenho sofrido / [...] / Porque fui traído.” Segundo Oliveira, esse tipo feminino “que desconstrói emocionalmente a figura masculina, seja pela traição (ou sugestão desta) ou pelo abandono do lar, negando muitas vezes, submeter-se ao mando do homem [...] [é] bastante caracterizado no mundo da canção popular” (OLIVEIRA, 2015, p.39).

A despeito da traição da “cabrocha faceira”, o eu lírico demonstra certo tipo de elevação moral ao ser capaz de perdoar a traição feminina quando afirma: “Não vivo com ela / Mas sou seu amigo”. Estes versos sugerem um tratamento pouco comum dado à mulher nas composições de samba da época, visto que, como afirma Borges, havia “um grande apreço, nessas letras, pela amizade, [mas] sempre entendida como algo que se dá entre homens” (BORGES, 1982, p. 65). Apesar de considerar a mulher como amiga, a figura masculina afirma ser necessário manter uma distância segura da mesma, “Pois viver com ela / Que perigo...”. Com esses versos, o eu lírico masculino demonstra ter ciência de que sua antiga companheira é o que Matos denomina de mulher “malandra” (ou “piranha”, na classificação de Berlinck), aquela que “não pode ser de um só homem porque pertence a todos, e todos lhe pertencem” (MATOS, 1982, p.148).

Analisando a composição narrativa do samba “A mulher faz o homem” (1941), de Ataulfo Alves, Ruben Oliven, no artigo “O imaginário masculino na música popular brasileira”, explica onde reside o perigo feminino, também identificado por Geraldo Pereira em “Ainda sou seu amigo”. De acordo com o ensaísta, a mulher é

[...] de fato, percebida como muito poderosa, capaz tanto de ser a substância vital que anima o homem a realizar

coisas, a ser corajoso na rua porque é amado em casa, quanto de, por sua ausência, [causada também pela traição], significar a interrupção da energia de que o homem necessita para se envolver em suas lutas. Pode simbolizar tanto a rotina, a obrigação de trabalhar, como o prazer. Pode estar associada à natureza no que esta tem mais puro, ou ser equivalente ao dinheiro, no que tem de mais sujo. (OLIVEN, 2001, p.6).

Logo no início da letra da composição “Ela”, através da narração de um eu lírico masculino, observamos novamente a desestruturação do homem causada pela traição da mulher: “Ela deixou tudo o que eu dei / foi embora com outro (Ai, meu Deus!) / Para onde eu não sei”. Recorrendo a Deus, com forte apelo dramático, a figura masculina declara: “Minha dor não tem fim / Só Deus é quem pode ter pena de mim”. O uso dessas expressões indica a força de uma ideologia religiosa que, no discurso lírico amoroso, “tende para a articulação de valores absolutos, que fundamentam situações moral e afetivamente estáticas. Por isso se encontram constantemente em suas letras [de sambas], conceitos e imagens extraídas do universo religioso e de sua linguagem” (MATOS, 1982, p. 136).

Nessa composição, ao se vitimizar assegurando, “Não sou mau, não errei / Não mereço chorar / O que eu já chorei”, o eu lírico, conforme observa Borges, utiliza-se de um sentimentalismo exagerado típico do samba-canção, cujos temas de “vingança, mentira, dor, castigo, justiça e perdão se confundem em um sistema vinculado à ordem divina”, (BORGES, 1982, p. 96), e que, ao deixar de considerar a parcela de responsabilidade masculina na relação amorosa, explicita “a ideia de que alguém [no caso, a mulher] seja a única causa de um padecer, de uma ruína [...] de outro alguém [o homem].” (BORGES, 1982, p.75).

O exame das letras desses quatro sambas de Geraldo Pereira, associados à sua lírica amorosa, reitera, conforme vemos, a ideia de que a mulher “é o motivo e a causa de tudo [...], [ainda que ela não circule no] mesmo universo de valores que os homens, [nem divida] com eles as mesmas regras de comportamento” (BORGES, 1982, p. 92). O tipo feminino que se destaca é aquele que desorganiza as relações sociais e o mundo afetivo do homem, que podemos associar, de certo modo, à “piranha”, na classificação de Berlinck.

Enquanto a mulher é alçada a condição de única culpada, aquela que “traí o amor e a verdade do homem, abandonando o lar que ele construíra como testemunho da solidez deste amor”; o homem é representado como o “apaixonado” e “fundamentalmente sincero e generoso”. (MATOS, 1982, p.140). Essa seria uma tópica comum nas composições lírico-amorosas e, como vemos, também, presença frequente nos sambas de Geraldo Pereira que tratam dos relacionamentos afetivos entre homens e mulheres.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Ricardo. O abençoado e o danado do samba. Caixas com Letras – Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. *Cadernos Arte Sol 2*, Publicação ArteSol Artesanato Solidário, 2006, p. 53-70.

BERLINCK, Manoel Tosta. Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. In: *Contexto*. São Paulo: novembro de 1976, n.º 1, p. 101-114.

BORGES, Beatriz. *Samba-Canção. Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CAMPOS, Alice Duarte Silva; GOMES, Dulcinéia Nunes; SILVA, Francisco Duarte; MATOS, Nelson. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funart, 1983.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 5ªEd. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/> Acesso em: 29 set. 2016.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo, Art Ed., 1977.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MATOS, Cláudia. Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo de. As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Ataulfo Alves (décadas de 1940 e 50). Três Corações: UNINCOR, 2015 (Dissertação de Mestrado).

OLIVEN, Ruben George. A Mulher Faz e desfaz o Homem. Rio Grande do Sul: Ciência Hoje, v.7, nº37, 1987, p. 55-62.

OLIVEN, Ruben George. O imaginário masculino na música popular brasileira, 2001. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4586&Itemid=356> Acesso em: 16 jul. 2014.

PEREIRA, Cilene M. “A dor da gente não sai no jornal”: poesia, canção e política. Recorte, v. 13, n.º 1, jan/jun. de 2016, p. 1-14. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2785/pdf_84 Acesso em 20 de dezembro de 2016.

PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). *Recorte*, v.10, nº 2, jun./dez. 2013, p. 1–19, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117>> Acesso em: 22 ago. 2016.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Recebido em: 20/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

A FORMA DE VIDA DO ATOR PROTAGONISTA EM “PASSEIO NOTURNO”: ENTRE O SER E O PARECER

6

THE PROTAGONIST ACTOR'S WAY OF LIFE IN “PASSEIO NOTURNO”: BETWEEN THE BEING AND THE APPEARING

DUARTE, RENATA CRISTINA

Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-FCLAR). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP Processo nº 2015/06211-9).

NASCIMENTO, EDNA MARIA FERNANDES DOS SANTOS

Livre-docente em Linguística pela UNESP. Docente no Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP – Araraquara). Bolsista de Produtividade em Pesquisa no Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO:

O objeto de estudo desta análise é o conto “Passeio Noturno” (parte I), do autor Rubem Fonseca, e, para proceder à análise, utiliza o aparato teórico-metodológico da semiótica francesa. No conto em questão, observa-se a figurativização de um homem executivo bem sucedido financeiramente e pertencente a uma família nos padrões da sociedade ocidental contemporânea. Todavia, por meio de sua práxis pessoal, esse sujeito realiza uma *performance* inesperada, do ponto de vista do enunciatário, na tentativa de restituir algum sentido ao seu cotidiano dessemantizado. Observa-se assim que há um desencontro entre o ser e o parecer desse sujeito, dividido entre o espaço fechado do escritório, da casa, onde ele mantém o parecer de um homem comum, que segue os padrões da sociedade em que está inserido e que respeita as normas e a moral coletiva; e o espaço aberto da rua, onde ele realiza *performances* que rompem com os comportamentos em uso requeridos e instaura assim um modo de ser e agir individual, segundo suas próprias leis. A partir disso, objetiva-se, pois, analisar a forma de vida desse sujeito construída no conto, bem como as *performances* que levam esse sujeito a romper com a moral coletiva e instaurar uma nova forma de vida baseada numa moral individual. Esta proposta se justifica, pois, sob esse ponto de vista teórico, a análise

do texto literário constitui também material para a análise da cultura brasileira.

Palavras-chave: Formas de vida; semiótica francesa; conto brasileiro contemporâneo; Rubem Fonseca.

ABSTRACT:

The object of study of this analysis is the short story “Passeio Noturno” (parte I), by Rubem Fonseca, and we have used French Semiotics as theoretical-methodological reference to analyze it. In such short story, it is observed the figurativization of a financially successful executive man who belongs to a family that follows the standards of contemporary Western society. However, through his personal praxis, this subject has an unexpected *performance*, from the enunciatee’s point of view, in an attempt to restore some meaning to his meaningless routine. Thus, we can notice that, in the text, there is a disagreement between the being and the appearing of this subject. He is split between the indoor space of his office, of his house, where he can maintain the appearing of a common man follower of the standards of the society in which he is inserted, by respecting the norms and the collective morality; and the open space of the street, where he has *performances* that break with the required behaviors, and institutes a singular way of being and acting, according to his own rules. Thereby, our aim is to analyze this subject’s way of life built in the short story, as well as the subject’s *performances* that not only have been responsible for the breaking with the collective morality, but also for the establishment of a new way of life based in an individual morality. This purpose is justified because, according to this theoretical point of view, the analysis of the literary text is also material to the study of Brazilian culture.

Keywords: Ways of life; French semiotics; Brazilian contemporary short story; Rubem Fonseca.

“Viver conforme o absurdo não consiste em seguir uma moral no sentido habitual, mas em obedecer às solicitações de um ‘sentimento profundo’ que sempre colore a vida por inteiro” Alberto Camus.

INTRODUÇÃO

O conto analisado no presente artigo é intitulado “Passeio Noturno” do autor brasileiro contemporâneo Rubem Fonseca. Esse autor se destaca no panorama literário brasileiro pós-moderno

por abordar em seus textos os desafios enfrentados pela sociedade moderna e pelo homem contemporâneo, por meio da focalização de temas como a violência nos grandes centros urbanos.

A finalidade deste estudo é, pois, analisar, sob a perspectiva teórica da semiótica francesa, as formas de vida conformadas pelas práticas semióticas manifestados pelo ator protagonista do conto. O objetivo é desenvolver uma análise que leve em conta elementos do plano de conteúdo, especialmente elementos figurativos e temáticos que atuam como aspectos definidores da forma de vida. Assim, na sequência segue uma explanação sobre os aspectos teóricos considerados relevantes para a análise.

DOS ASPECTOS TEÓRICOS

O conceito de “Formas de vida” passa a ser objeto de estudo para a teoria Semiótica a partir do último Seminário de Semântica Geral de Algirdas Julien Greimas na Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris, que tratou da temática “Estética da Ética”. No artigo *Le beau geste*¹, publicado originalmente na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry* organizada após esse seminário, Greimas e Fontanille apresentam as reflexões iniciais sobre o assunto ao refletir sobre o “belo gesto” entendido por eles como um operador de transformações ético que pode participar de diferentes formas de vida. Segundo os semioticistas (2014, p. 13), o belo gesto trata-se, pois, de:

Uma sequência de comportamentos particularmente enigmática para o semioticista: ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena de sentido, e quanto mais breve mais significativa. Pelo belo gesto, o sujeito marginaliza-se por um instante, enquanto, ao mesmo tempo, se instala um público atento, para afirmar, imediatamente depois, a primazia de uma visão pessoal das coisas. Fragmento ou ruptura, o belo gesto não deixa de ser criador de um novo mundo, pessoal e assumido.

O belo gesto é, ainda de acordo com Greimas e Fontanille (2014), uma invenção a partir de uma negação, negação de uma moral social

1. Este texto foi originalmente publicado na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, v.13, n. 1-2, p. 21-35 (1993). No presente artigo faremos referência à versão traduzida por Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, com revisão de Matheus Nogueira Schwartzmann e publicada no livro *Formas de vida: rotina e acontecimento* (2014).

baseada na troca e invenção de uma ética pessoal irreproduzível, negação do sistema de valores da coletividade e invenção de universos de valores aberto, negação de percursos narrativos dessemantizados e invenção de novas formas de vida. Por isso, o belo gesto é um bom representante da articulação da estética e da ética por meio do qual uma conduta se torna sensível ao enfatizar uma maneira de ser ou de fazer.

Os semioticistas (2014) ensinam que uma forma de vida está relacionada a comportamentos esquematizáveis que dizem respeito não a um estilo individual, mas sim a uma filosofia de vida de um grupo cuja ruptura causa uma mudança radical de forma de vida. Sendo assim, as formas de vida se relacionam a uma “concepção de vida”, considerada simultaneamente uma filosofia de vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável. Para Greimas e Fontanille (2014, p. 30 e 31), as formas de vida definem-se:

(1) por sua recorrência nos comportamentos e no projeto de vida do sujeito; (2) por sua permanência [...]; e (3) pela deformação coerente que ela induz a todos os níveis do percurso de individuação: nível sensível e tensivo, nível passional, nível axiológico, nível discursivo e aspectual etc.

Dessa maneira, uma sociedade, ao invés de ser organizada por fatores como agrupamentos territoriais, institucionais ou mesmo com base em estratificações sociais, poderia ser compreendida e analisada a partir da complexidade moral dos seres semióticos que a constituem e cuja existência transcende o individual. Com essa divisão da sociedade em grupos que compartilham uma mesma ideologia e perspectiva de vida, é possível, segundo Greimas e Fontanille (2014), considerar uma concepção de sociedade composta não apenas por pessoas físicas, mas também “pessoas morais”, as quais seriam sancionadas segundo a forma de vida que assumem.

A concepção de moral pessoal pode ser interpretada, de acordo com Greimas e Fontanille (2014), como um efeito da práxis enunciativa responsável por engendrar e solidificar papéis patêmicos e temáticos, e também por atualizar esses papéis. Assim, a práxis enunciativa criaria, fixaria, e também convocaria “formas de vida”.

Entretanto, Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento (2013, p. 156) acrescenta que, apesar de as formas de vida se referirem a comportamentos recorrentes, esquematizados, tanto de um grupo

como de um sujeito individual, tal comportamento “pode sofrer uma ruptura, provocando uma nova percepção sobre o mundo, uma estesia, que acarretando uma nova visão de mundo, configura uma nova forma de vida”.

Nesse caso, a moral social que identifica o sujeito com um grupo é substituída pela moral individual. É com base nisso que Greimas e Fontanille (2014, p. 14) pressupõem que o belo gesto seria uma afirmação do individual face ao coletivo, ou seja, afirmação de uma moral pessoal frente a uma moral social. O belo gesto inaugura, pois, uma moralidade pessoal ao opô-la a uma moralidade social.

Face à moralidade transitiva social opõe-se a moralidade intransitiva e pessoal do belo gesto, a qual se baseia na ruptura da troca e na negação dos valores que circulam nas relações sociais. Assim, essa moralidade pessoal ocasiona, ao mesmo tempo, uma operação de segmentação dos atos que circulam na esfera social e de ressemantização do discurso, pois “no momento em que a práxis enunciativa coletiva fossiliza os comportamentos em ‘uso’ obrigatórios, a práxis enunciativa individual cria seu próprio uso” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 18 e 19).

Considerando, pois, as distinções estabelecidas entre moralidade social e moralidade pessoal, Greimas e Fontanille (2014, p. 24) evocam ainda Paul Ricoeur para expandir as discussões para o campo da perspectiva ética, inerente à moralidade pessoal, e a norma moral, intrínseca à moralidade social:

A moral repousa sobre normas, uma rede de coerções, e até mesmo uma deontologia; em compensação, a ética funda um projeto de vida, e mesmo uma teleologia. Ora, o belo gesto não pode ser normatizado, a não ser que se torne um comportamento convencional pertencente a uma moral social. Na medida em que ele funda uma moral pessoal, ele só poderia depender do “ético”, no sentido de Paul Ricoeur. De fato, é a oposição entre a “apreensão” e a “visada” que melhor explica essa distinção: a apreensão, retrospectiva, cognitiva e avaliativa é o princípio do julgamento moral; a visada prospectiva, sensível e inventiva é aquela do belo gesto e da ética pessoal.

É, pois, nas avaliações e apreciações das ações do sujeito que se expressa o ponto de vista teleológico, característico da ética. Em contrapartida, os predicados deônticos, advindos de uma moral do dever-ser, impõem-se da exterioridade ao agente da ação. Nesse

sentido, as ações representantes das práticas humanas estão sujeitas ao crivo dessas duas noções: a perspectiva ética, o ser, e a norma moral, o dever-ser.

PASSEIO NOTURNO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Este é o enunciado de abertura do texto, objeto de análise: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos” (FONSECA, 2010, p. 54). É possível observar aí já o procedimento da debreagem actorial enunciativa do enunciado, por se tratar de uma narrativa em que o narrador se identifica com uma das personagens, ou seja, um “eu” actante da narrativa. Tal estratégia enunciativa cria o efeito de sentido de subjetividade e de proximidade da instância da enunciação, pois os fatos são narrados a partir do ponto de vista do “eu”, ator protagonista do conto.

Depreende-se desse mesmo enunciado o percurso composto pelas figuras “papéis”, “relatórios”, “estudos”, “pesquisas”, “propostas” e “contratos”, o qual remete ao tema do trabalho excessivo. Tal sujeito se constitui então como um homem que se dedica com afinco ao trabalho. Ainda com o objetivo de delimitar o perfil identitário desse sujeito, o enunciador, na sequência do texto, dá a conhecer outro âmbito da vida dele referente ao ambiente familiar:

Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho (FONSECA, 2010, p. 54).

Dessa maneira, observa-se a constituição do percurso narrativo do sujeito “eu”, um sujeito realizado em conjunção com o objetivador “trabalho” e “família”. Tal sujeito é, portanto, competente, pois possui o saber-fazer e realiza a *performance* para a qual é manipulado pelo Destinador-manipulador “sociedade”: ser um trabalhador bem sucedido e provedor da sua família.

Todavia, depreende-se desse mesmo enunciado a representação de uma família em que cada um de seus integrantes vive de maneira autônoma e solitária, voltados para seus próprios afazeres e isolados cada um em seu ambiente, como se nota pelos trechos “minha mulher, jogando paciência na cama”, “minha filha no quarto dela”, “a música

quadrifônica do quarto do meu filho”, “Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado”. Compõem-se assim os temas da “solidão” e da “individualidade”, situação recorrente na sociedade contemporânea, em que o sujeito cada vez mais atarefado, voltado para suas próprias preocupações, tem se afastado das relações sociais.

É possível observar no conto ainda que tal família possui um padrão de vida estável e que pertencente a classe média alta, graças aos esforços e a dedicação do ator “eu”, que assume os papéis temáticos de “esposo”, “pai”, “trabalhador” e “provedor da casa”. Contudo, ao mesmo tempo em que há uma dedicação excessiva ao trabalho por parte do sujeito “eu”, como entrevisto no trecho: “Você não para de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa” (FONSECA, 2010, p. 54); nota-se também que os demais sujeitos, “mulher”, “filha”, “filho”, aproveitam-se dessa situação: “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta” (FONSECA, 2010, p. 55).

Com base nesses enunciados, é possível identificar práticas semióticas referentes ao trabalho, às relações familiares, as quais constroem o parecer de um homem comum. Tais práticas semióticas são responsáveis por conformar uma forma de vida baseada na tradição, naquilo que é recorrente na sociedade nos padrões da cultura ocidental contemporânea.

No entanto, o texto permite ao enunciatário depreender uma pequena tensão na rotina desse sujeito, inicialmente por meio do enunciado: “Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas” (FONSECA, 2010, p. 54, grifos nossos). E na sequência, a percepção de que há uma tensão é reforçada ao notar a percepção da mulher sobre o “eu”: “você está com um ar cansado” (FONSECA, 2010, p. 54), “você precisa aprender a relaxar” (FONSECA, 2010, p. 54), “você não para de trabalhar” (FONSECA, 2010, p. 54).

Dessa maneira, observa-se que se instala uma falta no percurso desse sujeito e que ele se coloca no estado da espera “eu esperava apenas”, ele espera por uma situação, que se delinea na sequência do conto, para suprir a falta que lhe assola e para levá-lo ao estado de relaxamento, tendo em vista que o excesso de trabalho causa-lhe

cansaço e preocupações. Assim, o sujeito “eu” busca a liquidação da falta por meio de seus passeios de carro noturnos na tentativa de restituir algum sentido ao seu cotidiano dessemantizado:

Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu (FONSECA, 2010, p. 55).

Depreende-se que essa era, portanto, uma prática rotineira, a qual o sujeito “eu” mantinha para livra-se da tensão advinda do trabalho e das cobranças do dia a dia e para atingir um estado de relaxamento e alívio.

No entanto, alguns obstáculos impõem-se no percurso do sujeito “eu”: “Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta” (FONSECA, 2010, p. 55). Todavia, tais obstáculos não são suficientes para impedi-lo de realizar a *performance* almejada, tal sujeito é incompetente para resistir ao relaxamento advindo de seus passeios pois seu querer é mais intenso, o que produz o efeito de sentido passional da obstinação. Ele quer apesar dos obstáculos, e a própria resistência alimenta sua vontade. Portanto, o sujeito “eu” persevera na continuidade do seu percurso e na manutenção de seu objetivo, não aceitando as paradas propostas pelos obstáculos colocados em seu caminho. A recompensa por seus esforços vem logo na sequência:

[...] essas manobras todas me deixavam levemente irritado, mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico (FONSECA, 2010, p. 55, grifos nossos).

O sujeito então sai a fim de dar o seu passeio noturno, contudo sai sem uma direção específica, mas a procura de algo: “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento” (FONSECA, 2010, p. 55). Observa-se no excerto citado, uma ancoragem espacial, concretizada por meio da figura “avenida Brasil”. Tal estratégia reforça o efeito de sentido de

verdade que o enunciador imprime ao seu texto, de maneira que o enunciador cria um acordo com seu enunciatário de que o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade.

O enunciado textual permite que o enunciatário depreenda que o sujeito “eu” planeja algo em sua mente, o que vai sendo desvendando na sequência narrativa:

Cheguei a uma rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior (FONSECA, 2010, p. 55, grifos nossos).

Há uma oposição aí entre tensão e relaxamento, observada nas figuras “tenso” e “alívio”: o sujeito sai de casa tenso por causa das práticas semióticas diárias relacionadas ao trabalho e à rotina doméstica, e a própria espera por alguém “em condições”, durante o passeio, também o deixa tenso. O sujeito está em busca de algo durante seus passeios de carro que lhe traga alívio e relaxamento, assim o texto permite ao enunciatário entrever que não se trata de um passeio comum e banal, pois o “eu” procura um “lugar ideal”, que se figurativiza por “rua mal iluminada”, “cheia de árvores escuras” e de alguém “em condições” adequadas, não fazendo diferença ser homem ou mulher.

Instala-se o suspense, revelado pela realização, por parte do sujeito “eu”, de uma *performance* que constitui um fato, do ponto de vista da moral social, da esfera do absurdo:

Então vi a mulher, podia ser ela [...] Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo toda desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio (FONSECA, 2010, p. 55-56).

O espanto atinge o enunciatário quando ele percebe então que a prática do passeio noturno vem acompanhada por assassinatos a sangue frio de pessoas inocentes e alheias ao que se passa ao seu redor. Mais do que o passeio de carro, o sujeito adota a prática do atropelamento como um meio para atingir o estado de alma do relaxamento. Percebe-se, pois, que há uma inversão, aquilo que é motivo de tensão ao enunciatário torna-se fonte de relaxamento ao sujeito do enunciado.

Nesse sentido, o passeio noturno representa um acontecimento extraordinário, fraturando a mesmice do cotidiano e instaurando outra realidade que é vivida naqueles breves instantes. Os passeios figurativizam, pois, a passagem para outra dimensão, o sujeito deixa a realidade da existência, para viver uma surrealidade, em que as agruras e o tédio do cotidiano diluem-se numa poderosa junção com todas as coisas do universo.

O suspense e a maneira como o trecho exposto acima foi construído, com uma linguagem direta, enxuta e violenta, funcionam como uma estratégia discursiva utilizada pelo enunciatário para veicular a ideia de rompimento com os hábitos e comportamentos tradicionais e veicular a ideia de um comportamento transgressor. Assim, o sujeito “eu” ao desenvolver práticas semióticas de atropelamento e assassinato passa de executivo a assassino para o enunciatário, manifestando uma nova forma de vida arraigada a seu ser. Nesse sentido, a noção de novos valores proposta por tal comportamento está fundada na noção de ruptura: novos valores, que, inventados ou reinventados, confirmarão a ruptura como estesia e como a própria ética volitiva.

Há ainda que se observar a figura “casa de subúrbio” que aparece no trecho citado, a qual remete ao tema das diferenças de classes sociais existentes na sociedade contemporânea. Isso, atrelado ao fato absurdo representado no “golpe perfeito” desferido pelo sujeito “eu” ao atingir a mulher com o carro na intenção de matá-la, revelam o descaso com o ser humano, bem como a indiferença e o individualismo existentes no homem.

Em contraposição, há uma supervalorização do carro, o qual “custou uma fortuna”, e um apego especial por parte do sujeito ao bem material. Além disso, o carro se torna, no contexto do conto, uma arma utilizada para ferir o outro: “Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelo para-lamas, os para-choques

sem marcas. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 2010, p. 56). Essa valorização excessiva do bem material em detrimento do ser humano representa mais uma vez os valores da sociedade capitalista contemporânea, marcada por desigualdades e indiferenças.

Observa-se, portanto, que há uma fusão entre o sujeito “eu” e o objeto-valor “carro”: “Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas”, o sujeito “eu” demonstra-se competente para manusear o carro, mas não apenas como um simples meio de transporte, mas como um objeto utilizado para matar outras pessoas, e a sensação advinda dessa *performance* trazem a ele momentos de satisfação e deslumbramento. Sendo assim, o sujeito “eu” ao utilizar o carro com tal objetivo revela o seu verdadeiro ser, o de um assassino.

Na sequência, o sujeito retorna ao ambiente familiar e retoma a sua rotina: “A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia” (FONSECA, 2010, p. 56). Há, pois, uma ruptura da isotopia estética e um retorno a isotopia das cenas domésticas, as quais pertencem à esfera da rotina e se apresentam de maneira dessemantizada ao sujeito, pois, de acordo com Greimas (2002, p. 80) “Nossos comportamentos cotidianos, convencionalmente programados e otimizados, perdem pouco a pouco seus significados”.

Há, portanto, uma falta instalada no ser desse sujeito que vive, ao menos no nível do parecer, conjunto com todos os valores necessários ao homem nos padrões da sociedade contemporânea ocidental, de acordo com o previsto no imaginário cultural² desse povo. Esse sujeito busca a liquidação dessa falta e do estado de espera por meio de escapatórias da rotina diária, o que se dá ao sair para alguns passeios noturnos com seu carro. O breve momento de deslumbramento e de relaxamento acontece ao utilizar o carro como uma arma para ferir e matar o outro, o que ele faz em segredo. Após o ápice desse acontecimento, há uma desaceleração e um regresso à rotina e ao ambiente familiar, voltando ao estado de disjunção e de falta.

2. Segundo Nascimento (2004, p. 196) pode-se compreender o imaginário cultural como “um arquivo de linguagens de uma determinada cultura, figuras e percursos recorrentes”. De acordo com essa afirmação é possível reconhecer discursos estereotipados bem como os valores que são compartilhados por determinada cultura.

PASSEIO NOTURNO: ENTRE UMA MORAL SOCIAL E UMA MORAL PESSOAL

Ao analisar o início do conto, observa-se a constituição do sujeito “eu” que possui os papéis temáticos de “empresário bem sucedido”, “sócio”, “marido”, “pai”, e que vive uma rotina estabilizada, baseada no afincamento ao trabalho e na manutenção de uma família. Tal sujeito delineia um perfil identitário que afirma os valores da moral social e possui, portanto, uma forma de vida baseada na tradição. Essa moral na qual o sujeito baseia suas ações define-se pelo “saber fazer” que torna esse sujeito competente e conjunto com as qualidades necessárias para pertencer a determinada sociedade ou grupo.

Contudo, o enunciatário reconhece que tal forma de vida se encontra apenas no parecer desse sujeito, pois ele assiste, como um espectador, a irrupção do inesperado: o sujeito “eu” é na verdade um assassino que utiliza seu automóvel como arma para ferir e matar o outro. Essa atitude leva o sujeito “eu” a romper com a práxis enunciativa vigente e a fundar um comportamento transgressor baseado em uma ética pessoal.

Nesse sentido, no contexto do conto, a *performance* do sujeito de ferir outras pessoas pode ser comparado ao “belo gesto”. Há que se ressaltar que, de acordo com Landowski (1995), a espera pelo acontecimento semiótico enquanto restituidor de sentido envolve não apenas uma postura passiva, pelo contrário, “se não for a intervenção do acaso suficiente para produzir os necessários acontecimentos deslumbradores, caberá então ao sujeito provocá-los, seja em relação com os demais, seja – primeiro e principalmente – em relação consigo mesmo” (LANDOWSKI, 1995, p. 245).

Dessa maneira, a *performance* do sujeito “eu” se torna um “belo gesto” na medida em que é visto como uma atividade de negação inventiva, em busca do aparecimento do improvável “sob a forma de miúdos acidentes na cena da sociabilidade quotidiana” a fim de “restituir, por sua práxis pessoal, a presença de algum sentido onde, por outro lado, a observação das regras definidas pelo uso social somente permite reproduzir comportamentos dessemantizados” (LANDOWSKI, 1995, p. 246). O sujeito atua, pois, para se demonstrar alguma coisa, e aquilo a que ele visa:

O que em última instância ele quer, e o que ele organiza no plano figurativo da discursividade (verbal ou gestual)

ao criar, por meio de um contexto estereotipado, algum dispositivo significativo novo que o implique e que realmente ele possa assumir [...] é sobretudo a formulação, face a uma situação particular bem definida, de uma resposta pessoal que lhe permita não desconjuntar-se de si mesmo, ou seja – positivamente – de realizar seu ser [...] a despeito do parecer social e, se for necessário, contra ele (LANDOWSKI, 1995, p. 247).

“Belo gesto” também porque tal fazer se apresenta como um operador de transformações gerado a partir de uma negação da moral social e do sistema de valores impostos por essa sociedade. A moralidade social seria baseada essencialmente em um “saber-fazer” e seria essencial para a manutenção do vínculo social, tendo em vista que enquanto fundada sobre a estrutura da troca entre os sujeitos, ela permite a permanência de valores da coletividade.

Em contrapartida, de acordo com Greimas e Fontanille (2014, p. 16), em face dessa moralidade social, pode-se originar uma moralidade pessoal, na medida em que o “saber-fazer” é suscetível de se transformar em “saber-ser”, concebido como “maneira de fazer”, ou seja, a maneira de fazer torna-se mais importante do que o próprio fazer. Nessa perspectiva, a moral pessoal não se origina mais de um Destinador transcendente, mas é inventada pelo próprio sujeito, segundo Greimas e Fontanille (2014, p. 15), pois afinal importa muito mais a maneira como esse sujeito “sente” e reage às coisas, do que de uma avaliação sobre elas.

Sabe-se que para haver um acordo entre destinador-manipulador e sujeito manipulado é necessário que ambos compartilhem os mesmos valores, como afirma Tatit (2010, p. 192) “Há maior chance de êxito quando a manipulação se processa no interior do mesmo quadro axiológico, ou seja, quando as duas funções operam sob um certo consenso sobre o que é desejável ou indesejável em seu ambiente cultural”.

O que se percebe no conto é um consenso parcial entre o sujeito e o destinador social, transcendente, pois o sujeito, apesar de consciente dos valores oferecidos pelo destinador no nível cognitivo (ele manifesta um saber fazer que é euforizado pelo destinador social) e os afirmando no nível do parecer, nega-os, manifestando sua discordância no nível pragmático. Nesse sentido, ao realizar um fazer condenado pelo destinador que guarda os valores sociais, o sujeito explicita a existência de um esquema de manipulação concorrente,

cujos valores provêm de uma natureza oposta. Delineia-se assim um esquema de autodestinação, pois é o sujeito que inventa os seus próprios valores.

Contudo, o fato de realizar o contraprograma narrativo de atropelar e matar pessoas por simples prazer não faz com que seja possível afirmar que o sujeito opere uma total ruptura com a instância do destinador social, pois ele ainda manifesta, ao menos no nível do parecer, os papéis temáticos de “pai”, “marido”, “trabalhador” que atuam como aspectos definidores da forma de vida baseada na tradição. Não há, portanto, uma rejeição total ao universo axiológico inicial. O que ele faz é na verdade gerar alguns desvios, algumas escapatórias da sua rotina diária, mas ao final há sempre uma reintegração ao ponto de partida, ao retornar ao lar e persistir na manutenção dos valores da moral social.

Essa aparente manutenção da concordância com o destinador social constitui, assim, uma estratégia para manter em segredo o acordo existente com o antidefinidor, bem como o seu papel temático de “assassino”, de “transgressor”. O sujeito ao sair para a rua com seu carro a fim de ferir outras pessoas manifesta uma competência modal adquirida em outros universos de valores. O desejo que leva o sujeito a praticar as ações descritas, mesmo após manifestar os papéis temáticos de “marido”, “pai”, “trabalhador”, indica que sua disposição está manipulada por um querer-fazer despertado por valores do “bom”, ou seja, aquilo que lhe causa prazer individual, mesmo que isso gere uma ruptura, ou ainda uma transgressão, no nível social, com os valores do “bem” coletivo, impostos pela dimensão ética.

Contudo, não há no percurso desse sujeito uma sanção, ao menos no nível enuncivo, pois não há no texto algum sujeito que assuma o papel actancial de destinador-julgador e que possibilite a moralização desse sujeito. Mesmo porque o sujeito “eu” mantém conscientemente essa forma de vida em segredo, afinal, a moralização seria, de acordo com Jean Cristtus Portela e Matheus Nogueira Schwartzmann (2012, p. 121), “uma espécie de contraprograma narrativo, cujos valores advêm de um antidefinidor, responsável pela projeção de papéis éticos que se sobrepõem aos papéis temáticos e patêmicos”. Esse antidefinidor, no ponto de vista desse sujeito, cuja responsabilidade é prescrever as normas, os modos de ser, viver e conviver em sociedade, o condenaria por suas ações.

O que ocorre no texto é a instalação do espetáculo intersubjetivo, pois o enunciador ao explicitar um novo modelo de comportamento, o qual conforma uma nova forma de vida, convoca o enunciatário-espectador a participar desse processo de transformação da axiologia e a interpretar a significação da sequência. O enunciatário é submetido à surpresa e ao espanto, a partir do que ele poderá exercer seu fazer interpretativo, isto é, “a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26).

Da mesma maneira, esse comportamento, matar outros sujeitos durante a noite com seu carro, pode ser visto também como um acontecimento semiótico, tal qual o “belo gesto”, que atinge o enunciatário-espectador e convoca seu fazer interpretativo, a partir da surpresa e da admiração que ele experimenta.

O sujeito “eu” ao realizar tal *performance* dessemantiza todos os programas narrativos anteriores baseados na rotina e propõe uma maneira de agir e de ser sustentada por uma ética individual e por um universo de valores aberto, fundando assim uma forma de vida transgressora, a qual se mantém apenas no nível do ser, já que ele pratica tais atos em segredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível dizer, portanto, que o ator protagonista do conto “Passeio noturno” ancora dois perfis identitários, isto é, há nesse ator a coexistência de duas formas de vida: uma no nível do parecer, sustentada pela tradição e pela rotina, a qual se mantém nos limites da práxis enunciativa vigente na sociedade e é prescrita pelos preceitos da moral social. E outra no nível do ser, uma forma de vida transgressora, principalmente pelo querer romper com os princípios morais estabelecidos pela norma o que leva ao estabelecimento de um modo de ser individual, isto é, de uma ética pessoal.

Observa-se assim que esse ator se define, ao mesmo tempo, por uma identidade coletiva, enquanto um sujeito que vive inserido em uma sociedade e que compartilha os mesmos valores do grupo ao qual pertence, e também por uma identidade individual, singular, por realizar *performances* que destoam dos comportamentos requeridos pelo grupo no qual está inserido. Nesse sentido, Portela e Schwartzmann (2012, p. 121) afirmam que a conduta individual “só é apreensível enquanto

totalidade à luz da coletividade, como ideologia que se faz a partir de uma axiologia”, e acrescentam que com relação as identidades coletivas “cujo caráter também é axiológico, é curioso notar o ir e vir entre a identidade coletiva e suas manifestações pontuais, que imprimem variações estilísticas importantes à forma de vida”.

Portanto, é a partir do quadro social ancorado no imaginário cultural que é possível identificar os comportamentos que levam a um rompimento com o coletivo, provocando a qualquer instante o surgimento de novas formas de vida. De acordo com isso, é possível, por meio da análise do conto, refletir sobre a forma de vida do homem que fere a moral coletiva de um grupo, rompendo com a moral vigente, e assim elabora uma nova prática social, fundamentada na ética do querer.

BIBLIOGRAFIA

- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. 183p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 160p.
- _____; FONTANILLE, Jacques. O belo gesto. Trad. Edna M. F. dos Santos. Revisão e notas de Matheus Schwartzmann. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella. *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. 218 p. p.13-33.
- LANDOWSKI, Eric. O semiótico e seu duplo. In: OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de.; LANDOWSKI, Eric (orgs.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995. 269 p. p. 239-265.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. *Paixão, mito e formas de vida em textos publicitários*. Signum: estudos da linguagem, Londrina, v. 16, n. 2, p. 149 – 168, 2013.
- _____. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (orgs.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. 190 p. p.191-202.
- PORTELA, Jean Cristtus; SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Rê Bordosa: forma de vida e moralização. In: ABRIATA, Vera Lucia Rodella; NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos (orgs.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto: Ed. Coruja, 2012. 174 p. p.113-136.
- TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística: objetos teóricos*, Vol. 1, 6.ed. São Paulo: Contexto, 2010. 227 p. p.187-209.

Recebido em: 22/11/2016

Aceito em: 20/12/2016

O USO DO “LEXICAL APPROACH” COMO MÉTODO DE ENSINO DAS COOCORRÊNCIAS NAS AULAS DE INGLÊS COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA

7

MAKING USE OF THE LEXICAL APPROACH AS A MEANS TO TEACH COLLOCATIONS IN EFL CLASSES

CARVALHO, ANDERSON DE OLIVEIRA

Especialista em Língua Inglesa pela Universidade de Franca.

BARCI, JULIANA SPIRLANDELI

Docente de Língua Inglesa do Curso de Letras da UNIFRAN.

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP de Araraquara.

RESUMO:

Esse artigo tem como propósito refletir acerca do “Lexical Approach” como método de ensino do Inglês como língua estrangeira (EFL), tendo em vista o possível desempenho de estudantes brasileiros de um instituto de idiomas privado do Estado de São Paulo, bem como adaptar materiais utilizados pelo professor para implementar atividades na sala de aula, que tenham como foco o “Lexical Approach”. Para alcançar tal objetivo, uma pesquisa bibliográfica, baseada nos métodos de ensino do inglês, foi desenvolvida, enfocando o desenvolvimento do léxico da língua. Para tanto, foi selecionada uma unidade de estudo do livro didático adotado, que compõe o currículo regular de uma escola de idiomas privada: tal unidade foi adaptada para atender às necessidades do método lexical em estudo. Além do mais, a atividade proposta foi escolhida por proporcionar intensa prática lexical em situações contextualizadas. Dessa forma, os possíveis resultados foram analisados em dois diferentes grupos de alunos a fim de avaliar os benefícios de tal método e buscar reflexões relevantes acerca do papel do léxico na aula de inglês como língua estrangeira, bem como alguns procedimentos que poderão trazer contribuições para outros docentes nesse mesmo contexto.

Palavras-chave: “Lexical Approach”; Inglês como língua estrangeira; Coocorrência; Vocabulário.

ABSTRACT:

This paper aims at reflecting upon the Lexical Approach as a way to teach English as a foreign language (EFL) to Brazilian students in a private language school in the State of São Paulo. As well as to adapt materials which are possible for the teacher to use while implementing the Lexical Approach in classroom activities. To reach such objective, a bibliographical research was conducted on the approaches and methods on English teaching, focusing on the Lexical Approach as well as the use of collocations. Additionally, we selected a vocabulary lesson from a coursebook which is part of a regular series from a private language institution and we adapted that exercise to meet the Lexical Approach standards. Furthermore, we proposed an activity to practice the words in collocation in a meaningful situation. Then, we analyzed the possible results in two different groups of students to assess the benefits of the implementation. In conclusion, we seek to provide some relevant reflections on the way vocabulary could be handled in the EFL classroom and some procedures that might contribute to other teachers in the same context.

Keywords: Lexical Approach; EFL; Collocations; Vocabulary.

INTRODUCTION

How languages are learned? How can one teach English effectively? These questions have been in vogue for a long time now. Teaching English in Brazil can be a challenge depending on the materials and support you have available. The EFL¹ education provided by either the state (free of charge) or private regular schools is not enough to reach the knowledge of languages that is expected in our globalized world. In this scenario, therefore, the creation of “free courses”, in which “free” means not regulated by the Brazilian Ministry of Education, is a growing need to supply the population with the tools to reach such level of language. Here is a brief explanation of how it works: these institutions offer educational services, which also include coursebooks and extra materials, in a controlled environment for individuals or groups in exchange of a tuition.

Over the last few years, these courses have spread through franchises, creating a big market on teaching modern languages. As it is a “free course”, students from all educational backgrounds can be

1. EFL: English as a Foreign Language

enrolled and the groups are formed based on the level of language, rather than just organizing them in same-aged groups. This is a simplified structure of how the teaching of EFL happens in Brazil, but there are other educational situations that we won't mention ahead.

Based on the need to teach English effectively, we have selected a sample lesson from the coursebook "Expanding Horizons: teacher's edition" organized by the Richard Hugh Fisk Foundation. This coursebook is aimed at young or adult learners in an advanced level, which is the fifth coursebook out of seven from the regular series organized by this institution. From this sample lesson, we will provide a different procedure for the vocabulary section based on the Lexical Approach and analyze the obtained results from two different group of students.

Concerning the Lexical Approach and collocations, the work of Michael Lewis on "Implementing the Lexical Approach" and also the collaboration of Lewis and Jimmie Hill on "LTP Dictionary of Selected Collocations" have been of the most value. As for the approaches and methods, the work of Jack C. Richards and Theodore S. Rodgers on "Approaches and Methods in Language Teaching" have been revised. We have also learned some relevant information in the work conducted by Patsy M. Lightbown and Nina Spada on "How languages are learned"; by Michael Swam on his work "Practical English Usage" and on the "Longman Dictionary of Contemporary English". Through this paper, we hope to contribute to the area of teaching EFL as well as to suggest ways in which you can teach collocations implementing the Lexical approach.

BRIEF HISTORY ON LANGUAGE TEACHING

Before addressing the brief history of language teaching, it is important to work with the definition of items such as "method", "approach" and "technique". According to the Longman Dictionary of Contemporary English (LDCE) an **approach** is "a way of dealing with a particular problem or situation, especially a way that has been carefully thought about or planned (...)" (2010, p. 1100); a **method** is "a way of doing something, especially one that is well know and often used (...)" (2010, p. 1100) and a **technique** is "a particular way of doing something, for which you need a skill that has to be learned and practised (...)" (2010, p. 1100). On the other hand, Edward M. Anthony

(RICHARDS; RODGERS, 2001, p. 19 apud ANTHONY, 1963, p. 63-67) defines them as following:

The arrangement is hierarchical. The organizational key is that techniques carry out a method which is consistent with and approach (...) An approach is a set of correlative assumptions dealing with the nature of language teaching and learning. An approach is axiomatic. It describes the nature of the subject matter to be taught (...) Method is an overall plan for the orderly presentation of language material, not part of which contradicts, and all of which is based upon, the selected approach. An approach is axiomatic, a method is procedural. Within one approach, there can be many methods (...) A technique is implementational - that which is actually takes place in a classroom. It is a particular trick, stratagem, or contrivance used to accomplish an immediate objective. Techniques must be consistent with a method, and therefore in harmony with an approach as well.

One of the very first methods in language teaching was the Grammar-translation method, which was widely implemented across the world from the 1840s to the 1940s. As the name suggests, students were supposed to study the grammar structure of the language extensively and translate phrases back and forth on the L1² and L2³. Furthermore, no attention was given to speaking and listening abilities due to the fact that the objective was to produce accurate translations of literature texts and memorize rules and vocabulary lists. According to this method, the language was taught deductively, which means that the regular procedure was to present the grammar rules using the L1 as a medium of communication and then practice them through translations exercises. (RICHARDS; RODGERS, 2001, p. 5-7).

After practically 100 years of the dominance of grammar-translation, there was a new need for oral communication in Europe, the citizens of bordering countries needed to be fluent in foreign languages. At first, some phrase books were developed for self-study purposes, but that wasn't enough. As a consequence, some specialist such as C. Marcel, T. Prendergast and F. Gouin had an important role on developing new reflections on teaching approaches that would oppose the grammar-translation method (RICHARDS; RODGERS, 2001, p. 6-7).

2. L1: the native language of the students.

3. L2: the target language of the students.

All these reflections led to the Reform Movement, which was the foundation for new ways of teaching languages. In addition, some linguists such as “Henry Sweet, Wilhelm Viëtor and Paul Passy became interested in the controversies that emerged about the best way to teach foreign languages, and ideas were fiercely discussed and defended in books, articles, and pamphlets. (RICHARDS; RODGERS, 2001, p. 9). That was the opening gate for the approaches and methods that followed, including the Lexical approach.

THE LEXICAL APPROACH

The tradition of the grammar-translation school has influenced the way we teachers perceive and perform concerning the way a language should be taught. The experiences we have had towards learning and other factors may directly result in different focuses when dealing with EFL teaching. We have the false impression that if we emphasize grammar rules and show them in out-of-context phrases for the sake of grammar examples, students will be able to learn that structure and replicate it perfectly. It is a false impression due to the fact that grammar is not the most important aspect when communicating in a foreign language. The reason why that happens is because grammar doesn't convey meaning, it is not completely effective when communicating. Although grammar rules can, for instance, define the difference between future and past events, knowing only how these rules work may not be enough to engage in a conversation if you are not familiar with the suitable expressions used. If a speaker said “*Philip go to school yesterday*” or “*He not need help*”, while the norm would be “*Philip **went** to school yesterday*” “*He **doesn't** need help*”, the receiver would still perfectly understand the messages being sent. This indicates that knowing grammar rules helps understanding a message without fully impairing communication, whereas knowing only grammar and its rules is not enough if you can't place the words in a meaningful way.

This is why it is important to reflect upon the way the lexis should be presented in our EFL classes. According to Michael Lewis (1997, p. 7):

The standard view divides language into grammar (structure) and vocabulary (words); the Lexical Approach challenges this fundamental view of language. Instead, the Lexical approach argues that languages consist of chunks which, when combined, produce continuous coherent text. The chunks are of different kinds and four different basic

types are identified. One of these consists of single words while all the others are multi-word items.

The Lexical Approach is based on some premises that should guide teachers on how to deal with these chunks of words. The pivotal item is the lexis, in which not only the multi-word chunks are involved, but also considering the medium (audio or text) and the probability of the lexis. In other words, teachers should focus more in showing probable English, likely to happen in a real situation, than possible English which is grammatically correct, but is not frequent in real situations (LEWIS, 1997, p.15). It is important to show the students that they should profit not only from the exposure of English happening in the classroom, but also from other sources such as songs, movies, TV series, games and others. Further in this paper, we will present an exercise based on these principles of the Lexical Approach in action.

WHY COLLOCATIONS?

Teaching collocations is important on account that it helps students identify structures that are common in the studied foreign language. According to Michael Lewis “collocation is the readily observable phenomenon whereby certain words co-occur in natural text with greater than random frequency” (1997, p. 8). Therefore, it is important to show our students that these patterns exist and provide the means so they can identify other collocations in context. When we are speaking or writing, there are some word combinations that are possible to happen and some are probable to happen. The contrast between what is possible and probable is the field of study of collocations.

In addition, not all collocations are the same: the LTP Dictionary of Selected Collocations organizes them into: **adjective + noun** (fatal accident, golden opportunity); **verb+noun** (accept responsibility, undermine my self-confidence); **noun+verb** (the gap widened, a fight broke out); **adverb+adjective** (highly desirable, potentially embarrassing) and **verb+adverb** (discuss calmly, lead eventually to). (HILL; LEWIS, 1997, p. 6).

Within these items, there are some very common collocations that most students will be able to use without much effort, such as “a big house” and “very different”. (HILL; LEWIS, 1997, p. 7) On the other hand, other collocations can be very strong, which mean that they are not so common and usually carry more meaning in it, e.g. if

you need to use a verb with the word “substance” there are not many options that can fill the void like “to handle a substance” or “to use a substance” (HILL; LEWIS, 1997, p. 191).

Teaching collocation is beneficial to our students due to the fact that they will be able to express themselves naturally and specifically whenever needed. There aren't hard or easy words to teach/learn, the amount of difficulty is related to how contextualized those words are. If the coursebook we use is not enough to show the students what's probable to be said in a certain situation, it is up to the teacher to try to fill the void by either changing the exercise or adapting it to meet the standards of the Lexical Approach.

LESSON PLAN

Regarding all the considerations made before, we will now present a sample lesson from a coursebook in which the Lexical Approach and the use of collocations will be emphasized. This coursebook entitled “Expanding Horizons” is organized by the Richard Hugh Fisk Foundation and is aimed at young or adult learners in an advanced level. In this coursebook, every lesson starts with some objectives. We have selected to work with lesson 6 and one of the objectives is “to get to know words to describe patterns and materials. The lesson starts presenting some pictures inside different shapes and the students are supposed to look at the openings and think what scene those parts could have.



Picture 1 - Let's work it out!

Source: Richard Hugh Fisk Foundation, 2008, p. 54.

In this section, the teacher is supposed to teach the different shapes by drawing them on the board. After that, the students have to discuss their ideas in groups and present them to the whole class using

the chunks in the upper left. The teacher can “correct” this exercise by showing the answer key picture⁴ or through a video (which is also provided by the Foundation).

It is interesting to observe that this exercise presents some collocations the students can use while presenting their ideas, making it meaningful and natural for them. Another positive aspect about it is that students have to go beyond the expected by guessing what the hidden items are. Michael Lewis (1997, p. 47) describes this phenomenon:

Class time is best used to maximize the likelihood of learners turning input into intake. This means class time is better spent helping learners develop strategies for dealing with unknown items they meet when listening or reading, particularly the ability to guess on the basis of context, situation or lexical clues, rather than laborious practice aimed at consolidating individual items.

This exercise is followed by a group discussion in which students have to give their opinions of the answer key picture. Some follow-up questions are “How do you like it?”; “What would you change?” and “Would you like to have a job doing this kind of work? Why (not)?”.

The next section is called “Taking and learning: I prefer blue to yellow” and the recommended procedure is to mention that people who work decorating or designing rooms needed to be familiar with the names of materials, patterns and fabrics. Then, the teacher had to present the word bank on the following page by playing a recording, having the students repeat and checking the words they didn’t understand, using brief translations if necessary. After that, they would have to go back and complete the blanks with a suitable combination.



Picture 2 - Word Bank - Materials, patterns and fabrics.
Source: Richard Hugh Fisk Foundation, 2008, p. 55.

4. The answer key picture can be found in the Annex section.

Aiming at improving the Lexical Approach implementation, we have made some changes on the procedure. Prior to teaching this lesson, we had prepared some pictures representing words which collocate with the materials, patterns and fabrics presented in the word bank. These pictures were taken from a free-to-use website called Photos for Class. The teacher can either use a digital board, a TV set or print these pictures into flashcards.

This way, we propose to contextualize this exercise, showing the students that it is really important to learn the materials, patterns and fabrics on account that we can use these words to describe most concrete items there are. After that, we present the items on the word bank one by one and three collocations for each item on the list, for instance: rubber5 (rubber boots, rubber gloves, and rubber bands) and have the students repeat them.

Provided that all the students have been exposed and have practiced these collocations, the teacher tells the students that they are going to play a game. The students are going to be divided into two or more groups (depending on the number of students in the classroom) and they are told that they are in America in a huge department store. This situation is very common and meaningful for most students, specially the ones who love shopping abroad.

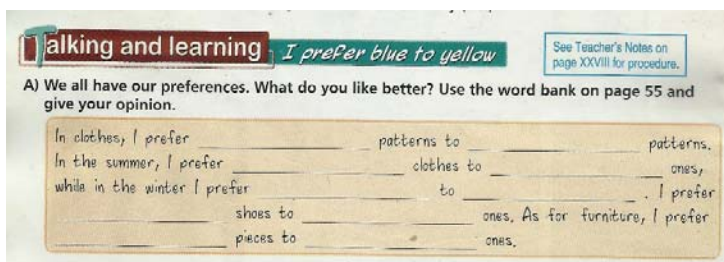
The teacher tosses the coin and one of the groups start by choosing one “clerk” for each round. The clerk has to take the teacher’s position in front of the class while the other students from the group are the tourists.

The “clerk” is told that he/she works at this huge department store (the teacher can also brainstorm a name for it with the students) and that the other students are tourists looking for some not-so-common items. The problem is the tourists can not remember how to say those items in English. Fortunately, they can describe the shape, material, pattern and fabric these items contain. So, the competition works as follows: for each round, the teacher shows a random flashcard containing of the collocations studied before (or an image on TV, provided that the “clerk” can not visualize it) and the tourists are encouraged to describe these items without using the noun. For instance, the “tourists” are presented with the flashcard containing “rubber gloves” so they are expected to say something like “I’m looking for that rubber object that

we can use to do the dishes without wetting our hands”. If the “clerk” is able to say “rubber gloves” within 30 seconds, the group scores a point. The game ends when all students have been “the clerk” at least once. After that, the teacher can give the winning group some candies as a way to motivate them.

We believe that by making these changes, students will profit from the situational environment, as it mentioned by Lightbown & Spada (2013, p. 111) “Eventually, the presence of one situational or linguistic feature will activate the others in the learner’s mind”. This means that by hearing these collocations in a natural context, students will be more likely to perceive these structures and will be more aware when they happen in the future. Additionally, they will feel more confident because they will realize that they can communicate without using the words they haven’t learned yet and are also able to describe and learn new words. It is the role of the teacher while implementing the Lexical Approach to teach the students how to maximize their learning using the exposure to English happening outside the classroom.

Then, students have to fill out the text with their preferences:



Picture 3 - I prefer blue to yellow
 Source: Richard Hugh Fisk Foundation, 2008, p. 54

When the students are over, they are expected to report their choices to the other students by either reading out loud or summarizing in their own words. They can also have this discussion in pairs or groups, depending on the number of students in the classroom. At this moment, the section focusing mainly in vocabulary practice is over.

CLASSROOM OBSERVATIONS

We have presented this lesson to two different groups. Students from both groups were around the same age (15 - 17 years old) and had the same educational background, which means that they had taken the same series of coursebooks organized by the Richard Hugh

Fisk Foundation.

The first group was presented the lesson according to the original teacher's guide, the procedure being: presenting the words, having the students repeat and checking if they had any problems. This section of the lesson (*Let's work it out and Talking and Learning*) was completed in about 20 minutes out of a sixty-minute class. There were around 8 students in this group.

We were able to observe that students were motivated in the beginning of the lesson while working with the hidden objects and shapes. The follow-up questions were relevant up to the point in which we got to the work of a decorator. There are always some students who really like the subject, but only to a certain amount. At this point, they seemed to have lost the same quantity of excitement for the activity. While working the fill-out exercise (picture 3), some students had problems combining the words. This may have happened due to the fact that the word bank and the exercise were not so contextualized, stated that one was related to a job and the other to the students' preferences.

The second group was presented the lesson according to the propositions made in this paper, the procedure being: presenting the words with meaningful collocations, having the students repeat while checking the words they didn't understand. The same section was completed over the course of a sixty-minute class. There were around 12 students in the second group.

The same motivation was observed in the second group for the first part of the lesson. By the time we got to the decorator's work, we introduced the tourist-clerk situation as proposed before. It was possible to observe that the students seemed to be show curiosity towards those pictures. Although there are pictures on the coursebook, fresher or unexpected pictures seem to have a positive effect on keeping the students attentive.

After the presentation, we introduced the competition, which also worked as a motivating device. The competition happened without any major problems, stated that all students understood the rules perfectly. Then, the students completed the fill-out exercise and presented them to the classroom. As for this section, students had less problems while doing the exercise and they were able to understand the applicability of such collocations.

FINAL COMMENTS

We understand that teaching EFL in Brazil is a challenge and the teaching community has had a long impact in promoting different ways to achieve the same goal: to be fluent in the abilities of speaking, writing, reading, listening. The Lexical Approach is only one of a varied list of approaches, methods and procedures teachers have at hand to use. Therefore, we can't qualify it as better or worse, as effective or ineffective, it is just more appropriate for some students in certain situations than others. The results we had by implementing the standards of the Lexical Approach have been of the utmost importance.

We believe that the best way to achieve our objectives as teachers is to reflect upon the way we deal with the work in the classroom and evaluate the most appropriate way to teach that. The EFL teacher has to be prepared to use the materials available and adapt them whenever necessary for the benefit of the students. Finally, we hope that this paper might have a positive contribution to the studies of EFL.

REFERENCES

ANTONY, E. M. *Approach, method and technique*. In: ELT J (1963) XVII (2): 63-67. Available at <<http://eltj.oxfordjournals.org/content/XVII/2/63.extract>> Accessed on: 22 nov. 2015

HILL, Jimmie; LEWIS, Michael. *Dictionary of selected collocations*. Hove, UK: Language Teaching Publications. 1997, p. 288.

LEWIS, M. *Implementing the lexical approach: putting theory into practice*. Hove UK: Language Teaching Publications. 1997.

LIGHTBOWN, P. M.; SPADA, N. *How languages are learned*. 4. ed. Oxford: Oxford University Press. 2013.

LONGMAN. *Dictionary of contemporary English*. 3.ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2010.

OXFORD. *Collocations dictionary for students of English*. Oxford: Oxford University Press. 2002.

PHOTOS FOR CLASS. Available at: <<https://pixabay.com/>>. Accessed on: 22 nov. 2015.

RICHARD HUGH FISK FOUNDATION. *Expanding Horizons: teacher's edition*. São Paulo: Editora Gráfica Bernardi. 2008, p. 133.

RICHARDS, J. C.; RODGERS, T. *Approaches and methods in language teaching*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

SWAM, M. *Practical English usage*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press. 1995.

Recebido em: 15/09/2016

Aceito em: 20/12/2016

APPENDIX



Picture 4 - Whole pictures X Details

Source: Richard Hugh Fisk Foundation, 2008, p. LVII



Picture 5 - Red Tretom Rubber Boots 2

Source: Jronaldee, 2010. Available at Photosforclass.com



Picture 6 - Rubber_gloves

Source: How can I recycle this, 2006. Available at Photosforclass.com



Picture 7 - λάστιχο, rubber bands

Source: Bill Ebbesen, 2011. Available at Photosforclass.com

VINTE POEMAS DE THEODOR STORM

TWENTY POEMS BY THEODOR STORM

8

MATHIAS, DIONEI

Professor Doutor do curso de Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

RESUMO:

Este trabalho tem o objetivo de traduzir vinte poemas do poeta realista alemão Theodor Storm. Após uma pequena apresentação do autor e sua obra, o trabalho passa à tradução dos poemas. A seleção inclui textos canônicos e alguns menos conhecidos, permitindo ao leitor brasileiro ter acesso às ideias que caracterizam a poesia desse importante escritor de expressão alemã. A tradução será literal, sem a ambição de reconstruir os elementos da estruturação poética.

Palavras-chave: Theodor Storm; poesia; realismo poético.

ABSTRACT:

This paper aims to translate twenty poems written by the German poet Theodor Storm. After a short introduction of the writer and his work, this paper focuses on the translation of selected poems. The selection includes canonical texts and some less known, allowing the Brazilian readership to have access to the ideas characterizing the poetry of this important German-language writer. The translation is literal, with no ambition to reconstruct the elements of poetic structuration.

Keywords: Theodor Storm; poetry, poetic realism.

INTRODUÇÃO

Theodor Storm (1817-1888) é, ao lado de Theodor Fontane, Gottfried Keller e Conrad Ferdinand Meyer, um dos mais importantes poetas do Realismo Poético de expressão alemã. Nasceu em 14 de setembro de 1817, em Husum, uma cidade na Frísia, não muito longe da atual fronteira com a Dinamarca.

Storm estudou Direito na Universidade de Kiel e praticou sua profissão por aproximadamente uma década, em sua cidade natal, quando teve de deixá-la por conta de uma atitude dissidente em relação ao domínio político dinamarquês na região. Nos dez anos

subsequentes, teve de ir ao “exílio”, estabelecendo-se primeiramente em Potsdam, mais tarde numa pequena cidade da Turíngia. Somente em 1864 pôde voltar a Husum, onde faleceu em 1888.

Entre 1849 e 1888, Storm publicou textos que garantiram seu lugar na historiografia da literatura de língua alemã: *Immensee* (1849), *O afogado* (1876) e, sobretudo, *O homem do cavalo branco* (1888). Todos esses textos estão disponíveis ao público brasileiro, por exemplo, na tradução de João Távora (STORM, s.d.). Neles, Storm desenvolve um conjunto de imagens que provavelmente caracteriza até hoje o imaginário nacional alemão sobre a região da Frísia, pondo em prática uma forma de dizer que veio a ser denominada de Realismo Poético.

Como manifestação literária, o objetivo desse período literário não residia em retratar fotograficamente a realidade, mas sim em recriá-la com uma filigrana poética (FREY, 1998, p. 106).

Para Theodor Storm, a recriação estética da realidade certamente tem um papel central. Ele foi um poeta de “uma atitude introspectiva” e “de uma melancolia grave”, nas palavras de Otto Maria Carpeaux (2013, p. 138 e p. 139). Ao contrário dos grandes realistas europeus, cujo foco, muitas vezes, recaiu sobre o estudo psicológico ou a crítica social (EHLERT, 2001, p. 293) nas capitais metropolitanas, Storm se interessa pela província de sua origem, no Norte da Alemanha, junto ao Mar Nórdico, observando sua natureza, seu espaço, seus silêncios. Neles, ele encontra a densidade de sentido que caracteriza sua poesia, recriando em seus poemas o vazio das planícies e o jogo das luzes nórdicas. De acordo com Sorg (2012, p. 62): “Origem não predestina, mas caracteriza. Ela não força nada, mas cria uma suscetibilidade para anseios, sonhos, objetivos no horizonte”.

Ao contrário de Bernardo Taveira Júnior (CAMPOS, 1960, p. 273) e Flávio Meurer (1995, p. 121-145), que em suas traduções de poemas de Theodor Storm procuram recriar a estrutura poética, os vinte poemas selecionados e expostos neste trabalho serão traduzidos de forma literal, representando, portanto, um objetivo muito modesto de trazer para a língua portuguesa, ao menos, alguns elementos da poesia. No melhor dos casos, isso permitirá compreender melhor as leituras que Caeiro (1983, p. 376-380) faz de alguns dos poemas, em sua antologia comentada.

Dentre os poemas escolhidos, há quatro focos temáticos: (1) o tempo e a efemeridade, (2) a morte, (3) o amor e, por fim, (4) o espaço.

TRADUÇÃO DOS VINTE POEMAS

Os textos originais utilizados nesta tradução podem ser encontrados na página (Storm, 2016): <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theodor-storm-gedichte-3485/1>

QUADRO 1 - vinte poemas – título originais e traduzidos

1	Herbstlied	Canção de outubro
2	Abseits	Às margens
3	Dämmerstunde Anoi-tecer	
4	Dämmerstunde	Anoi-tecer
5	Sommermittag	Meio dia de verão
6	Die Stadt	A cidade
7	Meeresstrand	Praia do mar
8	Im Walde	Na floresta
9	Hyazinthen	Jacintos (Hyacinthus)
10	Die Zeit ist hin	O tempo se foi
11	Lied des Harfenmädchens	Canção da moça da arpa
12	Zur Nacht	À noite
13	Abends	Anoi-tecer
14	Nachts	À noite
15	Trost	Consolo
16	Über die Heide	Pela charneca
17	In der Fremde	Longe de casa
18	Beginn des Endes	O início do fim
19	Mondlicht	Brilho da lua
20	Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt	Bem sinto como a vida se esvai

1.	<p>Oktoberlied</p> <p>Der Nebel steigt, es fällt das Laub; Schenk ein den Wein, den holden! Wir wollen uns den grauen Tag Vergolden, ja vergolden!</p> <p>Und geht es draußen noch so toll, Unchristlich oder christlich, Ist doch die Welt, die schöne Welt, So gänzlich unverwüstlich!</p>	<p>Canção de outubro</p> <p>A névoa sobe, cai a folhagem; Serve o vinho, o suave! Queremos a esse dia cinzento Dourar, sim dourar!</p> <p>E mesmo se lá fora estiver insano, Não cristão ou cristão, Ainda assim o mundo, o belo mundo, É tão completamente indestrutível!</p>
----	---	---

<p>Und wimmert auch einmal das Herz - Stoß an und laß es klingen! Wir wissen's doch, ein rechtes Herz Ist gar nicht umzubringen.</p> <p>Der Nebel steigt, es fällt das Laub; Schenk ein den Wein, den holden! Wir wollen uns den grauen Tag Vergolden, ja vergolden!</p> <p>Wohl ist es Herbst; doch warte nur, Doch warte nur ein Weilchen! Der Frühling kommt, der Himmel lacht, Es steht die Welt in Veilchen.</p> <p>Die blauen Tage brechen an, Und ehe sie verfließen, Wir wollen sie, mein wackrer Freund, Genießen, ja genießen!</p>	<p>E se choraminga, por vez, o coração – Brinda e deixa soar! Sabemos, um bom coração Não é de matar.</p> <p>A névoa sobe, cai a folhagem; Serve o vinho, o suave! Queremos a esse dia cinzento Dourar, sim dourar!</p> <p>É outono, sim; mas espera, Mas espera só um pouquinho! A primavera chegará, o céu vai rir, O mundo estará coberto de violetas.</p> <p>Os dias azuis vão irromper, E antes de passarem, Nós queremos, meu corajoso amigo, Aproveitá-los, sim aproveitá-los!</p>
--	---

2.

<p>Abseits</p> <p>Es ist so still; die Heide liegt Im warmen Mittagssonnenstrahle, Ein rosenroter Schimmer fliegt Um ihre alten Gräbermale; Die Kräuter blühn; der Heideduft Steigt in die blaue Sommerluft.</p> <p>Laufkäfer hasten durchs Gesträuch In ihren goldnen Panzerröckchen, Die Bienen hängen Zweig um Zweig Sich an der Edelheide Glöckchen, Die Vögel schwirren aus dem Kraut – Die Luft ist voller Lerchenlaut.</p> <p>Ein halbverfallen niedrig Haus Steht einsam hier und sonnbeschieden; Der Kätner lehnt zur Tür hinaus, Behaglich blinzelnd nach den Bienen; Sein Junge auf dem Stein davor Schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.</p>	<p>Às margens</p> <p>Está tão quieto; a charneca jaz No raio quente do sol ao meio-dia, Um brilho vermelho-rosa voa Em volta de suas velhas tumbas; As ervas florescem; o cheiro da charneca Sobe no azul ar estival.</p> <p>Besouros disparam pelos arbustos Em seus dourados vestidinhos da armadura As abelhas se penduram de galho em galho Nas pequenas flores da charneca, Os pássaros cantam na relva – O ar está tomado pelo cantar da cotovia.</p> <p>Uma casa baixa, meio caída, Está solitária aqui e ensolarada; O camponês se encosta para fora da porta, Comodamente piscando para as abelhas; Seu menino, sobre a pedra na frente, Esculpe cachimbos de madeira.</p>
---	--

<p>Kaum zittert durch die Mittagsruh Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten; Dem Alten fällt die Wimper zu, Er träumt von seinen Honigernten. – Kein Klang der aufgeregten Zeit Drang noch in diese Einsamkeit.</p>	<p>Mal treme pela paz do meio-dia Uma batida do relógio da vila, do distante; Ao velho cai a pálpebra, Ele sonha de sua colheita de mel. - Nenhum sonido do tempo excitado Penetrou ainda nessa solidão.</p>
---	--

3.

<p>Dämmerstunde</p> <p>Im Sessel du, und ich zu deinen Füßen, das Haupt zu dir gewendet, saßen wir; und sanfter fühlten wir die Stunden fließen, und stiller ward es zwischen mir und dir; bis unsre Augen ineinandersanken und wir berauscht der Seele Atem tranken.</p>	<p>Anoitecer</p> <p>Na poltrona tu, e eu a teus pés, A cabeça virada para ti, estávamos sentados; E mais suavemente sentíamos as horas fluírem E mais silencioso ficou entre mim e ti; Até que nossos olhos afundaram um noutro E nós ébrios bebemos da alma o respiro.</p>
--	--

4.

<p>Dämmerstunde</p> <p>Im Nebenzimmer saßen ich und du; Die Abendsonne fiel durch die Gardinen; Die fleißigen Hände fügten sich der Ruh, Vom roten Licht war deine Stirn beschienen.</p> <p>Wir schwiegen beid'; ich wußte mir kein Wort, Das in der Stunde Zauber mochte taugen; Nur nebenan die Alten schwatzten fort - Du sahst mich an mit deinen Märchenaugen.</p>	<p>Anoitecer</p> <p>No quarto ao lado, estávamos sentados eu e tu; O sol do anoitecer caía por entre as cortinas; As mãos diligentes se submetiam ao descanso, Pela luz vermelha tua testa foi iluminada.</p> <p>Calávamos os dois; não sabia uma palavra Que pudesse servir na magia da hora; Só ao lado os velhos continuavam a falar – Tu olhavas para mim com teus olhos de conto de fada.</p>
--	---

5.

<p>Sommermittag</p> <p>Nun ist es still um Hof und Scheuer, Und in der Mühle ruht der Stein; Der Birnenbaum mit blanken Blättern Steht regungslos im Sonnenschein.</p> <p>Die Bienen summen so verschlafen; Und in der offenen Bodenluk', Benebelt von dem Duft des Heues, Im grauen Röcklein nickt der Puk.</p>	<p>Meio dia de verão</p> <p>Agora está quieto por pátio e celeiro, E no moinho descansa a pedra; A pereira com folhas lisas Está imóvel no brilho do sol.</p> <p>As abelhas zumbem com sono; E na janelinha aberta do sótão, Inebriado pela fragrância do feno, Acena em seu vestidinho cinza o Puk.</p>
---	---

<p>Der Müller schnarcht und das Gesinde, Und nur die Tochter wacht im Haus; Die lachet still und zieht sich heimlich Fürsichtig die Pantoffeln aus.</p> <p>Sie geht und weckt den Müllerburschen, Der kaum den schweren Augen traut: »Nun küsse mich, verliebter Junge; Doch sauber, sauber! nicht zu laut. «</p>	<p>O moleiro ronca e a criadagem, E só a filha está desperta na casa; Essa ri em silêncio e tira às escondidas Cuidadosamente os tamancos.</p> <p>Ela vai e acorda o filho do moleiro, Que mal acredita em seus olhos pesados: "Agora me beija, rapaz apaixonado; Mas direito, direito! Sem muito barulho".</p>
---	---

<p>6. Die Stadt</p> <p>Am grauen Strand, am grauen Meer Und seitab liegt die Stadt; Der Nebel drückt die Dächer schwer, Und durch die Stille braust das Meer Eintönig um die Stadt.</p> <p>Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai Kein Vogel ohn Unterlaß; Die Wandergans mit hartem Schrei Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei, Am Strande weht das Gras.</p> <p>Doch hängt mein ganzes Herz an dir, Du graue Stadt am Meer; Der Jugend Zauber für und für Ruht lächelnd doch auf dir, auf dir, Du graue Stadt am Meer.</p>	<p>A cidade</p> <p>À praia cinzenta, ao mar cinzento E às margens está a cidade; A névoa pesa sobre os telhados, E através do silêncio marulha o mar Monotonamente em volta da cidade.</p> <p>Nenhuma floresta rumoreja, não canta em maio Nenhum pássaro sem parar; O ganso migratório com duro grito Só passa voando na noite de outono, Na praia sopra a relva.</p> <p>Ainda assim todo meu coração pertence a ti, Tu, cidade cinzenta ao mar; Da juventude a magia por todo lugar, Descansa sorrindo, sim, sobre ti, sobre ti. Tu, cidade cinzenta ao mar.</p>
--	--

<p>7. Meeresstrand</p> <p>Ans Haff nun fliegt die Möwe, Und Dämmerung bricht herein; Über die feuchten Watten Spiegelt der Abendschein.</p> <p>Graues Geflügel huschet Neben dem Wasser her; Wie Träume liegen die Inseln Im Nebel auf dem Meer.</p> <p>Ich höre des gärenden Schlammes Geheimnisvollen Ton, Einsames Vogelrufen – So war es immer schon.</p>	<p>Praia do mar</p> <p>À laguna agora voa a gaivota, E o crepúsculo irrompe; Sobre os úmidos baixios Reflete o brilho do anoitecer.</p> <p>Aves cinzas se esgueiram Ao longo da água; Como sonhos estão as ilhas Na névoa sobre o mar.</p> <p>Ouço do lodo que fermenta O som misterioso, Chamado solitário de pássaros – Assim já sempre foi.</p>
--	---

<p>Noch einmal schauert leise Und schweiget dann der Wind; Vernehmlich werden die Stimmen, Die über der Tiefe sind.</p>	<p>Mais uma vez estremece em silêncio E se cala então o vento; Audíveis se tornam as vozes Que estão sobre a profundeza.</p>
---	--

<p>8. Im Walde</p> <p>Hier an der Bergeshalde Verstummet ganz der Wind; Die Zweige hängen nieder, Darunter sitzt das Kind.</p> <p>Sie sitzt in Thymiane, Sie sitzt in lauter Duft; Die blauen Fliegen summen Und blitzen durch die Luft.</p> <p>Es steht der Wald so schweigend, Sie schaut so klug darein; Um ihre braunen Locken Hinfließt der Sonnenschein.</p> <p>Der Kuckuck lacht von ferne, Es geht mir durch den Sinn: Sie hat die goldnen Augen Der Waldeskönigin.</p>	<p>Na floresta</p> <p>Aqui na encosta da montanha Se cala completamente o vento; Os galhos pendem para baixo, Embaixo está sentada a criança.</p> <p>Ela está sentada no tomilho Ela sentada em pura fragrância; As moscas azuis zumbem E faíscam por entre o ar.</p> <p>Está a floresta silenciosa, Olhando tão sabiamente para isso; Em volta de seus caracóis castanhos Flui o brilho do sol.</p> <p>O cuco ri de longe, Passa-me pela mente: Ela tem os olhos dourados Da rainha da floresta.</p>
---	---

<p>9. Hyazinthen</p> <p>Fern hallt Musik; doch hier ist stille Nacht, Mit Schummerduft anhauchen mich die Pflanzen. Ich habe immer, immer dein gedacht; Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.</p> <p>Es hört nicht auf, es rast ohn Unterlaß; Die Kerzen brennen und die Geigen schreien, Es teilen und es schließen sich die Reihen, Und alle glühen; aber du bist blaß.</p> <p>Und du mußt tanzen; fremde Arme schmiegen Sich an dein Herz; o leide nicht Gewalt! Ich seh dein weißes Kleid vorüberfliegen Und deine leichte, zärtliche Gestalt. - -</p>	<p>Jacintos</p> <p>Distante ressoa a música; mas aqui é noite quieta, Com cheiro de sonolência sopram em mim as plantas. Eu sempre, sempre pensei em ti; Eu quero dormir, mas tu tens que dançar.</p> <p>Não para, corre sem parar; As velas queimam e os violinos gritam, Se dividem e se formam as fileiras, E todos ardem; mas tu estás pálida.</p> <p>E tu tens que dançar; braços de outros apertam Contra teu coração; oh, não suporte violência! Eu vejo teu vestido branco passar voando E teu leve, terno vulto.- -</p>
---	---

<p>Und süßer strömend quillt der Duft der Nacht Und träumerischer aus dem Kelch der Pflanzen. Ich habe immer, immer dein gedacht; Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.</p>	<p>E fluindo mais docemente brota o cheiro da noite E mais oniricamente do cálice das plantas. Eu sempre, sempre pensei em ti; Eu quero dormir, mas tu tens que dançar.</p>
--	--

<p>10. Die Zeit ist hin</p> <p>Die Zeit ist hin; du löst dich unbewußt Und leise mehr und mehr von meiner Brust; Ich suche dich mit sanftem Druck zu fassen, Doch fühl' ich wohl, ich muß dich gehen lassen.</p> <p>So laß mich denn, bevor du weit von mir Ins Leben gehst, noch einmal danken dir; Und magst du nie, was rettungslos vergangen, In schlummerlosen Nächten heimverlangen.</p> <p>Hier steh' ich nun und schaue bang zurück; Vorüberirnt auch dieser Augenblick, Und wieviel Stunden dir und mir gegeben, Wir werden keine mehr zusammenleben.</p>	<p>O tempo se foi</p> <p>O tempo se foi; tu te afastas inconscientemente E sem barulho, mais e mais, do meu peito; Eu procuro te segurar com um toque suave, Mas eu sinto bem, eu tenho que te deixar.</p> <p>Assim me deixa então, antes que longe de mim Na vida vais, mais uma vez te agradecer; E jamais queiras o que passou irreparavelmente Em noites de insônia pedir de volta.</p> <p>Aqui estou eu e olho com medo para trás; Passa também este momento, E quantas horas a ti e a mim dadas, Nós não viveremos mais nenhuma juntos.</p>
--	---

<p>11. Lied des Harfenmädchens</p> <p>Heute, nur heute Bin ich so schön; Morgen, ach morgen Muß alles vergehn!</p> <p>Nur diese Stunde Bist du noch mein; Sterben, ach sterben Soll ich allein.</p>	<p>Canção da moça da arpa</p> <p>Hoje, só hoje Sou tão bela; Amanhã, ah amanhã Tudo tem de perecer!</p> <p>Só essa hora Ainda és meu; Morrer, ah morrer Sozinha deverei.</p>
--	---

<p>12. Zur Nacht</p> <p>Vorbei der Tag! Nun laß mich unverstellt Genießen dieser Stunde vollen Frieden! Nun sind wir unser; von der frechen Welt Hat endlich uns die heilige Nacht geschieden.</p> <p>Laß einmal noch, eh sich dein Auge schließt, Der Liebe Strahl sich rückhaltlos entzünden; Noch einmal, eh im Traum sie sich vergißt, Mich deiner Stimme lieben Laut empfinden!</p> <p>Was gibt es mehr! Der stille Knabe winkt Zu seinem Strande lockender und lieber; Und wie die Brust dir atmend schwellt und sinkt, Trägt uns des Schlummers Welle sanft hinüber.</p>	<p>À noite</p> <p>Passou o dia! Agora me deixa sem máscaras Aproveitar a plena paz dessa hora! Agora somos nossos; do mundo atrevido Finalmente nos separou a santa noite.</p> <p>Deixa mais uma vez, antes que teu olho se feche, Do amor o raio sem reserva se inflamar; Mais uma vez, antes que no sonho ela se esqueça, Da tua voz o som amável sentir!</p> <p>O que mais há! O quieto menino acena Para sua praia mais sedutora e mais amavelmente E como teu peito respirando se enche e afunda, Nos leva do sono a onda suavemente a outra margem.</p>
--	--

<p>13. Abends</p> <p>Die Drossel singt, im Garten scheint der Mond; Halb träumend schwankt im Silberschein die Rose. Der Abendfalter schwingt sich sacht heran, Im Flug zu ruhn an ihrem zarten Moose.</p> <p>Nun schwirrt er auf - doch sieh! er muß zurück; Die Rose zwingt ihn mit gefeitem Zügel. An ihrem Kelche hängt der Schmetterling, Vergessend sich und seine bunten Flügel. –</p> <p>Die Drossel singt, im Garten scheint der Mond; Halb träumend wiegst du dich in meinen Armen. O gönne mir der Lippen feuchte Glut, Erschließ den Rosenkelch, den liebewarmen!</p>	<p>Anoitecer</p> <p>O tordo canta, no jardim brilha a lua; Meio sonhando balança no brilho prateado a rosa. A borboleta da noite vibra calmamente para perto, Para descansar no voo em seus delicados musgos.</p> <p>Agora sibilando voa – mas vê! Ela tem de voltar; A rosa a força com rédea resistente. Em seu cálice pende a borboleta, Esquecendo a si e suas asas coloridas. –</p> <p>O tordo canta, no jardim brilha a lua; Meio sonhando tu te embalas em meus braços. Oh me conceda de teus lábios a brasa úmida, Abre o cálice da rosa, o cálido amável!</p>
--	---

	<p>Du bist die Blume, die mich einzig reizt! Dein heller Blick ist ein gefeierter Zügel! An deinen Lippen hängt der Schmetterling, Sich selbst vergessend und die bunten Flügel.</p>	<p>Tu és a flor que unicamente me atrai! Teu olhar claro é uma rédea resistente! Em teus lábios pende a borboleta, Esquecendo a si mesma e as asas coloridas.</p>
14.	<p>Nachts</p> <p>Schon Mitternacht! Mein Kopf ist wüst - Zu Bett! Ich habe lang gewacht; Doch ob das Aug sich müde schließt, Wann kennt das Herz wohl Tag und Nacht?</p> <p>Das Herz, das Herz hat nimmer Ruh, Das fliegt zu dir durch Zeit und Raum, Im Traum mein süßes Leben du, Im Leben du mein süßer Traum!</p>	<p>À noite</p> <p>Já meia-noite! Minha cabeça está confusa – Para cama! Fiquei acordado tempo demais; Mas embora o olho se feche cansado, Quando será que o coração conhece dia e noite?</p> <p>O coração, o coração jamais tem sossego, Voa para ti por tempo e espaço, No sonho minha doce vida tu, Na vida tu meu doce sonho!</p>
15.	<p>Trost</p> <p>So komme, was da kommen mag! So lang du lebest, ist es Tag.</p> <p>Und geht es in die Welt hinaus, Wo du mir bist, bin ich zu Haus.</p> <p>Ich seh dein liebes Angesicht, Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht.</p>	<p>Consolo</p> <p>Que venha o que vier! Enquanto tu vives, é dia.</p> <p>E ao sair pelo mundo afora, Onde tu me estás, eu estarei em casa.</p> <p>Eu vejo tua face amável, Eu não vejo as sombras do futuro.</p>
16.	<p>Über die Heide</p> <p>Über die Heide hallet mein Schritt; dumpf aus der Erde wandert es mit.</p> <p>Herbst ist gekommen, Frühling ist weit, gab es denn einmal selige Zeit?</p> <p>Brauende Nebel geisten umher; schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.</p> <p>Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai! Leben und Liebe - wie flog es vorbei!</p>	<p>Pela charneca</p> <p>Pela charneca ressoa meu passo; O som surdo da terra caminha comigo.</p> <p>O outono chegou, a primavera está longe, Houve, algum dia, tempo feliz?</p> <p>Névoas em formação revoam como espíritos; Negra é a relva e o céu tão vazio.</p> <p>Não tivesse andado por aqui em maio! Viver e amar – como passou voando!</p>

17. **In der Fremde**
- | | |
|--|--|
| <p>Andre Seen, andre Auen -
Längst verschwunden Strand und Meer,
Rings wohin die Augen schauen,
Auch kein Plätzchen kenn ich mehr.</p> <p>Andre Menschen, andre Herzen,
Keiner gibt mir frohen Gruß,
Längst verschwunden Spiel und
Scherzen,
Längst verschwunden Scherz und Kuß.</p> <p>Aber wenn der Tag geschieden,
Dunkel liegen Tal und Höhn,
Bringt die Nacht mir stillen Frieden,
Wenn die Sterne aufergehn.</p> <p>Schaun aus ihrer blauen Ferne
So vertraut herab zu mir! -
Gott und seine hellen Sterne
Sind doch ewig dort wie hier.</p> | <p>Longe de casa</p> <p>Outros lagos, outras várzeas –
Há muito, desaparecidos praia e mar,
Em volta para onde os olhos miram,
Tampouco conheço nenhum lugar.</p> <p>Outras pessoas, outros corações,
Ninguém me dá uma saudação feliz,
Há muito, desaparecidos jogos e gracejos,
Há muito, desaparecidos gracejo e beijo.</p> <p>Mas quando o dia se foi,
Escuros estão vale e alturas,
Me traz a noite paz silenciosa,
Quando as estrelas despontam.</p> <p>Olham de sua distância azul
Tão familiares de cima para mim! –
Deus e suas claras estrelas
São eternos lá como aqui.</p> |
|--|--|
18. **Beginn des Endes**
- | | |
|--|---|
| <p>Ein Punkt nur ist es, kaum ein Schmerz,
Nur ein Gefühl, empfunden eben;
Und dennoch spricht es stets darein,
Und dennoch stört es dich zu leben.</p> <p>Wenn du es andern klagen willst,
So kannst du's nicht in Worte fassen.
Du sagst dir selber: »Es ist nichts!«
Und dennoch will es dich nicht lassen.</p> <p>So seltsam fremd wird dir die Welt,
Und leis verläßt dich alles Hoffen,
Bist du es endlich, endlich weißt,
Daß dich des Todes Pfeil getroffen.</p> | <p>O início do fim</p> <p>É um ponto somente, mal uma dor,
Somente uma sensação, acabada de ser
sentida;
E ainda assim sempre se mete a falar,
E ainda assim te incomoda a viver.</p> <p>Quando tu queres queixar-te disso a
outros,
Não consegues colocá-lo em palavras.
Tu dizes a ti mesmo: "Não é nada!"
E ainda assim não quer deixar te ti.</p> <p>Tão singularmente estranho se te torna
o mundo,
E baixinho te abandona toda esperança,
Até que tu finalmente, finalmente saibas
Que da morte a seta te acertou.</p> |
|--|---|
19. **Mondlicht**
- | | |
|--|--|
| <p>Wie liegt im Mondenlichte
Begraben nun die Welt;
Wie selig ist der Friede,
Der sie umfängen hält!</p> | <p>Brilho da lua</p> <p>Como está em luz de lua
Enterrado agora o mundo;
Quão feliz é a paz
Que o tem abraçado!</p> |
|--|--|

<p>Die Winde müssen schweigen, So sanft ist dieser Schein; Sie säuseln nur und weben Und schlafen endlich ein.</p> <p>Und was in Tagesgluten Zur Blüte nicht erwacht, Es öffnet seine Kelche Und duftet in die Nacht.</p> <p>Wie bin ich solchen Friedens Seit lange nicht gewohnt! Sei du in meinem Leben Der liebevolle Mond!</p>	<p>Os ventos têm de calar, Tão suave é este brilho; Eles sopram só e tecem E finalmente adormecem.</p> <p>E o que nas brasas do dia Para desabrochar não despertou, Abre seus cálices E rescende na noite.</p> <p>Como a esse tipo de paz Há muito não estou acostumado! Sê tu em minha vida A lua amável!</p>
---	--

20. Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt	Bem sinto como a vida se esvai
<p>Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt, Und daß ich endlich scheiden muß, Daß endlich doch das letzte Lied Und endlich kommt der letzte Kuß.</p> <p>Noch häng ich fest an deinem Mund In schmerzlich bangender Begier; Du gibst der Jugend letzten Kuß, Die letzte Rose gibst du mir.</p> <p>Du schenkst aus jenem Zauberkelch Den letzten goldnen Trunk mir ein; Du bist aus jener Märchenwelt Mein allerletzter Abendschein.</p> <p>Am Himmel steht der letzte Stern, O halte nicht dein Herz zurück; Zu deinen Füßen sink ich hin, O fühl's, du bist mein letztes Glück!</p> <p>Laß einmal noch durch meine Brust Des vollsten Lebens Schauer wehn, Eh seufzend in die große Nacht Auch meine Sterne untergehn.</p>	<p>Bem sinto como a vida se esvai, E que finalmente tenho de partir, Que finalmente, sim, a última canção E finalmente vem o último beijo.</p> <p>Ainda pendo firmemente em tua boca Em doloroso temeroso desejo; Tu dás da juventude o último beijo, A última rosa tu dás a mim.</p> <p>Tu serves daquele cálice de magia O último dourado gole a mim; Tu és daquele mundo do conto de fadas Meu derradeiro brilho do anoitecer.</p> <p>No céu está a última estrela, Oh, não retenhas teu coração; A teus pés eu me prostro, Oh, sente isso, tu és minha última felicidade!</p> <p>Deixa mais uma vez pelo meu peito Da vida plena o tremor soprar, Antes que, suspirando, na grande noite Também minhas estrelas afundem.</p>

REFERENCES

- CAEIRO, Olívio. *Oito séculos de poesia alemã*. Antologia comentada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.
- CAMPOS, Geir. *Poesia alemã*. Rio de Janeiro: Departamento de imprensa nacional, 1960.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa de literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- EHLERT, Klaus. “Realismus und Gründerzeit”. In: BEUTIN, Wolfgang et alia. *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.
- FREY, Daniel. *Kleine Geschichte der deutschen Lyrik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- MEURER, Flávio. *Amor, paixão e ironia*. Poesia alemã do século 19 selecionada e traduzida por Flávio Meurer. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SORG, Bernhard. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Band 4: Zwischen Romantik und Naturalismus. Stuttgart: Reclam, 2012.
- STORM, Theodor. *Gedichte*. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theodor-storm-gedichte-3485/1>. Acesso em: 25 de novembro de 2016.
- STORM, Theodor. *O homem do cavalo branco e outras novelas*. Tradução: João Távora. São Paulo: Boa Leitura Editora, sem data.

Recebido em: 20/08/2016

Aceito em: 20/12/2016

álogos diálogos
pertinentes pertinentes
ENTES

diálogos diálogos diálogos diálogos
entes pertinentes pertinentes pertinentes

Diálogos
PERTINENTES
álogos
ENTES

Av. Dr. Armando Salles de Oliveira, 201
Caixa Postal, 82 - Cep. 14.404-600
Parque Universitário - Franca-SP
www.unifran.edu.br