

Crop



REVISTA DA ÁREA DE
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Sumário

Literatura, Teatro, Artes Visuais e Tradução

The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's <i>Midnight's Children</i>	11
<i>Anna Elizabeth Balocco</i>	
Os Pólos do Tempo.....	25
<i>André Gustavo de Melo Araújo</i>	
Ecos de mundos (não tão) distantes: a utopia na literatura de fantasia.....	49
<i>Caio Bezarias</i>	
<i>The Awakening</i> , de Kate Chopin: uma tentativa de inserção.....	67
<i>Carmen Lúcia Foltran</i>	
A Indigenização do Gênero Romance na Índia	75
<i>Cielo G. Festino</i>	
Revelação e Paralisia em James Joyce.....	89
<i>Daniel Puglia</i>	
A theoretical dialogue about reading native literature.....	95
<i>Eloína Prati dos Santos</i>	
“Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.....	113
<i>Fabiana Valeria da Silva Tavares</i>	

Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado.....	129
Marcos Fabris	
Repensando o Presente: <i>The Book of Daniel</i> em tempos de crise.....	147
João Rodrigo Lima Agildo	
O revisionismo histórico em <i>Bent</i> , de Martin Sherman.....	159
Lajosy Silva	
The Greek God Hermes and a Case of Translation Copyright.....	169
Lenita M. Rimoli Esteves	
O Tema do Fetiche em <i>De Olhos Bem Fechados</i> de Stanley Kubrick.....	175
Leonor da Cruz Sá	
Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de <i>Matrix</i>	185
Marcelo Cizaurre Guirrau	
A retórica da Nova Direita e a “culturalização” da luta de classes: a perspectiva dos Estudos Culturais.....	197
Marcos Soares	
A questão da subalternidade feminina em “Really, Doesn’t Crime Pay?” de Alice Walker.....	203
Michela Rosa Di Candia	
The Interrelations Between The Text And Its Illustrations – <i>The Aran Islands</i> , By John M. Synge With Drawings By Jack B. Yeats.....	213
Munira H. Mutran	

Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally.....	221
<i>Roberto Rillo Bísvaro</i>	
Metamorfoses inglesas de Dom Quixote.....	233
<i>Roger Maioli dos Santos</i>	
<i>Short Cuts</i> : recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.....	245
<i>Solange de A. Grossi</i>	
Estudos de Linguagem, Letramento Crítico e Ensino de Línguas	
Homem versus Natureza: Discursos na Esteira do Tsunami.....	259
<i>Carlos Renato Lopes</i>	
Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho.....	273
<i>Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz</i>	
Linguagem e Tradução Cultural.....	287
<i>Nara H. Yakaki</i>	
Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico.....	309
<i>Renata Quirino de Sousa</i>	
O Lugar do Texto Literário na Sala de Aula de Língua Inglesa.....	317
<i>Renata Cristina Colasante</i>	
Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual.....	325
<i>Vanderlei de Souza</i>	
A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras.....	347
<i>Walkyria Monte Mór</i>	

*Literatura, Teatro, Artes Visuais
e Tradução*



Crop,11, 2006

The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's *Midnight's Children*

Anna Elizabeth Balocco*

Resumo: A *avaliação na linguagem* tem sido objeto de vários estudos, como aqueles desenvolvidos por Hunston (2000), Martin (2000), e White (2001), todos no quadro teórico da lingüística funcional sistêmica, mas que abordam o fenômeno sob diferentes perspectivas. Neste artigo, algumas questões relativas à *avaliação na linguagem* são exploradas através da análise de fragmentos da obra *Midnight's children* de Salman Rushdie. O trabalho é organizado em torno das categorias propostas por Hunston de avaliação do estatuto informacional do enunciado (*status*), de valor (*value*) e de relevância (*relevance*) e complementada pelas categorias de Martin para o estudo da avaliação de valor (para o autor, *appraisal*).

Palavras-chave: discurso narrativo, avaliação, afeto.

Abstract: Evaluation in language *has been extensively studied, within systemic linguistics, by authors such as Hunston (2000), Martin (2000), and White (2001), with slightly different perspectives. In this paper, some issues related to the study of evaluation are explored through the analysis of fragments from the novel Midnight's children by Salman Rushdie. The paper is organized around Hunston's categories of*

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

BALOCCO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

evaluation of status, value and relevance, and complemented by Martin's categories for the study of appraisal.

Keywords: *narrative discourse, evaluation, affect.*

Introduction

Much recent criticism of *Midnight's children*, by Salman Rushdie, has focussed on the trope of fragmentation. David W. Price (1994), for example, persuasively argues that the status of history is one of the novel's main themes and calls our attention to the ways in which Rushdie challenges our conception of history by constructing the narrative as a fragmentary process, rather than as an absolute narrative whose aim is to 'reflect reality'. Price further argues that Saleem Sinai, the protagonist of the novel, "refers to his narrating process as the chutnification of history" (1994: 104), a metaphor to suggest that his is only a partial account of historical events in India, coloured by his limited perspective on those events.

The author goes on to say that "Saleem's description of the chutnification process emphasizes the necessity to make truths, truths that are sensed through the body" (id. *ibid.*). I would like to add to the critical body on Rushdie's novel by taking this claim as a starting point and re-examining *Midnight's children* from the point of view of its evaluative resources. My main claim is that evaluative resources in *Midnight's children* enable the storyteller to inscribe the body in the text, representing symbolically the situated character of the narrative process. I will further argue that evaluative resources are strategically deployed to characterize the storyteller as a fragile first person, intimidated by the context, and the narrating process as a slow and cautious weaving of the narrative thread.

Affect and the partitioned body in the text

One of the most obvious dimensions of evaluation in language is the attribution of value to elements of our social experience, including the discourse acts we perform and those of others around us (Hunston, 2000). A cursory examination of the first three paragraphs of *Midnight's children* (reprinted as an Appendix at the end of this article) reveals that, in the discursal beginning of the novel, not only elements in the fictional world created by the storyteller are targeted for evaluation (characters and other elements of the story), but also elements on the level of fictional mediation (the storyteller himself, for example), apart from

elements of the storyteller's discourse world. Thus, not only is the *character-I* (Saleem Sinai), whose birth is one of the focal centers of attention here, evaluated, but the *narrating-I* as well (Saleem Sinai also, as this is a first person narrative), not to mention the narrating or storytelling process and the stories to be told.¹

A relevant methodological decision at this point concerns what will be considered evaluation of *world-entities*, on the one hand, and evaluation of *discourse-entities*, on the other (cf. Thetela, *apud* Hunston, 2000), given the three communicative levels of fictional narrative: the level of action, the level of fictional mediation, and that of nonfictional communication. We will apply the term *world entities* both to elements in the fictional world created by the storyteller (the level of action, where characters are located) and to elements on the level of fictional mediation (where the narrator himself or the narratee are located, apart from any other circumstantial elements around what could be called a "framing story", or the story enveloping the narrative proper). The third level is an extra-textual level (where author and implied reader interact), with which we will not be concerned here. The term *discourse entities* will be used to refer to the level of fictional mediation, where the storyteller's discourse acts are evaluated.

To deal with the important question of how these elements are evaluated in the textual segment under discussion, we have adopted Martin's framework for the study of attitude in language, in which the following three dimensions of evaluation are recognized: evaluation of people's feelings or emotions (to the author, Affect); assessment of people's behavior or character (Judgement); and expressions of the value or worth of things (Appreciation).

Organizing our discussion around the different elements targeted for evaluation, we first notice that Judgement values are attached to the character-I or experiencing-I:²

Example 1: Clockhands joined palms in respectful greeting as I came.³ (p. 3)

Example 2: ...but [my father's] accident was a mere trifle when set beside what had befallen me in the benighted moment, because thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting cloks I had been mysteriously handcuffed to history,

¹ The distinction *character-I* x *narrating-I* is from Bal (in Van Peer & Chatman, 2001).

² The methodological procedure for establishing patterns of distribution of evaluative devices through analyses of correlations between dimension of evaluation and appraised elements is from Hunston, 1989.

³ All quotations from the novel are from the 1982 American pocket book edition, published by Avon Books.

BALOCO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. (p. 3)

In the first example, positive value is attributed to the character-I indirectly: he is somebody respected on account of his birth on the exact day and time India achieved independence. However, the same fact accounts for Saleem's characterization as somebody who is "embroiled in Fate" and in a "dangerous sort of involvement". The means through which this characterization is effected are: a combination of intransitive verbs (*I tumbled forth into the world; what had befallen me*); of passive structures (*I had been handcuffed to history; my destinies chained to those of my country; I was left without a say*); of an existential clause with intransitive meaning (*there was to be no escape*). These resources contribute to constructing the character as someone whose freedom is severely limited.

Still talking about evaluation of *world entities*, the only occurrences of Affect here refer to people's reaction to Saleem's birth:

Example 3: There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds. A few seconds later my father broke his toe. (p. 3)

The three sentences contain implicit tokens of Affect: in the first one, the word *gasps* evokes an unnamed group of people's reaction to the birth as something that came as a shock, or as a surprise. The second sentence, which brings together *fireworks* and *crowds*, implies that people celebrated the birth. According to Martin, certain behaviours imply emotion, which is certainly the case here: people celebrated Saleem's birth to express their emotion. The father's reaction to the birth, expressed as an accident (breaking one's toe), can also be understood as an index of the emotion felt by the father.

Values of Affect are also attached to the narrating-I, but these are all examples of authorial Affect:⁴

Example 4: Now, however, time (having no further use for me) is running out. I will soon be 32 years old. Perhaps. If my crumbling, over-used body permits. But I have no hope of saving my life, nor can I count on having even a thousand nights and a night. I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it: above all things, I fear absurdity (p. 4)

⁴ For the distinction between authorial x non-authorial Affect, see White, 2001.

Crop, 11, 2006

Example 5: And there are so many stories to tell, too many. Such an excess of intertwined lives events miracles places rumors, so dense a commingling of the improbable and the mundane. I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me. (p. 4)

The utterances contain both explicit and implicit tokens of authorial Affect, but on different dimensions. On the dimension of psychological affect, the narrating-I is characterized as being anxious (under pressure to work fast as time is running out), frightened (*I fear absurdity*), and hopeless (*I have no hope of saving my life*). On the dimension of physical affect, the narrating-I is seen to be falling apart (*my crumbling body*), under the concrete, material pressure of the lives which have been “swallowed” and which push and knock against the storyteller’s body in order to come out. Both “swallowing” and “multitudes jostling and shoving inside me” evoke bodily processes: the former the process of ingesting something, while the latter evokes the the process that results in forcing something out of the body.

The cumulative effect of evaluation in this segment is to foreground the concrete effects of the storytelling process in the storyteller’s body. Through description of the physiological processes that occur in the storyteller’s body, the author constructs a specific textual persona for the storyteller: one who not only physically digests the stories to be told before they are transformed into narrative material, but who also swallows different people’s stories. On a symbolic level, the “consumed multitudes (...) jostling and shoving inside [the storyteller’s body]” represent the difference voices and points of view the narrator embodies.

The notion that the storyteller is under physical strain on account of the pressures inside his body is reinforced by the description of the storytelling process itself:

Example 6: And guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of remaking my life from the point at which it really began, (p. 4)

In this segment, the driving force of the storytelling activity is evaluated as an abstract force (*guided only by the memory of...*), but apprehended as a concrete object whose major feature is a hole (*a large white bedsheet with a roughly circular hole*). The activity itself is evaluated, in paradoxical terms, as a physical

BALOCCHO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

action (*clutching at*) whose target is abstract (*the dream of that holey, mutilated square of linen*). The concrete dimension of the driving force of the narrative (*the bedsheet*) is once again evaluated as fragmented: "holey, mutilated" are factual descriptive elements that have picked up value on account of a discourse pattern that starts in the title of the chapter (*the perforated sheet*).

The expression of Affect in its dimension of physiological process is established as a pattern that recurs in the whole novel. We have singled out an example of Affect on the level of the story proper, to illustrate how this discourse pattern is pervasive. The textual segment describes Mian Abdullah, the leader of a Muslim group who opposed the partition of India and Pakistan:

Example 7: ...Mian Abdullah's hum rose and fell in direct relationship to his work rate. It was a hum that could fall low enough to give you toothache, and when it rose to its highest, most feverish pitch, **it had the ability of inducing erections** in anyone within its vicinity. ("Arré baap," Padma laughs, "no wonder he was so popular with the men!") (p. 47, emphasis added)

The erections described in the textual segment represent the optimism felt by many Muslims about the prospects of a unified India. So here again mental/psychological Affect (optimism/hope) is expressed as physiological Affect (erections). In the following chapter, which introduces the aftermath of the Hummingbird's assassination, the narrator describes the disposition of his followers, drawing on the same discourse device:

Example 8: At the maidan, **tents were coming down like punctured hopes**; the Convocation would never be held again. (p. 55) (emphasis added)

The "tents" in the description evoke the erections of the Muslim leaders' followers: the writer thus maintains the same pattern of foregrounding the expression of Affect on the dimension of physiological processes.

So far we have been concerned with evaluation of *world-entities*. But apart from evaluation of *world-entities*, there is also, in the discursive beginning, evaluation of *discourse-entities*:

Example 9: I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won't do. There's no getting away from the date. I was born... (p. 3)

The utterance "No, that won't do" is explicitly evaluative, as it signals that the preceding utterance is unsatisfactory as a discursive beginning. The

Crop, 11, 2006

ritual expression (*once upon a time*), whose function is to mark the fictional status of the narrative, is included in the scope of the evaluative move: its ritual force to situate us in a world apart from reality is denied. The status of the story as fiction or history is thus explicitly shown to be under the control of the storyteller. The dots before the ritual expression indicate that the latter is an afterthought – that there is a time lapse during which the utterance is evaluated and felt to be “incomplete”. The overall effect is to call our attention to the status of the narrative, as well as to aspects of its construction.

The storyteller goes on evaluating *discourse-entities*, even before introducing elements of the fictional world:

Example 10: And the time? The time matters, too. Well, then at night. No, it’s important to be more precise. (p. 3)

Here again the target of evaluation is the discursal beginning, which is felt to be incomplete without the information that the character-I was born “at the precise instant of India’s independence”. This pattern of evaluation of *discourse-entities* enables us to catch a glimpse of the storyteller in the business of constructing the narrative. There is no concern here with hiding from the reader the fictional quality of the narrative, or no pretense that this is an account of true events: the historical information introduced in the novel has been filtered through the storyteller’s perspective.

The perforated sheet

It has already been noted that the title of the first chapter of *Midnight’s children*, The Perforated Sheet, contains a metaphor for the limited or otherwise personal perspective adopted by the storyteller. However, one must not overlook the specific linguistic devices used by the storyteller to represent this personal stance.

According to Hunston, evaluation of the status of information is a crucial dimension of language and involves taking account of the types of statements we make, their sources of information, as well as their dialogic status. With respect to sources of information, the author claims that writers may take responsibility for the information, or they may attribute it to someone else. Where information is averred by the writer, the source of information may be explicitly codified (to the author, “self-emphasized statements”) or it may be left unexplicit (“hidden self”).

In *Midnight’s children*, there is a consistent pattern of “self-emphasized” statements whose effect is to give visibility to the storyteller, who is allowed to

BALOCCHIO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

surface in the text. Moreover, unlike the third person or "hidden self" of much narrative discourse, which implies distance from the events narrated, the "self-emphasized" statements are an effective discursive device to approximate the storyteller to the events narrated, thereby constructing a "biased" viewpoint or narrative stance.

But evaluation of status is not restricted to a concern with source of information only, but with types of statements as well. Analysis of the discursive beginning of *Midnight's children* reveals that there is as much storytelling, in the sense of "accounts of events in the fictional world", as there are "averred assessments", or evaluation of the narrating process, and the circumstances surrounding that process. As already pointed out in the discussion of the effects of evaluation of *discourse-entities*, this contributes to revealing the "constructed" nature of the narrative process: by coding his statements as assessments of his own discourse acts, the narrator draws attention to the constitution of the fictional world as discourse.

As to dialogic values, we adopt Hunston's contention that evaluation of status determines "the range of reactions open to the reader" (2001: 187). In this textual segment, readers are never positioned to passively accept the truth of the narrative; much on the contrary, they are positioned to doubt the narrative, and by so doing to question the notion of "history", one of the central themes of the novel. How is this achieved?

The pattern of evaluation of *discourse entities* in the discursive beginning, in itself, functions as a "dialogic" device: by surfacing in the text and drawing readers' attention to the constitution of the fictional world as discourse, the narrator marks his utterances as "disputable" or "contentious" and introduces a dialogic stance. This rhetorical device contrasts with another one in which the narrative voice simply tells a story, and does not evaluate ways of telling stories. The latter might be characterized as an "undialogized" or "monologic" stance (cf. White, 2001).

The overall dialogic and disputable character of the utterances in the framing story (on the level of fictional mediation, where the narrator is located) stretches over the whole segment, encapsulating the level of action. The framing story functions as an envelop whose values "propagate" in the text, destabilizing the fictional world created by the storyteller.⁵ As Price (1994: 105) points out, "Saleem's account of history strains our sense of credibility". The following examples suggest that the storyteller is fully aware of the effects of his own discourse on readers:

⁵ The term "propagate" is from Martin (2000), who first acknowledged the prosodic nature of evaluation in text.

Crop, 11, 2006

Example 11: (...) Dogs? Assassins? **If you don't believe me**, check. Find out about Main Abdullah and his convocations. Discover how we've swept his story under the carpet... (p. 50) (emphasis added)

Example 12: How did Nadir Khan run across the night town without being noticed? **I put it down to** his being a bad poet,... (p. 50) (emphasis added)

Example 13: So, **believe me, don't believe**, but this is what it was like. (p. 425) (emphasis added)

All three utterances are codified as “contentious” or “disputable”. In example 12, the disputable character of the utterance is evident in the performative verb used to introduce it (*I put it down to*) – by coding it as an opinion or a claim only, the narrator acknowledges alternative positions to it. In examples 11 and 13, the narrator acknowledges alternative positions by directly addressing the reader, and anticipating possible objections to his version of the events. By explicitly codifying his utterances as “disputable” or “contentious”, the narrator highlights the partiality of his accounts.

Padma and the gradual destabilization of narrative agency

According to Hunston, evaluation of relevance obtains when a writer, explicitly or implicitly, signals relationships between portions of a text, guiding readers to work toward the coherence of that text. In fictional narrative prose, this discourse role is hardly ever taken on ostensibly by storytellers: most realist texts⁶ are characterized by relying on the reader to establish connections between parts of a text.

But not in *Midnight's children*, in which the storyteller insistently surfaces in the text as manager of information (or “text-constructor”, to use Hunston's term):

Example 14:...the young father's **only relevance to my history** is that he was the first outsider to hear about Joseph D'Costa's virulent hatred of the rich, and of Mary Pereira's desperate grief. (p. 121) (emphasis added)

Example 15: Beside the Rani – **listen carefully now; history and ancestry are about to meet!** – stands a peculiar fellow, ... (p. 46) (emphasis added)

The marker of evaluation in the first example is the noun *relevance*; but in the second example evaluation is implicit: what triggers attribution of rel-

⁶ I am using the term “realist” in a very broad sense here, to include different types of texts which contrast with “postmodernist” ones.

BALOCCHIO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

evance to the following segment is the explicit address to the reader, requiring her careful attention. The storyteller's concern with signalling explicitly the relevance of every bit of information introduced in the text is also evident in the textual construct of a narratee (Padma), who often challenges the storyteller to spell out the significance of different elements in the story:

Example 16: Padma: "What do I care about this Winkie and his wife?" (p. 118)

It is Padma's rhetorical question, or challenge (= I don't care about Winkie and his wife..."), that enables the storyteller to draw attention to the characters' significance in the plot.

This pattern of insistent evaluation of the relevance of information and of connections between parts of the text results in a slow-paced narration, which ostensibly signals how different elements are woven into the narrative thread. This is consistent with other features of the text, which all contribute to drawing attention to itself, or to its discursive dimension.

Evaluation and narrative agency

Leech & Short (1981:13), drawing on Spitzer, have claimed that "(...) linguistic observation stimulates or modifies literary insight, and (...) literary insight in its turn stimulates further linguistic observation". Our contention is that the linguistic/discourse model for the study of evaluation adopted in this article not only provides us with an integrated framework for the study of a narratological category, that of narrative agency, but also broadens our understanding of that category.

In this paper, the notion of narrative agency is understood to be roughly equivalent, or subordinate, to that of narrative perspective (or point of view, angle of vision, narrative focus). If we understand the notion of narrative perspective as having to do with "the relations between narrator, narratee, and narrated" (cf. Prince in Van Peer & Chatman, 2001:43), then narrative agency (as it is understood in this research, to refer specifically to the discourse roles adopted by a narrator) would be part of the broader category of narrative perspective. For example, the decision to make visible to readers the discourse role of text-creator would be seen as a textual device to create a perspective.

According to Van Peer (2001:7), an observed tendency in the study of narratives is a shift from a concern with "global or macro phenomena" towards a concern with more "local, or micro phenomena". In keeping with this tendency, analysis of the evaluative profile of a fictional narrative text would

Crop, 11, 2006

enable us to move beyond discussion of narrative perspective in terms of macro phenomena, such as “access to knowledge” or “perception”, extending it to include the study of local or micro phenomena, such as the different discourse roles a storyteller is required to take on: 1) as someone who establishes a particular type of relationship with her readers; 2) as someone who constructs a particular stance or ideological framework for a story, attributing value to certain things only and only in certain ways; and 3) as one who manages or handles the construction of a text either visibly or invisibly, with different effects in either case.

The last statement should not be understood as claiming that only one dimension of narrative agency is ideological, namely the second one. Choice of narrative focus on all its different dimensions (type of relationship established with the reader; types of ideational/evaluative meanings conveyed; choice of visible or invisible role as text-constructor) reveals a particular ideology, or a certain conception of fictional narrative prose. If historically there was a tendency to hide narrative agency in so-called realist texts (with the ideological effect that the story narrated itself), there seems to be the opposite tendency to highlight narrative agency in postmodern texts.

The terms that are used to discuss the relations between teller, story, and readers (narrative *perspective*, narrative *voice*, *point of view*) pay lip service to a historically and culturally situated conception of storytelling as driven by an invisible force: they are all constructs which objectivize the driving force of the narrative, detaching it from a particular person telling a story. The notion of narrative agency is thus put forward in an attempt to redress this balance in favor of a more concrete focus on how a narrative voice acquires a certain body and a certain persona in text.

The investigation and discussion of the different discourse roles of a storyteller could thus be seen as an exigency of contemporary narrative modes, whose central feature is a conscious effort to reveal the discursive dimension of the narrative. Much has been said about such contemporary narrative modes, but none of it, to my knowledge, has focussed on the specific linguistic or textual devices through which a narrative voice materializes in text.

If new meanings are conveyed through new narrative forms, this requires new analytical tools to probe into how these meanings are textually constructed, and into what impact different textualizations have on readers. We hope the framework for the study of evaluation introduced in this paper serves as a starting point in the direction of a thorough and systematic analysis of such issues.

BALOCCHO, Anna Elizabeth. *The Body In The Text: Evaluation In Salman Rushdie's Midnight's Children*.

Bibliographical references

- BAL, M. *Narratology*. 2nd ed. Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- HUNSTON, S. & G. THOMPSON (eds.) *Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LEECH, G. N. & SHORT, M.H. *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. London, Longman, 1981.
- MARTIN, J. Beyond exchange: appraisal systems in English. In: HUNSTON, S. & THOMPSON, G. (eds.) *Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 142-175.
- PRICE, D. W. "Salman Rushdie's *Use and Abuse of History in Midnight's Children*". In: *ARIEL – A Review of International English Literature* 25:2., 1994.
- PRINCE, G. "A point of view on point of view or refocusing focalization". In: VAN PEER, W. & CHATMAN, S. (eds.) *New perspectives on narrative perspective*. Albany, New York, State University of New York, 2001.
- RUSHDIE, S. *Midnight's children*. New York, Avon Books, 1982.
- VAN PEER, W. & CHATMAN, S. (eds.) *New perspectives on narrative perspective*. Albany, New York, State University of New York, 2001.
- WHITE, P. *Appraisal Homepage*. [<http://www.grammatics.com/appraisal>] [updated version 08/16/2001]

Appendix

The Perforated Sheet

I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well then: at night. No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clockhands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds. A few seconds later, my father broke his big toe; but his accident was a mere trifle when set beside what had befallen me in the benighted moment, because thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. For the next three decades, there was to be no escape. Soothsayers had prophesied me, newspapers celebrated my

Crop, 11, 2006

arrival, politics ratified my authenticity. I was left entirely without a say in the matter. I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon, had become heavily embroiled in Fate – at the best of times a dangerous sort of involvement. And I couldn't even wipe my own nose at the time.

Now, however, time (having no further use for me) is running out. I will soon be thirty-one years old. Perhaps. If my crumbling, over-used body permits. But I have no hope of saving my life, nor can I count on having even a thousand nights and a night. I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it: above all things, I fear absurdity.

And there are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumors, so dense a commingling of the improbable and the mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of re-making my life from the point at which it really began, some thirty-two years before anything as obvious, as *present*, as my clock-ridden, crime-stained birth.

Crop, 11, 2006

Os Pólos do Tempo

*André Gustavo de Melo Araújo**

Resumo: O artigo sublinha o tônus poético da obra *Hard Times* de Charles Dickens, em que o autor busca dar forma literária à imaginação de um mundo desestabilizador das condições impostas pela realidade social. A marcação e a percepção do tempo são a figura-chave da nossa leitura.

Palavras-chave: *Tempos Difíceis*, Charles Dickens, Literatura Inglesa Vitoriana, Tempo.

Abstract: *This article stresses the poetical vein of Charles Dickens' Hard Times, in which the author tries to give literary form to the imagination of a world able to dismantle the conditions imposed by social reality. Both the perception of time and its marking constitute the main key of our reading.*

Keywords: *Hard Times, Charles Dickens, Victorian English Literature, Time.*

*“Fact, fact, fact, everywhere in the material aspect of the town;
fact, fact, fact, everywhere in the immaterial.”*
Charles Dickens, *Hard Times*.

* Mestre pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

A tentação que cerca a todos que se enveredam pelo estudo da prosa de Charles Dickens (1812-1870) é arguta ao procurar fazer com que o leitor persiga os indícios potencializadores da concretude do mundo real, devido à proximidade que muitas das personagens, das passagens e dos cenários literários mantêm com a biografia do autor, com os acontecimentos e com os espaços da vida urbana na Inglaterra oitocentista. Parte da crítica dickensiana é signatária dessa tarefa, o que leva o estudioso Edmund Wilson a perceber que “O típico especialista em Dickens é um velho bufarinheiro que (...) está basicamente interessado em provar que Pickwick hospedou-se num determinado hotel e dormiu numa determinada cama.”¹ De outro modo, toda uma linhagem da herança crítica restante interessava-se por verificar a relação que a prosa do escritor inglês guardava com as idéias revolucionárias,² à época do *Manifesto Comunista*. Em todo

¹ Edmund Wilson. “Dickens: Os Dois Scrooges”, in: *Onze Ensaios: Literatura, política, história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 161.

² A identidade temporal que os escritos de Dickens guardam com os estudos de Karl Marx e a presença da classe trabalhadora na obra literária do autor inglês, aliada a seu inconformismo, que faz também da literatura veículo de denúncia das mazelas sociais, acendem o tema da natureza revolucionária das idéias dickensianas. Bernard Shaw, em nota introdutória a *Great Expectations*, defende que “Dickens, if he had ever become conscious of Karl Marx, would have been classed with him as a revolutionist. The difference between a revolutionist and what Marx called a bourgeois is that the bourgeois regards the existing social order as the permanent and natural order of human society, needing reforms now and then and here and there, but essentially good and sane and right and respectable and proper and everlasting. To the revolutionist it is transitory, mistaken, objectionable, and pathological: a social disease to be cured, not to be endured.” (Bernard Shaw, “Introduction to Great Expectations”, apud: Charles Dickens, *Great Expectations. A Norton Critical Edition*. Edited by Edgar Rosenberg. 1st edition. New York & London: Norton & Company, 1999. p. 633). De acordo com Edmund Wilson, “No caso de Shaw, a análise marxista, com que Dickens não estava equipado, ajudou-o a chegar a uma organização mais sólida do que o enredo complexo possibilitava a Dickens. Mas entretanto uma das vitórias de Dickens em seu rápido desenvolvimento como artista foi a de ter conseguido transformar suas intrigas melodramáticas de heranças roubadas, herdeiros perdidos e donzelas arruinadas – com seus confortos denunciatórios que evocam sempre o som de rabecas na orquestra – em recursos com dignidade artística. Daí por diante a solução do mistério será também a moral da história e a última palavra da ‘mensagem’ social de Dickens.” (Edmund Wilson. Op. cit. p. 180). Essa postura, entretanto, não é unânime na fortuna crítica dickensiana. No espectro oposto àquele em que situamos os argumentos de Bernard Shaw, localizamos a opinião de George Orwell, para quem “in the ordinarily accepted

caso, ainda que munidas de propósitos distintos, tais vias interpretativas são validadas pela vizinhança confortável da literatura vitoriana com a atividade jornalística, de modo que a temática dos acontecimentos cotidianos passava a surgir com mais força seja nas obras literárias, seja nas já expressivas publicações periódicas que circulavam durante o longo reinado da rainha Victoria (1837-1901). No século XIX, a ampliação do público leitor é alimentada por essa dilatação do universo escrito,³ que se faz mais presente na vida ordinária dos homens. Nos jornais, figurava-se de forma crescente a inserção de textos literários que, apresentados em partes, despertavam o interesse do leitor pelo trecho seguinte, a ser impresso tão somente na próxima edição. Mas não é só a contigüidade gráfica dos textos jornalísticos e literários que corrobora a visão das perspectivas críticas que começamos a apresentar. Também as cartas escritas por nosso autor acabam por revelar esses pontos de confluência das atividades do homem de letras.

Enviado, como jornalista, para a cidade de Preston, Lancashire, no início de 1854, Charles Dickens noticia uma greve de trabalhadores. Esse é o espaço privilegiado que a crítica encontra para recompor o tracejado de *Hard Times*, romance escrito entre os dias 23 de janeiro e 19 de julho do mesmo ano da manifestação grevista. Em 16 de janeiro, data que podemos assinalar como as vésperas da nova empresa literária, relatava Dickens:

*“The sad affair of the Preston strike remains unsettled; and I hear, on strong authority, that if that were settled, the Manchester people are prepared to strike next (...).”*⁴

sense of the word, Dickens is not a ‘revolutionary’ writer.” (George Orwell, “Charles Dickens”, in: *Critical Essays*. London: Secker and Warburg, 1951. p. 3).

³ Sobre o material periódico que circulava entre a classe trabalhadora na Inglaterra, já nas primeiras décadas do século XIX, podemos nos remeter às estatísticas da época, de forma a sublinhar a presença bastante significativa da literatura. Data de 1840 o seguinte balanço: “Seventy-eight weekly periodicals are enumerated, of which nearly two-thirds are issued at the price of one penny, none exceeding two pence: twenty-eight of these are devoted to miscellaneous matter; seven to more political subjects; fifteen to the publication of novels, romances and tales; sixteen to biography of celebrated individuals; four to scientific intelligence; three to drama; two to medicine; two are collections of songs, and one registers the progress of the Temperance cause. More than two-thirds of these have the attraction of illustrations.” (‘Popular Literature of the Day’, *British and Foreign Review*, 10 (1840), 242-3, apud: Patricia Anderson. *The printed image and the transformation of popular culture. 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press, 1991. p. 157).

⁴ Charles Dickens, carta a W. J. de Cerjat, 16 de janeiro de 1854, apud: Charles Dickens. *Hard Times: an authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary reactions*,

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

Uma semana depois, ao começar a desenvolver a trama de *Hard Times*, escrevia o romancista vitoriano a Miss Burdett Coutts:

*"I have fallen to work again. My purpose is among the mighty secrets of the world at present, but there is such a fixed idea on the part of my printers and co-partners in Household Words, that a story by me, continued from week to week, would make some unheard of effect with it, that I am going to write one".*⁵

Vemos ainda em outra carta, agora dirigida ao escritor e amigo Thomas Carlyle, Dickens nos informar:

*"I am going, next month, to publish in one volume a story now coming out in Household Words, called Hard Times. I have constructed it patiently, with a view to its publication altogether in a compact cheap form. It contains what I do devoutly hope will shake some people in a terrible mistake of these days, when so presented".*⁶

Abalado pela situação degradante em que se encontrava boa parte dos trabalhadores ingleses em meados do século XIX, era mesmo o romancista que discorria, em 11 de março, sobre a relação de sua obra ficcional com a cobertura jornalística:

*"(...) The title was many weeks old, and chapters of the story were written, before I went to Preston or thought about the present strike. / (...) it localizes (so far as your readers are concerned) a story which has a direct purpose in reference to the working people all over England, and it will cause, as I know by the former experience, characters to be fitted on to individuals whom I never saw or heard of in my life".*⁷

A partir de outra correspondência enviada no ano seguinte (1855), sublinhamos as intenções explícitas do autor:

criticism. A Norton Critical Edition. Edited by George Ford and Sylvère Monod. 2nd edition. New York & London: Norton & Company, 1990. p. 271. De ora em diante citado como HT, sendo o número anotado após a sigla o indicativo da página correspondente.

⁵ Charles Dickens, carta a Miss Burdett Coutts, 23 de janeiro de 1854, apud HT, 271.

⁶ Charles Dickens, carta a Thomas Carlyle, 13 de julho de 1854, apud HT, 274.

⁷ Charles Dickens, de uma carta dirigida a Peter Cunningham, 11 de março de 1854, apud HT, 273.

Crop, 11, 2006

"Indeed there is no fear of my thinking you the owner of a cold heart. (...) My satire [in Hard Times] is against those who see figures and averages, and nothing else – the representatives of the wickedest and most enormous vice of this time – the men who, through long years to come, will do more to damage the real useful truths of political economy than I could do (if I tried) in my whole life; the addled heads who would take the average of cold in the Crimea during twelve months as a reason for clothing a soldier in nankeens on a night when he would be frozen to death in fur, and who would comfort the labourer in traveling twelve miles a day to and from his work, by telling him that the average distance of one inhabited place from another in the whole area of England, is not more than four miles. Bah! What have you to do with these?"⁸

Adicionem-se essas idéias àquelas presentes na carta, anterior à composição de *Hard Times*, em que Dickens comentava com o amigo Forster o alcance de sua obra *David Copperfield* (1849-50):

"Acho que realmente fiz um trabalho engenheiro, entrelaçando de modo complexo a verdade e a ficção".⁹

Uma parcela da crítica fica mesmo presa a essa tarefa que reside em desvendar o que há de verdade na ficção, no sentido restrito da correspondência dos espaços, das personagens ou dos acontecimentos com o mundo do século XIX inglês. Com efeito, essa vertente não resolve problemas cruciais da prosa literária por supervalorizar a identificação curiosa das questões de época, encaradas como índices balizadores da verossimilhança, em detrimento do reconhecimento analítico de procedimentos literários que condicionam o potencial expressivo da obra, ao mesmo tempo em que estruturam o diálogo que a prosa artística mantém vivo entre a contingência histórica e o mundo edificado na composição ficcional. Nesse sentido, a bandeira que Dickens empunhava em sua arte não era apenas portadora de uma denúncia social, que suportava as mais diversas idéias revolucionárias (ou não-revolucionárias), mas flamulava sobretudo em nome da vivacidade da imaginação literária.

⁸ Charles Dickens, carta a Charles Knight, 30 de Janeiro de 1855, apud HT, 275.
⁹ De Dickens para Forster, 10 de julho de 1849, *Letters*, v. v, 1847-1849, ed. Graham Storey e K.J.Fielding, 1981, p. 569. apud: Peter Gay. *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: O Coração Desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 296.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

ria, que se via cada vez mais ameaçada pela ditadura da precisão científica dos enunciados e pela ritmia controlada do capital.¹⁰ É significativo, portanto, já perceber que o entrave que se estabelece em *Hard Times* tem como pólos o potencial imaginativo associado às crianças e o domínio aritmético da ditadura dos fatos.

“(...) Now, let me ask you, girls and boys, Would you paper a room with representations of horses?” (...)

“I’ll explain to you, then,” said the gentleman, after another and a dismal pause, ‘why you wouldn’t paper a room with representations of horses. Do you ever see horses walking up and down the sides of rooms in reality – in fact? Do you?’ (...)

‘...you are not to see anywhere, what you don’t see in fact; you are not to have anywhere, what you don’t have in fact.’” (HT, 10)

“ (...) Suppose you were going to carpet a room. Would you use a carpet having a representation of flowers upon it?” (...)

‘If you please, sir, I am very fond of flowers,’ returned the girl. (...)

‘(...) They would be pictures of what was very pretty and pleasant, and I would fancy—’

‘Ay, ay, ay! But you mustn’t fancy’ (...).

‘You are to be in all things regulated and governed,’ said the gentleman, ‘by fact. (...) You never meet with quadrupeds going up and down walls; you must not have quadrupeds represented upon walls (...).’ “ (HT, 11)

É sobretudo da condição das personagens femininas – e infantis – que Dickens se vale para abordar o tema da necessidade humana de imaginar [*fancy*]. Vemos que até mesmo as imagens que figuravam nas paredes dos espaços internos do romance, ainda que hipoteticamente, deveriam se submeter ao mecanismo de controle que podava a imaginação das crianças. Os pequenos não podem se diferenciar por sua individualidade criadora na cidade onde se ergue o império dos fatos, de dimensões industriais, em que o vapor das máquinas assume o controle da paisagem natural. Nesse mundo, natural mesmo seriam o progresso científico e a certeza inabalável de suas premissas e conclusões.

¹⁰ “Foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista, por um mundo no qual todos os laços sociais se desintegravam exceto os laços entre o ouro e o papel-moeda (no dizer de Carlyle).” Eric J. Hobsbawm. *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 43.

Crop, 11, 2006

Exatos seis meses antes que o primeiro trecho de *Hard Times* fosse publicado em *Household Words*, aparecia, nesse mesmo jornal, um artigo de Dickens em que se sublinhava a força da imaginação literária.

*"In a utilitarian age (...) it is a matter of grave importance that Fairy tales should be respected. (...) A nation without fancy, without some romance, never did, never can, never will, hold a great place under the sun".*¹¹

Mas é justamente em *Hard Times* que o nosso romancista traça a disputa entre a racionalidade dos procedimentos científico e fabril e a fertilidade do ato criador próprio à ficção. Seu esforço é reivindicador da sobrevivência da literatura face à preponderância rígida dos fatos,¹² ameaçadora da possibilidade do narrar,¹³ em nome da apatia resultante da homogeneidade das vidas e do tempo, ambos controlados pela técnica.

Desse modo, se os estudos da crítica que procuram destacar a correspondência do cenário ficcional dickensiano com os atributos da sociedade inglesa

¹¹ Charles Dickens. "Frauds on the Fairies", artigo publicado em *Household Words*, 1º de outubro de 1853, apud HT, 269.

¹² Nesse sentido, acompanhamos o pensamento do crítico Northop Frye ao assinalar que "[it] is clear that *Hard Times*, of all Dickens's stories, comes nearest to being what in our day is sometimes called the dystopia, the book which, like *Brave New World* or *1984*, shows us the nightmare world that results from certain perverse tendencies inherent in society getting free play. The most effective dystopias are likely to be those in which the author isolates certain features in his society that most directly threaten his own social function as a writer. Dickens sees in the cult of facts and statistics a threat, not to the realistic novelist, and not only to a life based on concrete and personal relations, but to the unfettered imagination, the mind that can respond to fairy tales and fantasy and understand their relevance to reality." (Northop Frye. "Dickens and the Comedy of Humours", in: *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1970. p. 231).

¹³ Lembremos do pensamento de Theodor Adorno, que nos apresenta o paradoxo em que a forma do romance se encontra ao exigir a narração em um tempo em que não se pode mais narrar. No texto *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, expõe o filósofo alemão: "Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice." (Theodor W. Adorno. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo", in: *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 56). É essa mesmice que o ritmo da prosa dickensiana denuncia, como veremos, como prejudicial à sensibilidade e à literatura.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

oitocentista assinalam uma característica válida e marcante da prosa do autor de *Hard Times* – a resposta imediata que o romancista imprimia nos textos às questões de sua época – ao mesmo tempo acabam por obliterar aquele que talvez seja o seu traço fundamental: o tônus poético da empresa artística, que busca dar forma literária à imaginação de um mundo desestabilizador das condições impostas pela realidade social.

A publicação seriada de *Hard Times* dobrou o número de exemplares em circulação de *Household Words*. Antes mesmo de chegar à definição do título da obra, discutia Dickens, por carta, com seu amigo Forster sobre o texto que poderia ser intitulado

According to Cocker, Prove it, Stubborn Things, Mr Gradgrind's Facts, The Grindstone, Hard Times, Two and Two are Four, Something Tangible, Our Hard-headed Friend, Rust and Dust, Simple Arithmetic, A Matter of Calculation, A Mere Question of Figures, ou ainda The Gradgrind Philosophy.

Para além das sugestões levantadas em correspondência, encontramos algumas outras tantas possibilidades, de acordo com referências ao manuscrito: *Fact, Hard-headed Gradgrind, Hard Heads and Soft Hearts, Heads and Tales, Black and White*.¹⁴ Tendo em vista o caminho que a leitura atenta dos títulos sugere, já podemos antever muitos passos da trama do romance. Os tempos difíceis são aqueles da ditadura dos fatos, difundidos na teoria educacional de Mr Gradgrind, cujo valor moral deve ser o resultado controlado da precisão mensurável de suas regras. Uma narrativa em que pelo menos parte das personagens trafega em vias distintas, imiscíveis [*Hard Heads and Soft Hearts; Black and White*], e que já deixa à mostra a polaridade mais significativa desse romance dickensiano, que oscila entre a racionalidade do pensamento e a imaginação do texto literário [*Heads and Tales*].

As partes em que se divide a obra – *sowing, reaping e garnering*¹⁵ – são a marca de um processo escalar e evolutivo que se organiza em torno de um mes-

¹⁴ Cf. Norman Page (ed). *Charles Dickens: Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend*. London: MacMillan, 1985. p. 51.

¹⁵ Sobre o título das três partes que integram o texto de *Hard Times*, atentemos ainda para o esclarecimento que os editores George Ford e Sylvère Monod nos prestam em introdução à obra de Dickens. “They appear in the prologue he had written for a production of John Marston’s play *The Patrician’s Daughter* (although his sequence may have been modified to meet the needs of rhyme): *Awake the Present! What the past has sown / Be in its harvest garner’d, reap’d, and grown.*” (HT, p. xi) Também

Crop, 11, 2006

mo campo semântico, o do cultivo. Entre a sementeira, a colheita e a estocagem, Dickens constrói um universo que ganha força pela ambivalência do verbo: *to cultivate* é empregado tanto no trato com a terra, quanto na educação dos pequenos. Já nas primeiras linhas de *Hard Times*, podemos sentir a tônica da obra, em que o autor desvia o emprego esperado dos verbos e mostra como a filosofia dos fatos é *enraizada e plantada* nos alunos da escola modelo de Coketown.

*“Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. **Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else.** You can only form the minds of reasoning animals upon Facts; nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!”*

*The scene was a plain, bare, monotonous vault of a schoolroom, and the speaker’s square forefinger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the schoolmaster’s sleeve. **The emphasis was helped by the speaker’s square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellarage in two dark caves, overshadowed by the wall. The emphasis was helped by the speaker’s mouth, which was wide, thin, and hard set. The emphasis was helped by the speaker’s voice, which was inflexible, dry, and dictatorial. The emphasis was helped by the speaker’s***

vale consultar, já que se trata de um livro tão fértil em imagens bíblicas, o texto da epístola aos Gálatas: “Be not deceived; God is not mocked: for whatsoever a man soweth, that shall he also reap.” (Gl, 6, 7). Lembremos ainda que também o título do primeiro capítulo da primeira parte é igualmente de origem bíblica, e dialoga com o primeiro capítulo da parte terceira de forma a contribuir para a unidade estrutural da obra. Os títulos são, respectivamente, *The One Thing Needful* e *Another Thing Needful*. No evangelho de São Lucas, encontramos a seguinte passagem: “But Martha was cumbered about much serving, and came to him, and said, Lord, dost thou not care that my sister hath left me to serve alone? bid her therefore that she helped me. / And Jesus answered and said unto her, Martha, Martha, thou art careful and troubled about many things: / But one thing is needful: and Mary hath chosen that good part, which shall not be taken away from her.” (Lc, 10, 40-42). As citações bíblicas foram extraídas da edição corrente no século dickensiano e autorizada pela realza inglesa: *The Holy Bible containing the Old and New Testaments translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised*. The authorized King James Version. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1945.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

hair, which bristled on the skirts of his bald head, a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie, as if the head had scarcely warehouse-room for the bard facts stored inside. The speaker's obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders – nay, his very neckcloth, trained to take him by the throat with unaccommodating grasp, like a stubborn fact, as it was – all helped the emphasis.

'In this life, we want nothing but Facts, sir, nothing but Facts!'

The speaker, and the schoolmaster, and the third grown person present, all backed a little, and swept with their eyes the inclined plane of little vessels then and there arranged in order, ready to have imperial gallons of facts poured into them until they were full to the brim."
(HT, 7-8)

Na passagem introdutória do romance, a indeterminação do sujeito amplia uma idéia de verdade que prescinde da interferência de agentes explícitos e conscientes das ações [*Facts alone are wanted in life*]. Nesse universo em que opera a objetividade dos fatos, a anáfora é a figura de construção mais significativa e atua como índice expressivo da monotonia que a mesmice do eternamente igual instila tanto nas personagens, quanto no leitor. A repetição da estrutura das frases e de sua sonoridade acentua a ênfase nos fatos, marca do tempo das certezas, que devem preencher o repositório ainda vazio das crianças [*little vessels*] até o seu máximo limite. Essas mesmas crianças precisavam dominar e memorizar, repetindo à exaustão, os códigos de uma ciência positiva promotora da ordem social e cujo funcionamento era assegurado pela suposta naturalidade de seus princípios. Daí a ameaça que representava qualquer ato de imaginação transgressor em uma sociedade baseada na evolução, cujo reflexo podia ser vislumbrado no campo lexical de seus projetos: *bring up, become someone [or something]*. Há etapas ordenadas que devem ser seguidas em direção a algum novo patamar de domínio superior [*bring up*] e transformador [*become*].

Tal forma esgotante de memorização é perceptível ao leitor no modo de construção das frases do romance, que nos sufoca pela recorrência seqüencializada das ações. Desde os textos reunidos em *Sketches by Boz* (1836), Dickens se utilizava desse recurso para apresentar a homogeneidade do universo narrado, assim como posteriormente o faria em *David Copperfield* (1849-50).

"(...) It [Astley's] was not a 'Royal Amphitheatre' in those days, nor had Ducrow arisen to shed the light of classic taste and portable gas over the sawdust of the circus; but the whole character of the place was the

Crop, 11, 2006

same, the pieces were the same, the clown's joke were the same, the riding-masters were equally grand, the comic performers were equally witty, the tragedians equally hoarse and the 'highly-trained chargers' equally spirited. Astley's has altered for the better – we have changed for the worse. Our histrionic taste is gone, and with shame we confess that we are far more delighted and amused with the audience than with the pageantry we once so highly appreciated".¹⁶

"All this time I was working at Murdstone and Grinby's in the same common way, and with the same common companions, and with the same sense of unmerited degradation as at first".¹⁷

Atentemos para o fato de que o emprego desse procedimento construtivo não era exclusivo da produção literária dickensiana, mas também aparecia em seus textos de caráter jornalístico. No famoso artigo de *Household Words* sobre a greve de Preston, Dickens escrevia:

"In any aspect in which it can be viewed, this strike and lock-out is a deplorable calamity. In its waste of time, in its waste of a great people's energy, in its waste of wages, in its waste of wealth that seeks to be employed, in its encroachment on the means of many thousands who are laboring from day to day, in the gulf of separation it hourly deepens between those whose interests must be understood to be identical or must be destroyed, it is a great national affliction. But, at this pass, anger is no of use, starving out is no of use – for what will that do, five years hence, but overshadow all the mills in England with the growth of a bitter remembrance? – political economy is a mere skeleton unless it has a little human covering and filling out, a little human bloom upon it, and a little human warmth in it".¹⁸

O empilhamento das imagens que se revela na forma fixa da estrutura das frases, de musicalidade monocórdica, chega ao seu ponto máximo em *Hard Times*, em que tanto as personagens quanto o cenário urbano são igualmente introduzidos pelo recurso da anáfora, homogeneizadora do tempo ao marcar a repetição sibilante da uniformidade do mundo.

¹⁶ Charles Dickens. *Sketches by Boz*. Ware: Wordsworth Edition, 1999. p. 101.

¹⁷ Charles Dickens. *David Copperfield. A Norton Critical Edition*. Edited by Jerome H. Buckley. 1st edition. New York & London: Norton & Company, 1990. p. 148.

¹⁸ Charles Dickens. "On Strike", publicado em *Household Words*, 11 de fevereiro de 1854, apud HT, 296.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

*“He and some one hundred and forty other schoolmasters had been lately turned at **the same time**, in **the same factory**, on **the same principles**, like so many pianoforte legs.”* (HT, 12)

*“**It was a town of** red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. **It was a town of** machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that run purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness. It contained several large streets all very **like one another**, and many small streets still more **like one another**, inhabited by people equally **like one another**, who all went in and out at the **same** hours, with the **same** sound upon the **same** pavements, to do the **same** work, and to whom **every day** was the same as **yesterday** and to-morrow, and **every** year the counterpart of the last and the next.”* (HT, 22)

Em *Hard Times*, esse recurso estilístico ganha uma dimensão significativa mais ampla, e ultrapassa a primeira etapa disparadora do riso, que nasce da previsibilidade da recorrência das ações, em direção à temática do domínio industrializado do ritmo dos corpos e das mentes, e da padronização das possibilidades de expressão. A construção das cidades apagava as marcas de um passado que precisava ser esquecido para que a sincronia naturalizada da previsibilidade da existência fosse melhor assegurada. Assim, os tempos se concentram na apoteose rítmica do presente que se faz valer do passado apenas para realçar a constância das situações ou para desmerecer as condições pretéritas. Tanto essa é uma marca da maturidade literária de Charles Dickens como, em sua última obra completa, *Our Mutual Friend* (1864-65), o romancista vitoriano se vale do recurso estilístico que aperfeiçoara em *Hard Times* para produzir o efeito que o tempo do capital imprimia nos novos homens do novo mundo.

*“Mr and Mrs Veneering were **brand-new** people in a **brand-new** house in a **brand-new** quarter of London. Everything about the Veneerings was **spike-and-span new**. All **their** furniture was **new**, all **their** friends were **new**, all **their** servants were **new**, **their** plate was **new**, **their** carriage was **new**, **their** harness was **new**, **their** horses*

Crop, 11, 2006

*were new, their pictures were new, they themselves were new, they were as newly married as was lawfully compatible with their having a brand-new baby, and, if they had set up a great-grandfather, he would have come home in matting from the Pantehnicon, without a scratch upon him, French polished to the crown of his head.*¹⁹

Na última citação que apresentamos de *Hard Times*, em que a estandardização dos homens é análoga à lógica construtiva das cidades, para além dos procedimentos sonoros de construção do discurso literário gostaríamos ainda de sublinhar a força dessa passagem, tendo em vista o jogo das imagens que contornam os limites do espaço urbano. Nessa direção, vejamos como Dickens tem um controle de caráter irônico, ao mesmo tempo que refinado, da linguagem.

Se a articulação do universo dickensiano é, não raro, construída de forma polar, em que o eixo da narrativa alterna entre o *racional* e o *fantasioso*²⁰ [*Hard Heads and Soft Heads*], em *Hard Times* começamos a verificar os efeitos mais significativos dessa postura. Ainda que muitas das personagens da obra de 1854 conservem o esquema de polaridade comum à prosa do nosso autor, presente sobretudo em seus primeiros escritos, assistimos a alguns desdobramentos que revelam a possibilidade da convivência de dois ou mais pólos morais em uma mesma personagem. Acompanhamos o crítico Edmund Wilson ao sustentar que “Aqui devemos considerar a questão central da psicologia das personagens de Dickens. / O mundo da sua primeira fase se organizava em função de um dualismo que se baseava – em sua derivação artística – nos valores do melodrama: há gente má e gente boa, há personagens cômicas e personagens sérias. A única complexidade de que Dickens é capaz consiste em fazer que algumas das suas personagens mórbidas se torne sadia, um de seus palhaços se converta em pessoa séria. (...) / A dificuldade de Dickens, no seu período mediano, e em menor medida no seu período final, é a de juntar o bem e o mal numa só personagem. (...) Mas pode-se dizer que os verdadeiros primórdios de um interesse psicológico aparecem em *Tempos difíceis*; embora algumas de suas partes tenham crueza de caricatura, é o primeiro romance em que Dickens tenta delinear, com um mínimo de plausibilidade, o processo por via do qual as pessoas se tornam

¹⁹ Charles Dickens. *Our Mutual Friend*. Ware: Wordsworth Edition, 1997. p. 7.

²⁰ A dualidade do caráter das personagens nos romances de Dickens já era assinalada pela crítica pelo menos desde Hippolyte Taine ao sustentar, em 1856, que “... all Dickens’ characters belong to two classes – people who have feelings and emotions, and people who have none.” (Hippolyte Taine. “The Two Classes of Characters in *Hard Times*”, de um ensaio incorporado na obra *History of English Literature*, apud HT, 331).

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

o que são”.²¹ Essa atitude criadora, que é correlata à crescente complexidade dos valores e dos comportamentos psicológicos das personagens, é responsável pela dissolução da unidade dos pólos morais, e também se faz sentir no campo semântico das palavras empregadas na passagem que citamos, em que podemos sublinhar o controle dickensiano da linguagem na determinação de seu efeito, aqui tradutor da seriação da norma disciplinadora da malha urbana de Coketown. Se, do ponto de vista dos espaços, os pólos que localizamos em *Hard Times* são a razão imperativa da arquitetura simétrica da casa dos Gradgrind, *Stone Lodge*, e a imaginação solta que emana do circo, do *Sleary’s Horse-riding*, na descrição espacial do império dos fatos percebemos a contaminação. A fumaça que brota das chaminés de Coketown e o pistão de suas máquinas aparecem sob a forma de animais [*serpents, elephants*], cujo domínio é freqüentemente associado ao universo do picadeiro circense. Não só na passagem anterior, mas também em outros momentos da narrativa, Dickens utiliza essas mesmas imagens para apresentar ora a cidade, ora os homens úteis, que se opunham à irracionalidade dos espetáculos eqüestres.

“The Fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown.”
(HT, 56)

“The bell was ringing, and the Serpent was a Serpent of many coils, and the Elephant was getting ready.” (HT, 64)

“The smoke-serpents were indifferent who was lost or found, who turned out bad or good; the melancholy mad elephants, like the Hard Fact men, abated nothing of their set routine, whatever happened. Day and night again, day and night again. The monotony was unbroken.” (HT, 188)

Por mais que a monotonia seja inquebrantável, a interpenetração das imagens de valências opostas amplifica o tom jocoso da tentativa de harmonizar o vestígio do mundo pretérito com a melodia fisicamente instalada nos grandes conglomerados urbanos. Nessa última passagem, o contágio que revela o mecanismo dual é explícito, e os pares opostos [*lost/found; bad/good; day/night*], ao encerrar a cena por meio da repetição dos períodos, são tradutores da monotonia, da mesmice, da previsibilidade do resultado das somas,²² que também se faz sentir na norma matemática da psicologia das personagens.

²¹ Edmund Wilson. Op. cit. p. 195-197.

²² Nesse sentido, corroborando a visão de Thomas Gradgrind, lembremos que a aritmética pode ser considerada “(...) the fundamental tool of the Industrial Revolution.

Crop, 11, 2006

*“Thomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations. A man who proceeds upon the principle that two and two are four, and **nothing over**, and who is not to be talked into allowing for **anything over**. Thomas Gradgrind, sir – peremptorily **Thomas – Thomas Gradgrind**. With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket, sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and to tell you exactly what it comes to. It is a mere question of figures, a case of simple arithmetic.”*
(HT, 8)

Thomas Gradgrind, por antonomásia um homem de realidades, encerra em seu sobrenome o verbo *to grind*, com o qual os ingleses esmagam algo em pedaços pequenos, trituram e, por extensão figurada, oprimem. Esse é um procedimento comum à nomeação das personagens e dos espaços na literatura dickensiana. Também Mr Choakumchild, artífice escolar da filosofia dos fatos, por aproximação sonora pode provocar o sufocamento [*choke*] dos pequenos [*child*] de Coketown, a ‘cidade do carvão-coque’, em que a natureza é construída em meio à interferência vocabular, que já começamos a apresentar entre serpentes, chaminés e elefantes.

*“In the hardest working part of Coketown; in the innermost fortifications of that ugly citadel, where **Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases were bricked in**; at the heart of the labyrinth of narrow courts upon courts, and close streets upon streets, which had come into existence piecemeal, every piece in a violent hurry for some one man’s purpose, and the whole an unnatural family, shouldering, and trampling, and pressing one another to death (...)”*
(HT, 52)

A imagem dos animais, sobretudo no caso das serpentes, dos elefantes e do cavalo, remete o leitor ao universo maravilhoso do circo. Sob o domínio da atmosfera circense, já no terceiro capítulo da primeira parte de *Hard Times*, o

Its makers saw it as a series of sums of addition and subtraction: the difference in cost between buying in the cheapest market and selling in the dearest, between cost of production and sale price, between investment and return. For Jeremy Bentham and his followers, the most consistent champions of this type of rationality, even morals and politics came under these simple calculations. Happiness was the object of policy.” Eric J. Hobsbawm. *Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution*. New York: The New Press, 1999. p. 57. Acrescentemos a essa observação um dos títulos provisórios da obra de Dickens: *Two and Two are Four*.

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

romancista nos apresentava a fresta tentadora por meio da qual as crianças procuravam vislumbrar uma outra dimensão para elas encantadora, e que lhes fora proibida.

“Phenomenon almost incredible though distinctly seen, what did he then behold but his own metallurgical Louisa peeping with all her might through a hole in a deal board, and his own mathematical Thomas abasing himself on the ground to catch but a hoof of the graceful equestrian Tyrolean flower-act!” (HT, 15)

Aqui, o jogo de palavras é mais uma vez de grande sutileza. Da fenda [*a hole*] de que nos fala o autor sai o nome do capítulo – *A loophole* –, termo de sentido cambiante ao indicar tanto a fresta [*loophole*] que concedia visão ao espaço interno da arena, quanto a brecha [*loophole*] na legislação inglesa, o que acabava por admitir a presença desviante do circo no cenário urbano, em meio às mais variadas sanções contrárias.²³ Esse jogo acústico, que oscila entre os significados opostos, é um dos elementos deflagradores do humor dickensiano.

*“(...) Mr. M’Choakumchild was explaining to us about **Natural Prosperity.**’*

***National,** I think it must have been,’ observed Louisa.*

*‘Yes, it was. – **But isn’t it the same?’ she timidly asked.***” (HT, 47)

“Miss Louisa, I said I didn’t know. I thought I couldn’t know whether it was a prosperous nation or not, and whether I was in a thriving state or not, unless I knew who had got the money, and whether any of it was mine. But that had nothing to do with it. It was not in the figures at all,’ said Sissy, wiping her eyes.

‘That was a great mistake of yours,’ observed Louisa.

‘Yes, Miss Louisa, I know it was, now. Then Mr. M’Choakumchild said he would try me again. And he said, This schoolroom is an immense town, and in it there are a million of inhabitants, and only five-and-twenty are

²³ Sobre a regulamentação legal da presença do circo na cena urbana da Inglaterra de fins do século XVIII até os primórdios do século vitoriano, o trabalho de Marius Kwint nos pareceu ser o mais esclarecedor. Marius Kwint. “The Legitimization of the Circus in Late Georgian England”, in: *Past and Present*. Número 174. Oxford: Oxford University Press, Fevereiro de 2002, p. 72-115.

Crop, 11, 2006

starved to death in the streets, in the course of a year. What is your remark on that proportion? And my remark was – for I couldn't think of a better one – that I thought it must be just as hard upon those who were starved, whether the others were a million, or a million million. And that was wrong, too.'

'Of course it was.'

*'Then Mr. M'Choakumbild said he would try me once more. And he said, Here are the **stutterings**–'*

'Statistics,' said Louisa." (HT, 47-48)

Nesse último caso, a tão aclamada estatística aparece como um erro de pronúncia, e a uniformidade sonora da gagueira [*stutterings*] é a marca da indistinção semântica. Assim se afirma o potencial significativo do riso dickensiano, que é magnificado pela recorrência dos gestos, ou ainda pela aparente homogeneidade dos sons e que localiza, no princípio da repetição, a possibilidade cômica da indistinção entre a série-homem e a série-máquina, em que até mesmo a matéria humana é agora atribuída à ordem fabril.

*"Indeed, Thomas did not look at him, but gave himself up to be taken home **like a machine**."* (HT, 15)

*"Old Stephen was standing in the street, with the odd sensation upon him which the stoppage of the **machinery** always produced – the sensation of its having worked and stopped in his own head."* (HT, 52)

Entre a desordem furiosa da natureza e a precisão científica do maquinário, oscilava muito do pensamento oitocentista. Mesmo a imputação das culpas pelos males sociais girava entre a carga natural da moral humana e aquela atribuída à formação do caráter, frequentemente apresentado por meio da metáfora da *construção*. Os vícios, no Dickens de *Hard Times*, começam a deixar de ser naturais, como no caso das personagens polares [bom/mau] para adquirir tanto a dinâmica sistêmica quanto para se inscrever no universo mais amplo da psicologia complexa dos caracteres. Assim sendo, Louisa pode ser vista como a figura central da trama, já que ela é o ponto de contato entre os dois pólos espaciais traçados por Dickens [*Stone Lodge* e *Sleary's Horse-riding*], que também adquirem sua versão afetiva. Loo, herdeira de Gradgrind e casada, por vontade do pai, com o banqueiro Bounderby é quem melhor apresenta as conseqüências do afastamento de um mundo identificado com a fantasia de Sissy, filha legíti-

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. Os Pólos do Tempo.

ma do circo e adotada pela filosofia educacional de Mr Gradgrind. A pequena Louisa caminha entre os fatos e a imaginação, entre a cidade e o circo, entre Bounderby e Sissy. E nesse sentido é curioso perceber como Dickens traça um paralelo genealógico entre essas duas últimas personagens polares. Ambas foram abandonadas pelos pais – Bounderby o fora pela mãe e Sissy pelo pai – e são lançadas à vida ainda na infância, que pode ser acompanhada aos olhos do leitor, mesmo que em rápidos lances retrospectivos. Dessa forma, a polaridade não é eliminada das obras de Dickens. Nem o banqueiro e nem a filha do palhaço se deixam contagiar completamente pela atmosfera da imaginação ou da racionalidade, respectivamente. Por isso a articulação triangular que percebemos em *Hard Times* é necessária para poder operar, em ao menos um dos vértices da relação das personagens, a descarnadura dos pólos. Não é à toa que o grito de dor que mais longamente vocifera no texto é o de Louisa.

Contudo, sobre poucas personagens incide a construção que deixa à vista não os pólos das dualidades, mas as variadas faces da complexidade moral. Sleary permanece o mesmo em suas raras aparições no texto, ao ponto de sua fala ser absolutamente coincidente na abertura e no fechamento do romance.

“ (...) *People mutht be amuthed, Thquire, tbomebow.*” (HT, 36)

“ *People mutht be amuthed. They can't be alwayth a learning, nor yet they can't be alwayth a working, they an't made for it. You mutht have uth, Thquire.*” (HT, 215)

Apesar da repetição das sentenças, em que se destaca a peculiaridade fonética com que nos é apresentada a personagem, não podemos indicar aqui a passagem do tempo de forma análoga à marcação da monotonia e da mesmice que definem o espaço urbano, pois o que se encontra em curso é a fixidez do raciocínio dual. Nesses pólos, as inflexões do tempo são perceptíveis de forma deficitária, em função da rigidez das personagens que se fazem indiferentes às possibilidades de mudança deflagradas pelas mais variadas demandas morais. Na tentativa de controlar a constância do caráter que marca a anuência tímida de Louisa com relação à proposta de casamento que lhe fora feita por seu pai, constatamos como o tempo, no sentido da constituição das personagens, é um elemento denotador de significado mais profundo que o mero espelhamento de seu próprio efeito rítmico:

“*I am as cheerful, father, as I usually am, or usually have been.*”
(HT, 73)

Essa é a idéia trágica da dimensão temporal do herói grego, que não muda seus princípios, e que Louisa não consegue suportar.

Crop, 11, 2006

“*I curse the hour in which I was born to such a destiny*’.” (HT, 161)

Também a dissolução moderna dos pólos morais corrói o princípio de irrefutabilidade do destino. Não só o caráter, mas igualmente os deuses e os mitos do remoto passado ocidental não sobrevivem ao ritmo da vida das cidades, à época da valorização dos preceitos do racionalismo e do utilitarismo. Nesse contexto, o circo não poderia aparecer senão no sentido perjorativo, irracional, inútil e pretérito da tradição mitológica, em meio à cena urbana onde o vocabulário que cercava sua apresentação era de ordem contemplativo-religiosa [*temple*], e o nome que lhe designava era de natureza mítica [*Pegasus*].

“*He had reached the neutral ground upon the outskirts of the town, which was neither town nor country, and yet was either spoiled, when his ears were invaded by the sound of music. The clashing and banging band attached to the horse-riding establishment, which had there set up its rest upon a wooden pavilion, was in full bray. A flag, floating from the summit of the temple, proclaimed to mankind that it was ‘Sleary’s Horse-riding’ which claimed their suffrages*.” (HT, 14)

“*The name of the public-house was the Pegasus’s Arms*.” (HT, 26)

A confusão entre o espaço do mítico e aquele reservado ao pensamento racional é posta mais uma vez em confronto por meio do deslocamento do uso tradicional dos termos na prosa dickensiana, que procura acentuar, ironicamente, a configuração da paisagem da cidade industrial.

“(…) Are you consulting the chimneys of the Coketown works, Louisa?”

“*There seems to be nothing there but languid and monotonous smoke* (…)” (HT, 78)

A imagem da consulta oracular de Louisa, que aponta para a monotonia da uniformidade do tempo, já fora utilizada por Dickens em uma obra anterior. No entanto, embora seja com igual provocação que o oráculo está presente na fala de David Copperfield,²⁴ nesse romance a referência mítica não povoa a

²⁴ “*I gave him good morning, and asked him what o’clock it was. He took out of his pocket the most respectable hunting-watch I ever saw, and preventing the spring with his thumb from opening far, looked in at the face as if he were consulting an oracular oyster, shut it up again, and said, if I pleased, it was halfpast eight*.” Charles Dickens. *David Copperfield*. p. 256-257.

Araújo, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

atmosfera do espaço urbano, nem serve para desafiar a imaginação que pretende conduzir o destino da personagem, como no caso de *Hard Times*. Assim, o passado dos mitos assume valor irônico em uma época em que o tempo se converte em unidade de medida do trabalho, de modo que o condicionamento à mensuração perfeita das horas passa a dominar toda uma forma de organização social.²⁵ Os instrumentos de aferição métrica da passagem dos períodos dos dias descem das torres das igrejas para se aproximar cada vez mais dos corpos dos homens. Chegam aos bolsos e procuram ordenar a rotina da vida. Não é de espantar, portanto, que a própria experiência do transcurso do tempo assuma características mecânicas, desnaturalizando²⁶ o sentimento do fluxo da natureza, quando não ela própria. Um dos grandes méritos da pena de Dickens é o de apresentar esse processo de desnaturalização também no estilo que conforma o objeto literário, na medida em que a linguagem passa a assumir um padrão sonoro que tem por base as determinações técnicas de expressão do sentimento do tempo. Em *Hard Times*, podemos falar de uma prosa em que o tempo é regulado pela precisão das palavras, o que pode ser sentido tanto na voltagem cômica de suas imagens, quanto em seu ritmo, ao longo das três partes que integram a narrativa em que percebemos a dinâmica das cidades.

“Time went on in Coketown like its own machinery: so much material wrought up, so much fuel consumed, so many powers worn out, so much money made. But, less inexorable than iron, steel, and brass, it brought its varying seasons even into that wilderness of smoke and brick, and made the only stand that ever was made in the place against its direful uniformity.”
(HT, 71)

Os dias, que deslizavam em trajes lógicos pela cidade industrial matematicamente esquadrinhada, eram dilatados pela repetição da paisagem, pela monotonia sonora, pela uniformidade da vida. A produtividade rítmica era sinônimo do tempo que na Coketown de Dickens se transformava em sujeito das ações.

²⁵ Nesse sentido, veja-se o elucidativo artigo do historiador inglês Edward Thompson, em que o autor trata “(...) simultaneamente el sentido del tiempo en su condicionamiento sociológico y la medida del tiempo como medio de explotación laboral.” Edward P. Thompson, “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial”, in: *Tradición, revuelta y conciencia de clase: Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989. p. 271 et passim.

²⁶ Cf. Reinhart Koselleck. ‘Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte?’ in: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 150-176.

Crop, 11, 2006

“Time, with his innumerable horse-power, worked away, not minding what anybody said, and presently turned out young Thomas a foot taller than when his father had last taken particular notice of him. / (...) Time, sticking to him, passed him on into Bounderby’s Bank, made him an intimate of Bounderby’s house, necessitated the purchase of his first razor, and exercised him diligently in his calculations relative to number one.” (HT, 71)

“Time hustled him into a little noisy and rather dirty machinery, in a by-corner, and made him Member of Parliament for Coketown: one of the respected members for ounce weights and measures, one of the representatives of the multiplication table, one of the deaf honourable gentlemen, dumb honourable gentlemen, blind honourable gentlemen, lame honourable gentlemen, dead honourable gentlemen, to every other consideration.” (HT, 73)

A anáfora, marca da regularidade do discurso e tradutora do sentimento gotejante das horas na construção dos períodos, é aqui novamente sentida nas passagens em que já é o tempo que domina o verbo e as personagens. Chega ainda a tentar subjugar a natureza humana, cujos sons se confundem com os ruídos regulares produzidos pelas deificadas engrenagens.

“ (...) while he was snoring, or chocking, or Dutch-cloeking, or something other (...)” (HT, 137)

Mas o domínio a que as idéias de Mr Gradgrind se propunha não se restringia àquele de grandezas temporal ou emocional, e abarcava a esfera da expressão, que a prosa de Dickens registra como restritiva à temporalidade condicional das sentenças.

“Let us strike the key-note again, before pursuing the tune.

When she was a half-a-dozen years younger, Louisa had been overheard to begin a conversation with her brother one day, by saying ‘Tom, I wonder’ – upon which Mr. Gradgrind, who was the person overhearing, stepped forth into the light and said, ‘Louisa, never wonder!’

Herein lay the spring of the mechanical art and mystery of educating the reason without stooping to the cultivation of the sentiments and affections. Never wonder. By means of addition, subtraction, multiplication, and division, settle everything somehow, and never

ARAÚJO, André Gustavo de Melo. *Os Pólos do Tempo*.

wonder. Bring to me, says M'Choakumchild, *yonder* baby just able to walk, and I will engage that it shall **never wonder**." (HT, 41)

A partir dessa passagem, fica mais claro o projeto de educação que passa pelo domínio das formas gramaticais e semânticas. Veja-se o jogo de palavras entre *wonder* e *yonder* [*over there*], em que a assonância é clara. O autor brinca com a linguagem em um mundo que estaria separado de tudo o que fosse cheio das maravilhas [*wonder-ful*] da imaginação. “*I have such unmanageable thoughts,*’ contorna Louisa, *‘that they will wonder.’*” (HT, 45). O desvio que o pensamento da pequena Loo revelava era de ordem temporal. E também seu irmão, Tom Gradgrind, falava por meio de tempos verbais desnaturantes.

“‘That’s the past tense, Tom,’ returned Mr. James Harthouse, striking the ash from his cigar with his little finger. ‘We are in the present tense, now.’

‘Verb neuter, not to care. Indicative mood, present tense. First person singular, I do not care; second person singular, thou dost not care; third person singular, she does not care,’ returned Tom.” (HT, 102)

O advérbio de tempo *now* reitera a predominância do presente verbal. E o erro, revelador do desvio das propostas educacionais de Coketown, conduzia o errante ao campo do ilógico, do irracional: “*By nonsense he meant fancy (...)*” (HT, 19). A construção literária de Dickens abalava a represa que continha a imaginação, como podemos assinalar a partir da fala do banqueiro:

“‘I am a Coketown man. I am Josiah Bounderby of Coketown. I know the bricks of this town, and I know the works of this town, and I know the chimneys of this town, and I know the smoke of this town, and I know the Hands of this town. I know ’em all pretty well. They’re real. When a man tells me anything about imaginative qualities, I always tell that man, whoever he is, that I know what he means. He means turtle soup and venison, with a gold spoon, and that he wants to be set up with a coach and six. That’s what your daughter wants.’” (HT, 179)

Bounderby se refere a Louisa, cuja mente nunca cessaria, como vimos, de imaginar. E ainda Sissy, para quem, nos momentos mais imaginativos, pendia a pequena Loo, informava Mr Gradgrind sobre suas leituras, quando indagada sobre seu passado.

“‘And what,’ asked Mr. Gradgrind, in a still lower voice, ‘did you read to your father, Jupe?’

Crop, 11, 2006

'About the Fairies, Sir, and the Dwarf, and the Hunchback, and the Genies,'
she sobbed out; 'and about—' (HT, 41)

Mas é para zombar da racionalidade tirânica do mesmo Gradgrind, atônito com os absurdos da fantasia, que Dickens nos faz rir com a traição presente na embriaguez verbal.

*"Although Mr. Gradgrind did not take after the **Blue Beard**, his room was quite a **blue** chamber in its abundance of **blue books**."* (HT, 75)

O autor de *Hard Times* procura subverter ironicamente os sentidos das palavras, utilizando-se da assonância. Enquanto o Barba Azul [*Blue Beard*] ficaria responsável por nos remeter à imaginação literária, os livros azuis [*blue books*], que forravam as paredes do escritório de Gradgrind, eram uma publicação governamental²⁷ da Inglaterra vitoriana, algo de muita valia para um membro do parlamento inglês. Essa dinâmica da construção do sentido é a prova de que, na literatura de Dickens, o tempo parece ser mais vivo na forma expressiva e nos efeitos estilísticos que na correspondência especular das idéias. Os segredos contemporâneos do mundo, sobre os quais nos falava Dickens em carta a Miss Burdett Coutts, dizem menos respeito à greve de Preston que à dissolução da moralidade polarizada dos comportamentos humanos. E são segredos ainda mais eloqüentes ao apresentar as conseqüências do tratamento do tempo vivido das personagens nos mesmos termos de seus pólos morais, ou seja, entre o homogeneizante maquinário rítmico inerente às cidades e o desregramento espaço-temporal da imaginação. Tempo esse que, em *Hard Times*, enche-se de minutos estéreis na fertilidade poética da prosa dickensiana, que parece querer operar a descarnadura dos pólos do tempo por meio da ambigüidade das palavras, do humor e da ironia. O riso de Charles Dickens é marca do diálogo poético que se nos apresenta literariamente, mas que, como tal, acaba por ser vazio e inerte se reduzido à autonomia de um único pólo, de um só mundo. Afinal de contas, não era apenas na literatura que os tempos eram difíceis.

²⁷ Cf. HT, 46n2.

Ecoss de mundos (nãõ tãõ) distantes: a utopia na literatura de fantasia

Caio Bezarias*

Resumo: O artigo versa sobre os possíveis significados ideológicos e políticos expressos nas narrativas de alguns dos principais autores da literatura de fantasia em língua inglesa do século XX. Utiliza-se dos princípios da teoria crítica para demonstrar como projetos utópicos estão presentes, em escalas diversas, na obra de H. P. Lovecraft, Jack Vance, Robert Edwin Howard, J. R. R. Tolkien, Gene Wolfe e Michael Moorcock. O objetivo do artigo é demonstrar que seus textos, taxados pela crítica acadêmica de retrógrados e limitados, contêm mais nuances e possíveis sentidos que o preconceito acadêmico lhes imputa e que a resistência desses autores em incorporar elementos estéticos típicos do modernismo e do pós-moderno é parte de sua crítica ao mundo moderno.

Palavras-chave: fantasia, utopia.

Abstract: This essay is about the various ideological and political ideas in the works of the writers of science fiction and fantasy, often looked down by the literary and academic establishments, such as H. P. Lovecraft, Jack Vance, Robert Edwin Howard, J. R. R. Tolkien, Gene Wolfe and Michael Moorcock.

Keywords: fantasy, utopia.

* Mestre pela Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

As reflexões mais contundentes e ricas que a literatura moderna gerou sobre essa entidade problemática e fora de moda que é a utopia, pois ofensiva à sociedade administrada em todos seus poros pela racionalidade instrumental, pertencem a reinos e mundos que uma visão desarmada e pouco atenta diria que são delirantes, afastados de nossa realidade e seus conflitos e que portanto pouco ou nada têm a dizer; e no entanto o que há de mais preciso em criação literária e reflexão sobre a utopia pertence, sem possibilidade de qualquer questionamento sólido, ao universo (ou universos, com perdão do jogo de palavras barato) da literatura fantástica, notada e quase exclusivamente à ficção científica. Mas seus dois parentes literários próximos, o horror e a fantasia, também abrigam em seus mundos narrativas que lidam com a utopia e seu poder de desagregar as aparências falsas de um mundo sem saída como o mundo administrado¹ que é o mesmo mundo da racionalidade instrumental e do consumo. E nessas irmãs da literatura de ficção científica as possibilidades e desdobramentos que o conceito de utopia sofre são muito interessantes e variadas: livres da racionalidade científica e dos limites das ciências organizadas com as quais qualquer obra de ficção científica tem de no mínimo dialogar, as literaturas de fantasia e de terror são regidas apenas pelas regras do pensamento mágico, mítico e sobrenatural que são, no fim das contas, expressões das intenções do autor e manifestações das forças históricas em ação no momento vivido pelo autor. Assim, encontramos em seus universos fictícios possibilidades e impossibilidades utópicas extremas quanto a imaginação e reflexão. De fato, quanto mais delirantes e afastados do nosso parecem ser os mundos das fantasias épicas, mais eles falam ao e sobre este mundo, mais a crítica ao mundo administrado nelas contida é mais intensa e, por paradoxal que possa parecer a uma primeira leitura, mais direta, pois seus elementos delirantes e fantásticos constituem, *de per se*, uma oposição a um mundo em que a racionalidade técnica impera e torna tudo instrumental e desprovido de mistério, desnudando assim os limites mais e mais estreitos do mundo administrado.

Um elemento importante da literatura fantástica que deve ser considerado com máxima atenção, para uma precisa crítica é seu emprego do mito, seja o mito “natural”, ou mito criado anonimamente e compartilhado pelo membros da cultura que o engendrou e reutilizado com fins literários pelo gênero fantás-

¹ Já a partir daqui esclarecemos que este ensaio toma emprestado dos textos de Adorno, notadamente de *Dialética do Esclarecimento* (ver bibliografia), os conceitos de mundo administrado e mundo sem saída, quase sinônimos entre si, que serão utilizados sem maiores pudores ainda que com absoluta fidelidade à obra adorninana e que não cremos ser necessário explicitar qual o significado dos termos.

tico, ou o mito “artificial”, elaborado pelo autor para conferir certas características ao texto. Pois se a obra fantástica pretende-se uma crítica direta e intensa ao mundo sem saída da racionalidade técnica, sem se deixar perder em nem se contaminar por sua fragmentação, lança mão do mito, cuja volúpia em abarcar toda a realidade em uma única metanarrativa que realiza uma síntese inteligível da mesma e de seus fundamentos permite um ataque direto à realidade. Essa característica ficará mais bem definida abaixo, ao apresentarmos as obras de alguns autores importantes do gênero.

Como dito acima, há obras na literatura fantástica moderna que não apontam uma utopia, são obras em que o estabelecimento de um novo mundo e de novas relações entre os homens e destes para com aquilo que reconhecem como a uma totalidade organizada é vedado aos protagonistas e à própria humanidade. Basicamente, essas narrativas que barram a possibilidade utópica são de duas categorias: a primeira expressa o descontentamento e desespero de um grupo que vê o mundo em que ele e suas tradições são a fonte das forças que mantêm esse mundo no lugar, um mundo ordenado, estático e no limite ideal (mas jamais utópico), dissolver-se numa massa caótica convulsionada pelo mal e o caos mais absoluto. A segunda é uma crítica tão radical e extrema à dissolução do mundo ordenado reconhecido como tal que só resta imaginar um mundo exaurido e tomado por tal desordem que as fronteiras entre humanidade, animal e vegetal ruíram. Os exemplos mais significativos dessas duas vertentes – em verdade, seus fundadores, na forma como são conhecidos tais galhos da floresta assombrada da literatura de fantasia – serão mais bem descritos e esquadrihados a seguir. Para tal, devemos retomar o mito e suas implicações ao gênero.

Preocupações muito agudas, excessivas até, sobre a forma do objeto literário, aquele “tesão pela forma”, tão típico do modernismo e do pós-modernismo, sempre encontraram e encontram pouquíssima acolhida na literatura fantástica. Nela, os avanços formais mais recentes, importantes e dignos de admiração e de uso são os da escola realista do século XIX, isso quando as obras não retomam, de modo consciente, características das épicas clássicas. Os avanços temáticos – profundidade e ousadia para com a abordagem dos temas, inclusive abordando questões consideradas tabus pela norma social – ; de caracterização – fugir dos simples estereótipos mas não muito é uma característica importante do fantástico² – e criativos – quanto mais fantásticos, detalhados e exóticos forem suas criaturas e

² Dessa questão tratou o brasileiro Raul Fiker, um professor de Filosofia da Unesp. Fiker, no seu importante e pouco conhecido estudo *Ficção Científica – Ficção, Ciência ou uma Épica da Época?*, cita outro estudioso do gênero, o inglês Kingsley Amis, que escreveu *New Maps of Hell*, para defender que as boas personagens de literatura

ambientes, mais considerada é a obra – são o que importa no gênero. Essa enumeração sumária é importante para entender-se a influência e consideração que as narrativas principais da obra de Howard Phillips Lovecraft, o chamado Ciclo de Cthulhu, possuem na literatura fantástica desde sua publicação de forma profissional. A obra de Lovecraft como um todo e o Ciclo de Cthulhu em particular desfrutam de um verdadeiro culto e o elemento principal dessa seqüência de doze novelas e contos que lhe confere tamanho status é, acima de tudo, a imaginação sem peias do autor, que imaginou a Terra e a humanidade desde sempre sob a influência de um grupo de potestades (os Great Old Ones) de poder, conhecimento e malignidade – esta última apenas aos olhos humanos – inimagináveis, tão ilimitados que só uma origem além deste universo explicaria (ou afastaria de vez a possibilidade de explicação em termos compreensíveis ao homem) essas monstruosidades. Os corpos pavorosos e impossíveis de Cthulhu e seus asseclas, seus poderes imensos e indescritíveis em termos humanos, sua onipresença na história do planeta, influenciando a existência dos seres vivos desde seus primórdios, sua cidade ciclópica submersa no Pacífico há bilhões de anos e que de era em era vem à tona, tudo isso é descrito em cores vivas até demais, num tom de pesadelo, de alucinação. O conto central do ciclo é “The Call of Cthulhu”, em que a existência e poder da entidade são revelados. O narrador põe os olhos nas anotações e evidências materiais colhidas por aquele que descobre a existência de Cthulhu e de um culto a ele que remonta aos primórdios da humanidade, sendo tomado por um horror tão imenso e paralisante que nada consegue fazer além de narrar o que ocorreu às vítimas do monstro e seu culto e lamuriar-se de sua sorte e do horror que é a humanidade diante dos poderes e mistérios do universo.

Lovecraft é um narrador minimamente capaz, dotado do necessário de habilidade para encadear uma história escrita e animado por convicções próprias e bem definidas sobre o que é uma autêntica narrativa de horror e fantasia, mas é sobretudo os prodígios imagéticos, a capacidade de conceber lugares, seres e universos apartados do mundo humano, porém que agem sobre ele, que geram tanta penetração e admiração. Questões de forma pronunciadas e vivas não importam para a tradição com que Lovecraft lida, os avanços que ele pretende estabelecer ao gênero não tratam desse elemento da obra literária³, a potência do conteúdo é o que importa.

fantástica devem ser necessariamente um tanto rasas, uma vez que “representantes da espécie, mais do que indivíduos” – Fiker, 1985, p. 16. (ver bibliografia).

³ É interessante, para compreender com inteireza e nitidez a visão estética que Lovecraft tinha do gênero, ler seu longo ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura*, um trabalho em que ele traça a genealogia da literatura de horror, discute a obra

E esse mundo sobrenatural, cuja existência e atividade agem sobre a própria história da humanidade desde o começo desta, aponta para o quê? Qual a possibilidade de existência de algo diferente que o ciclo sugere? Ou algo diferente do mundo ordenado e repleto de limites ao qual os protagonistas são tão ciosos é o verdadeiro horror que permeia “The Call of Cthulhu” e narrativas ligadas?

Cthulhu é uma criatura sobrenatural de poderes quase divinos, composta por matéria que segue outras leis físicas, exilada na Terra há bilhões de anos e desde então procurando exercer seu poder, na busca de objetivos além dos termos humanos, sobre todos os seres inteligentes que passam pelo planeta. O caso da humanidade – apenas mais uma das espécies inteligentes que desfilaram por este mundo – é particular: a criatura meio dragão, meio polvo entalhou uma imagem permanente de sua existência e poder nos recessos mais atávicos e animais do ser humano, estabelecendo assim um culto a si tão blasfemo e secreto que lendário para o mais versado ocultista. Sua presença na história humana, como seria de se esperar de uma entidade sobrenatural, é sugestiva, incerta e perturbadora. No que consiste, então, seu poder e fascínio? Cthulhu é um ser cuja existência em si oferece a seus fiéis a possibilidade de transcender as limitações humanas de uma maneira selvagem e inumana, que se realizará, segundo a narrativa em questão

“for then mankind would have become as the Great Old Ones; free and wild beyond good and evil, with laws and morals thrown aside and all men shouting and killing and revelling in joy. Then the liberated Old Ones would teach them new ways to shout and kill and revel and enjoy themselves, and all the earth would flame with a holocaust of ecstasy and freedom. Meanwhile the cult, by appropriate rites, must keep alive the memory of those ancient ways and shadow forth the prophecy of their return.”⁴

Essa é a possibilidade de um outro mundo apresentada pelo horrorizado narrador do conto, uma possibilidade utópica atraente apenas aos membros mais perversos das raças que o protagonista pleno de preconceitos vê como degeneradas e amorais, as raças que acorreram aos Estados Unidos da segunda metade

de seus autores mais importantes e aponta quais seriam os elementos necessários ao gênero, além de estipular em que medida e intensidade deveriam ser empregados. É um estudo superado, em termos de metodologia e rigor, mas importante para se compreender a evolução dessa literatura.

⁴ LOVECRAFT, H. P. *The haurter of the dark and other tales*, 1970, p. 61.

do século XIX em busca de trabalho nas indústrias em expansão – orientais, mestiços, eslavos, latino-americanos – invadindo-o pelas bordas, ameaçam tomar o velho e ordenado mundo civilizado e submergi-lo numa massa de corrupção e caos que ferve em seus baixios e planeja engoli-lo por inteiro. Para os narradores dos contos do ciclo, o possível mundo que os Great Old Ones e seus asseclas oferecem é horrível numa escala tão enorme que eles se vêem paralisados e sobrecarregam seu relato de termos e mais termos que consigam demonstrar o horror que aguarda a humanidade, uma distopia extrema. Para eles, representantes em chave literária das tradições, isolacionismos e xenofobias estáticas e conservadoras da Nova Inglaterra – região de origem de Lovecraft – anterior à industrialização da economia e do território norte-americanos e ao racionalismo técnico que a acompanhou, um mundo diferente do mundo regido pelas tradições e convenções anglo-saxãs é um mundo em que impera o mal e a destruição, pois aquele mundo que a organização industrial da vida social e da economia varreu ou até mesmo um mundo ainda mais recuado é para eles a única possibilidade aceitável para a condição humana:

“The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee the deadly light into the peace and safety of a new dark age.”⁵

Esse é o parágrafo que abre “The Call of Cthulhu”. Nele está delineada a ideologia do narrador e tão importante quanto a ideologia, a crença absoluta nela como escudo para proteger a raça humana – na verdade apenas seus membros que merecem assim ser chamados, do ponto de vista do narrador – de uma possibilidade que se convertida em fato destruirá a ordem do mundo. Em termos mais diretos, contra a revelação de que um ser cujos conhecimento, poder e história humilham a Terra e todos os seres que por ela já passaram aqui reside e está prestes a revelar a seus favoritos segredos e práticas malditos que convulsionarão todo o mundo, a salvação da ignorância, as máscaras sobre a realidade, para preservar o mundo ordenado e estático que o narrador vê como

⁵ LOVECRAFT, H. P. *The haunter of the dark and other tales*, 1970, p. 47.

o único possível. Esse mundo é tratado como mítico, um monólito idealizado que deve resistir ao fustigar das contingências da história, contingências que no cosmo desse ciclo surgem na forma de outro mito, um mito tão primal que influenciou todas as formas de vida que existiram no planeta⁶, resistente a toda e qualquer mudança histórica, geológica e física por que passou a Terra, o que reduz esse mundo ideal à fragilidade de um farrapo de névoa prestes a ser desfeito por um tufão, uma vez que em confronto com o mundo humano e cada vez mais ordenado revela os limites, tensões e fraquezas deste.

Assim, o mito encarnado na criatura cabeça de polvo carrega um valor negativo às utopias, pois toda utopia implica alteração da ordem do mundo e do modo dos homens verem o mundo e se relacionarem com ele. Assim, o que é a utopia de esquimós degenerados, negros e mulatos do Caribe, marinheiros perigosos de Cabo Verde e habitantes imortais das montanhas da China é a distopia definitiva para os herdeiros decaídos do sonho anglo-saxão/protestante de um novo mundo erguido sob princípios religiosos e igualdade para os que têm o direito de serem considerados iguais, é o apocalipse dos anglo-saxões e seus descendentes, dos quais o narrador é um porta-voz convicto.

Outro norte-americano, o californiano John Holbrook Vance, conhecido como Jack Vance, produziu (e continua a produzir) uma obra igualmente de grande influência e consideração entre seus pares e aficionados do gênero. Vance estreou na literatura fantástica em 1950 com uma obra até hoje editada e discutida, *The Dying Earth*, uma coletânea de contos interligados que retratam as buscas empreendidas por personagens instáveis, meio perdidas e dadas a reações extremadas em um mundo distinto de tudo que o homem conheceu e conhece; de fato o objeto da obra é dado com clareza por seu título; *The Dying Earth*, mais que de personagens, trata de uma Terra de bilhões de anos no futuro, prestes a ser engolida pelo Sol, que está no limiar de tornar-se uma nova; um mundo tão insólito que irreconhecível: a humanidade foi reduzida a uma fração, a ciência se perdeu e o que restou dela confunde-se com as fórmulas que regem a magia, a principal força desse mundo crepuscular em que criaturas como plantas-toupeiras e mariposas-flores ilustram o fim das fronteiras do mundo natural e seres estranhos e perigosos como leucomorfos, deodands, homens-lagarto, saponidas e princi-

⁶ Esse elemento do ciclo é revelado e descrito em *At the mountains of madness*, um enorme conto (cerca de 130 páginas) que narra a descoberta, no coração da Antártida, dos restos de uma civilização não-humana, chamada referidas em lendas macabras como Antigos, uma avançada raça alienígena que se estabeleceu na Terra há bilhões de anos, criou a vida pluricelular desta e travou uma guerra de milhões de anos contra Cthulhu e seus companheiros.

palmente magos de toda espécie pululam e tramam continuamente uns contra os outros; uma Terra gasta e velha ao limite, ansiosa pelo fim, como Pandelume, coadjuvante de dois contos, define:

“A dim place, ancient beyond knowledge. Once it was a tall world of cloudy mountains and bright rivers, and the sun was a whie blazing ball. Ages of rains and wind have beaten and rounded the granite, and the sun is feeble and red. The continents have sunk and risen. A million cities have lifted towers, have fallen to dust. In place of the old peoples a few thousand strange souls live. There is evil on Earth, evil distilled by time ... Earth is dying and in its twilight.”⁷

Os protagonistas e personagens secundárias dos contos estão, em quase totalidade, desorientados e perturbados por dúvidas ou carências atrozes: Turjan de Miir, um misto de mago e cientista busca o segredo (perdido) de como criar uma humanidade artificial, o qual lhe é ensinado pelo sombrio Pandelume em troca de uma tarefa arriscada; Mazirian, inimigo de Turjan, é um mago poderoso e insensível que busca o segredo para incutir razão e inteligência nos seres que cria em seus tanques e é assaltado pelo desejo ao ver uma misteriosa mulher visitar seu jardim, tenta capturá-la e morre por isso; a seguir surge T’sais, uma mulher artificial criada por Pandelume, atormentada por sua compulsão à violência e vício em ver apenas horror e maldade nos seres e nas coisas, obcecada em conseguir amar e reconhecer a beleza. Enviada por seu criador ao lugar em que o belo e a ternura ainda resistem, a Terra Agonizante, lá ela encontra Etarr, cujo rosto foi substituído pelo o de um demônio e que busca vingar-se da mulher que fez isso. Apenas um antigo e esquecido deus, de um passado muito remoto, realiza os desejos da dupla; Liane, um cruel e temido bandido-trovador, cai de amores por uma misteriosa mulher que vive sozinha em um domo. Para receber os favores dela, deve resgatar uma tapeçaria que lhe foi tomada e repousa nas ruínas da lendária cidade de Kaiin, um dos sítios mais temidos de toda a Terra Agonizante; e no último conto há Guyal, um jovem simples, determinado e desprezado por sua pureza, que parte em busca do Museu do Homem, onde sua falta de malícia e sabedoria será reparada.

Para todas personagens acima sumarizadas a possibilidade utópica de criar uma situação ou vivência diferente para si e aos outros que existe nesse mundo em estágio terminal resume-se em resgatar conhecimentos e poderes

⁷ VANCE, JACK. *Tales of the Dying Earth*, 2002, p. 34.

do interminável e hipertrofiado passado e tentar, com isso, consumir algum objetivo individual ou conquistar alguma paz ou poder em meio a um lugar em que até as forças do caos e da desordem estão em seus últimos espasmos, caminhando para a extinção final. Os seres da Terra Agonizante são tomados por um desespero algo indolente, lânguido até, e é de se esperar que assim seja: os poucos milhares que ainda vivem sentem todo o peso dos bilhões de anos de história, criações e conflitos da humanidade sobre seus espíritos cansados e sabem, com dolorosa consciência, que o fim do mundo natal da espécie está próximo. Criar algo realmente novo, quando o fim físico se aproxima, é vedado; a utopia é uma impossibilidade física para os últimos homens, assim, restam-lhes desencavar encantamentos e feitiços perdidos, invocar antigos deuses criados pela fé de um povo esquecido, aprender técnicas ancestrais, tudo para uma demanda particular e fugaz. Mas, diferente de Lovecraft, que não vê brechas a uma iniciativa individual desabalada e que ouse romper com o estado de coisas reinantes, mesmo em meio a essa desolação há uns poucos (pouquíssimos na verdade) valorosos o suficiente para encontrarem o caminho para o novo: o último e mais longo dos contos, “Guyal of Sfere” narra a jornada de um rapaz que não possui a sabedoria desesperançada que embota todos que conhece. Pelo contrário, Guyal é decidido, ingênuo, uma alma pura em um mundo em que as almas estão se despedaçando. Ao fim da narrativa e após um punhado de estranhas aventuras, ele e uma garota tão pária quanto ele, vinda de uma tribo mantenedora de rituais arcaicos, têm acesso ao Museu do Homem – um lendário repositório de tudo que a espécie viveu e criou – e lá lhes é revelada toda a história da Terra e da humanidade. O curador do Museu morre após liberar todo conhecimento ali acumulado, não sem afirmar que só em um mundo jovem a vida deles e o conhecimento que receberão ganharão sentido.

Guyal of Sfere fecha *Dying Earth* com um casal jovem e puro, desprovido das intrincadas e mórbidas motivações que dominam os demais representantes da era final da espécie humana, a contemplar as estrelas e perguntar-se o que farão. E o que esses Adão e Eva da fantasia moderna vislumbram é a possibilidade de criar uma forma de viver diferente, mas para isso será necessário um mundo, no sentido material – geológico, biológico, físico, um outro planeta em suma – livre da presença e da história dos homens. Em meio a tanto egoísmo desesperado e apatia um vislumbre de algo novo é descoberto e recebe a devida consideração, introduzindo em meio a um mundo literalmente em erosão uma possibilidade, um ruído dialético que afirma: (tudo) pode ser diferente.

Tais traços de *Dying Earth* opõem-se ao ciclo de Cthulhu, no qual não há possibilidade de os protagonistas agirem como heróis e romperem uma estrutura que parece inabalável, os atos heróicos não são possíveis porque o mito

que engolfa a espécie humana e o planeta que a gerou e a sustenta é tão perene e poderoso que esmaga todos que estão sob ele e dele tomam consciência; na Terra Agonizante ainda resta alguma chance de alterar as condições da vida humana, mesmo que incerta. Em outros termos: a obra Lovecraft segue os termos da cultura da qual era um filho tardio decaído, não crê em revolta ou iniciativa individual de seus protagonistas, que devem apenas submeter-se ao que é maior que eles; Vance retrata o desespero coletivo de um mundo prestes a perecer mas por fim encontra alguém que conhece o peso da história, no entanto impermeável a esse peso e ao desespero e o põe de lado diante de uma oportunidade de mudança. E mais importante, não a rejeita, o verbo no futuro de sua última frase atesta isso: “What shall we do...”⁸.

Tanto esse objetivo indefinido, fabuloso e inescapável que desponta para Guyal e sua companheira quanto as promessas horripilantes que o culto a Cthulhu faz a seus seguidores são atraentes porque fabulosas e impraticáveis nas condições a que seus protagonistas dão o nome de realidade. Toda utopia, na verdade, é um projeto fisicamente impossível de ser executado e isso é parte de seu poder e fascínio. O sonho de um outro mundo no qual seja possível uma outra vida é visto por aqueles que usufruem do mundo que a utopia, em sua insensatez, quer substituir (Insensatez, aqui, não possui valor negativo, antes é uma característica positiva, pois é apregoada como uma fraqueza da utopia pelos detentores do poder e vencedores dos conflitos da arena social), como insensato (aqui em sentido negativo), perigoso, e no limite apocalíptico.

Tanto os contos da Terra Agonizante quanto os do ciclo de Cthulhu lembram ao homem embrenhado na fragmentação opressora e incompreensível do mundo administrado que o mundo dos homens é apenas o mundo dos homens e que esse mundo tem limites muito precisos e duros, que a realidade social esbarra em muros que podem voltar-se contra os homens e seu estreito mundo de construções sociais, a realidade puramente humana, e comprimir esse mundo até esmagá-lo. Esse é o possível significado último de Cthulhu e das criaturas de *Dying Earth* – possível porque a natureza e poderes incomensuráveis dos Great Old Ones e o comportamento imprevisível e violento dos seres que campeiam pela Terra Agonizante resistem a um entendimento racional, como todo o mito, natural ou artificial. A Terra Agonizante e Cthulhu lembram ao homem que o mundo que ele julga correto, ordenado e no limite eterno é na verdade uma situação histórica transitória, cercada por algo muito maior, justamente o algo que faz o homem erguer a barricada do mito, da história e da cultura para dele proteger-se. E eles são mais: são um lembrete estrondoso

⁸ VANCE, JACK. *Tales of the Dying Earth*, 2002, p. 130.

de que não mais há, em todo universo, um único espírito ou poder consciente para castigar a vaidade e os erros humanos, são produtos de “mitógrafos da era do ateísmo”, como Lovecraft já foi chamado.

Lovecraft e Vance criaram as visões mais radicais da fantasia moderna sobre o esfarelamento do mundo em mundo administrado, criticando esse mundo sem saída por meio de um elevado grau de exotismo e miraculoso nos mundos que criam, pois há uma relação de diretamente proporcional entre o exótico e o miraculoso que caracterizam esses mundos e a intensidade do desejo de uma “homeland”, de um mundo em que o ser humano sinta-se pleno, segundo a definição de Carl Freedman⁹, embora as semelhanças entre seus mundo ficcionais, como já esmiuçado, não vão muito além disso.

As leituras políticas que podem ser feitas de *Dying Earth* e do ciclo de Cthulhu, neste ponto, já nos parecem claras e definidas: se Cthulhu é expressão de uma visão estática e até algo reacionária, *Dying Earth* é uma leitura um tanto desesperançada das ações humanas, mas que por fim vê alguma chance à utopia.

Mas literatura de fantasia instigante e plena de significados, que tratam do mundo contemporâneo não se esgota em Vance e Lovecraft. Se caminhar-mos para as paragens de um subgênero da literatura de fantasia, a fantasia épica ou heróica, encontraremos obras férteis e plenas de interesse ao lermos seus significados utópicos, principalmente se confrontarmos nossa leitura – desde que essa não seja dominada por simplismos e estereótipos – com as interpretações que a crítica tradicional faz dessas obras, hilárias de tão pouco esforço e tanto preconceito que as impregnam.

Por fantasia épica ou heróica entende-se um subgênero de literatura de fantasia passada em mundos fantásticos em que a magia é uma força cotidiana e reconhecida, mas são a coragem e o heroísmo mais físicos e brutais que caracterizam protagonistas e heróis. Suas características básicas, segundo Lin Carter¹⁰, importante autor e teórico do gênero, são monstros espantosos e terríveis que grassam livremente, os cenários sempre fabulosos e repletos de cores, detalhes e texturas surpreendentes, a presença de uma miríade de divindades, semideuses, seres malignos, criaturas místicas de toda ordem, em suma, um mundo feérico. Seu protagonista é um ser humano – quase sempre um homem. Textos de fanta-

⁹ FREEDMAN, CARL. “Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview”. In: PARRINDER, Patrick, ed. *Learning from other worlds – Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*.

¹⁰ Nos capítulos 9 a 12 de *O senhor do Senhor dos Anéis – o mundo de Tolkien* (ver bibliografia).

sia épica em que o protagonista é uma mulher datam de menos de 30 anos – que realiza grandes feitos, desafiando as criaturas e poderes aparentemente muito superiores a eles, atingindo assim glória e grandeza (inclusive interior). Esse herói não dispõe de nenhum poder mágico, tudo com que conta em suas aventuras é astúcia, inteligência, coragem, grande força física e uma arma, essa por vezes dotada de poderes mágicos (como veremos adiante, essa característica de contar apenas com os recursos mais básicos – capacidade mental, força bruta e uma arma simples mas letal – é central para entender-se os significados políticos e utópicos do gênero). Carter situa sua origem última nas grandes epopéias da antiguidade (*Gilgamesh*, *Ilíada*, *Odisséia*) e nas incontáveis lendas, sagas e histórias de guerreiros e heróis que infestam as culturas celta, nórdica, germânica e anglo-saxã. Ele aponta a genealogia do gênero desde a antiguidade, até atingir os autores que estabeleceram a fantasia moderna, no século XIX, com destaque para os ingleses William Morris e Lord Dunsany. A partir desses a fantasia heróica prosperou e multiplicou-se muitíssimo no século XX. Dois de seus rebentos mais conhecidos e influentes são os contos que narram a vida de Conan e a trilogia *O Senhor dos Anéis*, escritas respectivamente pelo texano Robert Edwin Howard e pelo inglês John Ronald Rielsen Tolkien. Antes de as abordarmos, é necessário algumas considerações sobre o que foi (e é) dito nos círculos letrados sobre a fantasia épica. Já se tornou lugar comum acusar a fantasia épica de representação literária de duas visões distintas mais relacionadas entre si do mundo social, a saber: 1) um desvio declarado para a direita, o conservadorismo e a xenofobia, por retratar o mundo e os seres de maneira dual, maniqueísta, e porque seus heróis (que ousam o ser na mais pura a clássica acepção da palavra) resolvem os conflitos de maneira nada dialética, sempre por meio da pura violência e do fio da espada, uma atitude facistóide; 2) uma visão maniqueísta, simplista, pueril dos conflitos sociais. Os monstros e vilões que se opõem ao herói seriam alegorias distorcidas do Outro ou das classes baixas, seu comportamento feroz e incivilizado, para não dizer inumano, seria expressão apologética da opressão e preconceitos praticados sobre aqueles que são vistos como estranhos ou não-humanos pela cultura hegemônica, como os estrangeiros que ameaçam invadir e devorar a plácida e decente civilização baseada em classes e privilégios. E o conflito entre representantes da ordem e do caos, com a ordem representando o humano e suas criações e valores e o caos representando o que não é humano, e portanto, maligno, seria uma versão mal-disfarçada, apenas encoberta por lendas e narrativas pagãs, do conflito entre bem e mal do cristianismo.

Tais leituras são tão pouco rigorosas e tão vagas que por fim tornam-se agentes do simplismo e do dualismo anti-dialético que pretendem criticar. Negá-

las, no entanto, não é possível. Superá-las é necessário. Em termos mais simples e diretos, impõe-se uma conclusão: mesmo a arte mais “simples” e pouco elaborada não permite ser capturada por respostas simples e tudo é mais complicado do que aparenta. De posse do afiado gume de uma visão atenta e desmistificadora, avancemos para o mundo da espada e magia e vejamos quem e o que são de fato alguns de seus ícones.

Conan, a principal criação de Robert E. Howard, é uma lenda da Era Hiboriana, um período fictício, anterior à história “oficial” da civilização, que teria se passado entre 20 e 12 mil anos antes da história registrada, uma era em que um sem-fim de reinos e potências ascendeu e decaiu, a magia é uma força poderosa e todo tipo de deuses e demônios estava à solta pela Terra. Conan é parte dos cimérios, povo selvagem e arredio à civilização que vive no norte gelado e sombrio do continente que equivale à Europa atual. Os contos e novelas de Howard narram a ascensão de Conan, de um adolescente que deixa sua pátria em busca de aventura a rei da Aquilônia, experimentando nesse meio tempo a vida de ladrão, soldado da fortuna, líder de exército, agente de reis e magos, deixando um sem-número de inimigos e desafetos pelo caminho, quase todos eliminados com violência. Os atos de Conan enquanto transita em meio às exóticas e corruptas sociedades de seu tempo, sem se integrar de fato a elas (essa distinção é importante. Conan não é um civilizado e jacta-se dessa condição. O cimério pouco tolera os hábitos artificiais e máscaras que a vida social urbana exige e não esconde isso, externando esse desprezo quase sempre de modo desregrado e violento), levam a uma primeira leitura que salta do texto e se agarra com firmeza na consciência do leitor: Conan é um ser que desconhece a dialética e se recusa a reconhecer o Outro, um tribalista e limitado para o qual todo e qualquer conflito entre ele e os outros homens deve ser resolvido por meio da força bruta e da habilidade em manejar armas, traços nos quais é possível enxergar similitude com o fascismo mais retrógrado e sanguinário. De fato, é inegável quão simplista é o entendimento de Conan sobre a sociedade e os homens. Porém há um problema grave nessa leitura: sua própria falta de dialética e de reconhecer uma outra leitura que está ligada à primeira. Conan é sanguinário e simplista em seus julgamentos mas sua violência não se volta a fracos ou desprotegidos. Ele abomina traição, exploração baseada nos vícios e desesperos dos explorados e não se farta de depor reis e tiranos quando estes o enganam (e, importante, enganam o povo, no processo para tomar ou manter o poder). Óbvio que ele não é um samaritano armado que saiu pelo mundo decidido a torná-lo uma versão terrena do paraíso; sua demanda, desde o início, é individual, ele almeja riqueza e ser senhor de um reino. No entanto, age com mais honra e dignidade que os aristocratas e educados com que topa. E sua quase

eterna condição de “outsider”, seu caráter simples e irredutível e suas convicções ainda mais o levam a se bater, durante os passos dessa demanda, com aquilo que há de pior e mais baixo (em termos morais, não em termos de poder e riqueza material) da humanidade de seu tempo. Coloquemos em menos palavras: se a primeira leitura do significado político de Conan é correta – e não negamos que esteja – devemos aceitar a segunda, por mais díspares que sejam. Ele não é um justiceiro que saiu pelo mundo para combater o mal e a injustiça, mas sempre que topa com eles (e no mundo em que ele vive certo e errado, bem e mal, justo e injusto são perfeitamente distintos) se prontifica a dar-lhes combate. E é nessa intensa e decidida iniciativa que reside e vemos o sentido político nada direitista de suas narrativas. Se a primeira leitura agarra o leitor pelo pescoço, a segunda o toma pelas mãos e o obriga a reconhecer sua apologia à revolta e à não-aceitação das injustiças e abusos, conceitos muito caros à esquerda. Não há, portanto, nos contos e novelas que narram a saga de Conan uma utopia delineada, mas sim uma exaltação ao indivíduo e suas potências, e uma possível dupla leitura dessa exaltação, que se não é perfeitamente afim com a utopia tampouco se afina à perfeição ao modelo burguês de sujeito que vence todas dificuldades em nome de seu projeto particular.

A situação experimentada pela mais que famigerada trilogia de Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, e seus textos coadjuvantes, não é muito diversa, no todo, da situação de Howard e sua criação maior. *O Senhor dos Anéis*, fora da comunidade de fantasia (e mesmo entre seus membros mais críticos), é considerado uma obra piegas, maniqueísta ao extremo e que busca lidar com e manipular o que o leitor tem (teria) de mais pueril e cego. Aqui, somos obrigados a parafrasear nossas reflexões sobre Conan, fazendo, é claro, algumas adaptações. Não é possível rejeitar essa leitura ou desconsiderar elementos consideráveis d’*o Senhor dos Anéis* que a reforçam, como o esquematismo absoluto, o idealismo totalmente isento de conflitos daqueles que não se aproximam do Um Anel, a extrema e forçada ausência de sexualidade de suas personagens mais importantes (que já foram chamadas de “crianças adultas”), a divisão radical e inexpugnável entre bem e mal e a maldade absoluta e no limite desprovida de objetivo e motivação reais de Sauron, o grande vilão da narrativa. E não podemos negar ou fingir desconhecer que Tolkien, como Lovecraft, era um herdeiro decadente dos preconceitos, valores e visões anglo-saxões que participaram da fundação das culturas e sociedades inglesa e norte-americana. Mas também não é possível negar a apologia à rebeldia e à revolta contra os poderes esmagadores que aparentam serem onipotentes e a crença no poder de um movimento clandestino conta esse poder, que mais que perpassarem o todo da trilogia animam os eventos e são parte considerável da trama, tão importante no gênero fantásti-

Crop, 11, 2006

co, como já visto. Há n' *O Senhor dos Anéis*, como em Conan, um outro significado das ações e atitudes de seus protagonistas que se opõe mas também dialoga com seu significado "primário". Em ambos, o resgate da utopia ou o resgate de um momento, uma situação ideal que cumpra o papel dessa é desesperado e literalmente à força.

E há um outro aspecto das relações entre sujeito e meio social que esse outro significado toca: a questão da autonomia do sujeito e de como ele a constrói, no embate com o meio. Está amplamente sabido e aceito que a literatura moderna e contemporânea tem como um de seus temas mais caros o estupor e incertezas do protagonista diante de um mundo que ele compreende cada vez menos e como ele porventura construirá sua autonomia como indivíduo, sua subjetividade, se o mundo é temível e não lhe fornece parâmetros e modelos estáveis. Essa paralisia que o protagonista da prosa moderna – notadamente no romance – experimenta é central para a mesma, pois põe em questão o próprio conceito de potência individual e capacidade de avançar mundo adentro, dois dos mitos mais cultivados pela burguesia. Já foi longamente discutido como esses estupor e incerteza penetraram nos modelos da prosa e causaram alterações profundas na forma da narrativa moderna, destruindo, entre outros elementos, o enredo linear. Uma ligeira rememoração de algumas das afirmações anedóticas que já foram ditas sobre Joyce e *Ulisses* é suficiente para confirmar quão sedimentados estão esses conceitos na historiografia e crítica literárias. E como a questão da autonomia, uma contingência histórica, comparece na fantasia moderna? De modo simples e direto, oposto às elucubrações e volteios sem fim da literatura "elevada" (aqui em aspas somente para ser distinguida da literatura que esse ensaio aborda). Na fantasia moderna o herói pouco vacila ou reflete sobre como construir a si mesmo ao bater-se contra o mundo. Ele não se pergunta sobre a validade ou limites de sua busca / criação de autonomia, vai em frente e tira do caminho aquilo e aqueles que impedem sua jornada. Raros são os heróis da fantasia épica que refletem sobre as conseqüências de seus atos para sua interioridade, e sobre sua relação, via de regra problemática, com o restante dos homens e com o mundo que o cerca. E mesmo quando o fazem, não permitem que isso os paralise, e por conseguinte paralise a trama. Essa combinação entre a auto-reflexão da literatura "elevada" e a determinação típica dos heróis medievais, épicos e lendários, que anima os heróis da fantasia, aparentemente não soa possível mas foi conseguida. E o ponto que aqui interessa é que o incorporar dessa reflexão não redundou em alterações estéticas importantes, quando muito inflou a quantidade de palavras dos textos. Os casos mais significativos dessa incorporação são *The book of the new sun*, uma tetralogia escrita pelo norte-americano Gene Wolfe e a saga de Elric, uma das muitas escritas pelo

inglês Michael Moorcock¹¹. Não é por acaso que décadas separam essas obras de Conan, Tolkien e do ciclo de Cthulhu e que estão próximas de *The Dying Earth* (a obra de Wolfe data do início dos anos 70 e a saga de Elric, ainda inconclusa, teve início em 1963). As incertezas que assolavam o homem do pós-guerra eram por demais vivas e insistentes para serem ignoradas mesmo por um gênero tão refratário a ousadias que conjuguem estético e temático como a fantasia épica. As narrativas de Conan, como o ciclo de Cthulhu, são protagonizadas por um indivíduo dotado de confiança inabalável em seus princípios, assim como Gandalf e a Irmandade do Anel também o são. *Dying Earth* é sintoma de um mundo em total erosão, abalado até as bases e no qual já se pergunta qual a validade de toda a existência humana eras afora e de seus atos (os contos de *Dying Earth* foram escritos pouco depois da Segunda Guerra Mundial). Em *The book of the new sun* e Elric a preocupação do homem para consigo está plenamente incorporada, no entanto, nos termos da literatura fantástica: como um elemento temático e de enriquecimento da personagem; a forma permanece praticamente intacta a esse avanço de conteúdo. Mas o simples fato desse conteúdo permanecer apenas conteúdo e não tornar-se também forma tem maiores significados. Essa impermeabilidade da forma à contingência histórica também é conteúdo, pois a fantasia moderna, ao recusar que sua forma seja alterada pelas particularidades do momento histórico, expressa recusa em aceitar esse momento histórico e aquilo que ele faz aos homens, aos quais cabe não aceitar isso e se rebelar, como as atitudes de seus protagonistas demonstram. É ao ser, se comparada aos parâmetros do beletismo, simplista, pouco elaborada e apartada da realidade

¹¹ Situado numa Terra semelhante à de *Dying Earth*, *The book of the new sun* narra a saga de um jovem errante que deve cumprir um destino a ele obscuro por quase toda a narrativa (trazer um novo Sol e livrar a Terra de um entorpecimento glacial). A narração de cada mínimo evento é acompanhada de uma saraivada de reflexões e lembranças, mas não se deixa dominar por estas. Mesmo desconhecendo a missão na qual sua vida consiste, sabe que é importante e grandiosa e enfrenta seus obstáculos e adversários com uma determinação de pedra. Elric é a mais importante personagem de Michael Moorcock, importante autor de ficção científica e fantasia, um príncipe-guerreiro-feiticeiro de uma era perdida da Terra, amaldiçoado pela tragédia e o sofrimento: é o último de sua linhagem; matou por acidente sua prima e noiva; albino e fraco, depende de drogas e poções mágicas para manter-se de pé; não lhe faltam inimigos e traidores; as circunstâncias levam-no a voltar-se contra seu protetor, o demônio Arioch, e o pior, é o portador de Stormbringer, um demônio em forma de espada que se alimenta de almas e usa Elric para obter todas que puder. Elric é uma criatura melancólica e perturbada, mas que, assim como Severian, o protagonista de *The book of the new sun*, executa aquilo que lhe cabe sem pestanejar.

Crop, 11, 2006

que a literatura de fantasia cumpre os desígnios que norteiam a literatura fantástica como um sistema integrado e reconhecível: realizar uma crítica intensa e direta a uma realidade social que se pretende mais longeva e potente que o próprio Cthulhu.

Referências bibliográficas

Crítica, referência e teoria

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. – “O conceito de esclarecimento”. In: *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. com Bill Moyers. org. Betty Sue Flowers, trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARTER, Lin. *O senhor do Senbor dos Anéis – o mundo de Tolkien*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CLUTE, John; GRANT, John, ed. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- DICKINSON, Thomas H. *História da literatura Norte-americana – dos inícios a 1930*. Trad. Rolmes Barbosa. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno – cosmo e história*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FIKER, Raul. *Ficção científica – ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: LP&M, 1985.
- FREEDMAN, Carl. “Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview”. In: PARRINDER, Patrick, ed. *Learning from other worlds – Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham: Duke University Press, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2000.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero de Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- PIZER, Donald. “Introduction: the problem of definition”. In: *The Cambridge companion to american Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d.
- PUNTER, David. *The literature of terror – a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Longman, 1980.
- THE H. P. LOVECRAFT ARCHIVE: <http://www.hplovecraft.com>.
- VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Trad. Márcia Biato. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América. S.l. S/d.

BEZARIAS, Caio. *Ecos de mundos (não tão) distantes: a utopia na literatura de fantasia*.

Ficção

HOWARD, E. Robert. *Conan the conqueror*. Ed. CAMP, L. Sprague de. London: Sphere Books, 1976.

_____, CAMP, L. Sprague de & CARTER, Lin. *Conan – espada & magia*. 5 v. Trad. Júlia Bárány e José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercúrio, 1995-1996.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *At the mountains of madness and other novels of terror*. London: Harper Collins Publishers, 2002. (Col. Voyager Classics, 29).

_____. *The hanner of the dark and other tales of terror*. London: Panther Books, 1970.

MOORCOCK, Michael. *Stormbringer*. London: Grafton Books, 1990.

_____. *The stealer of souls*. London: Granada, 1981.

_____. *The weird of the white wolf*. London: Grafton Books, 1988.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos anéis*. 3 v. 5. ed. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Europa-América, s/d.

VANCE, Jack. *Tales of the Dying Earth*. London: Orion, 2002 (Col. Fantasy Masterworks, 4).

WOLFE, Gene. *The book of the new sun – volume 1: The shadow of the torturer and the claw of the conciliator*. London: Orion, 2000 (Col. Fantasy Masterworks).

_____. *The book of the new sun – volume 2: The sword of the lictor and the citadel of the autarch*. London: Orion, 2000 (Col. Fantasy Masterworks, 12).

***The Awakening*, de Kate Chopin: uma tentativa de inserção**

*Carmen Lúcia Foltran**

Resumo: *Escrito e ambientado no final do séc. XIX, The Awakening, de Kate Chopin, é a estória de Edna Pontellier, que, apaixonando-se por outro homem, passa a desafiar os valores morais fortemente defendidos da sociedade de New Orleans, como a submissão ao marido e o papel de mãe que lhe foram impostos. A busca da individualidade, da liberdade financeira e sexual da protagonista fundem-se à tentativa de realização do amor extraconjugal, que, frustradas, levam Edna ao suicídio. Esta busca frustrada carrega em si contradições históricas inerentes à ideologia burguesa. Estas contradições se fazem presentes não apenas no tema do romance, mas em sua estrutura formal. Para a análise desta obra, faz-se necessário o estudo das relações sociais traçadas no romance e suas implicações estéticas, bem como os limites da ideologia da modernização.*

Palavras-chave: *Kate Chopin, romance, ideologia, modernização.*

Abstract: *This essay is an analysis of Kate Chopin's The Awakening, in an attempt to demonstrate the ideological problems that compromise the heroine's struggle for liberation from bourgeois ideology and how those problems create narrative gaps in the novel.*

Keywords: *Kate Chopin, novel, ideology, modernization.*

* Mestranda na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

FOLTRAN, Carmen Lúcia. *The Awakening*, de Kate Chopin: uma tentativa de inserção.

À primeira vista, o romance *The Awakening* de Kate Chopin, parece ser mais uma estória romântica de amores impossíveis como tantas outras escritas em sua época. Uma jovem mulher casada apaixonou-se por um rapaz encantador, e decide buscar sua felicidade junto a ele. Esta primeira impressão começa a parecer suspeita quando nossa heroína mostra-se pouco afeita a seus dois filhos, extremamente calculista quando se fala em dinheiro e sem muitos pudores para ter como amante um terceiro homem, por quem não nutre nenhum tipo de sentimento romântico.

Escrito em 1899, o romance *The Awakening*, de Kate Chopin, ambienta-se na Louisiana da virada do século. Divide-se claramente em duas partes, narradas em terceira pessoa. A primeira parte se desenrola numa colônia de férias no Golfo do México, freqüentada, predominantemente, por Creoles, descendentes de franceses, outrora a classe dominante local, que, já no fim do século, estava subordinada a uma nova classe burguesa de corretores e banqueiros, e ao capital do Norte industrializado. Figurando esta nova classe no romance, o marido de Edna Pontellier, a protagonista, mostra-se um verdadeiro cavalheiro: Léonce Pontellier sempre manda presentes para sua esposa quando ausente; os hóspedes da colônia presenteia com iguarias, licores e charutos. Ainda assim, Edna apaixonou-se por Robert, jovem filho da proprietária da colônia de férias (que outrora fora a “mansão de férias”, e hoje é o sustento da família), que é funcionário de uma casa de comércio. Sua paixão pelo jovem rapaz faz com que Edna “desperte” para sua individualidade.

É na segunda parte do romance, em seu retorno à New Orleans, que vemos as principais conseqüências de seu “despertar”. Edna dedica-se à pintura por prazer e também por dinheiro, deixa que a sogra leve seus filhos por algum tempo para a fazenda, toma por amante Alcée Arobin, um *bon vivant*, e se muda da casa do marido. Edna faz tudo isso sob os olhares perplexos de seu marido e amigos, mas não sofre retaliações de nenhuma das partes. Ao contrário, o médico da família aconselha o marido a deixá-la ter seus caprichos, e a ter paciência. Quando Edna se reencontra com Robert (que havia retornado do México, onde tentara, sem sucesso, ganhar a vida) este lhe propõe que peçam a seu marido que a liberte dos compromissos matrimoniais, para que pudessem então pertencer um ao outro. Edna ri do jovem rapaz: ela não é de propriedade de ninguém, não pertence a ninguém. A conversa é interrompida por uma criada de Madame Adèle Ratignolle (exemplo virtuoso de mulher, esposa fiel e mãe dedicada), pedindo que Edna fosse acompanhar Ratignolle no parto de seu quarto filho. Durante o parto (um momento horrendo na visão de Edna, como o é também o casamento), Adèle pede a Edna que “pense nas crianças”. Estes se tornam, então, aos olhos de Edna, seus maiores opositores. Edna vol-

ta para casa para encontrar sobre a mesa um bilhete de Robert: “Adeus – porque eu te amo”.

Pensando sobre sua vida, que hoje seria Alcée, amanhã outro, e até mesmo de Robert um dia ela se cansaria e se veria sozinha novamente, Edna volta ao Golfo e caminha em direção ao mar: “Ela compreendia perfeitamente agora o que quis dizer há muito tempo, quando disse a Adèle Ratignolle que desistiria do que não fosse essencial, mas nunca se sacrificaria pelas crianças.” (cap. XXXIX). E assim Edna entra no mar e nada até o fim de suas forças. Nossa protagonista encontra seu fim no fim do romance, sem que seu objetivo primeiro, a liberdade de indivíduo burguês a que almejava, seja alcançado.

Voltemos à primeira parte do romance. Sendo a mais extensa do romance, Ainda assim a primeira parte parece se arrastar. Primeiramente, por conter diversas passagens que tentam dar conta do estado de espírito da jovem Edna, quebrando, portanto, a linearidade narrativa. Estas quebras, entretanto, são necessárias para o entendimento da mesma: funcionam como uma espécie de “remendo” dentro da narrativa, sem o qual a ação não poderia continuar. Como, por exemplo, no episódio em que Edna, após uma breve discussão com seu marido, senta-se numa cadeira de balanço na varanda e chora. “She could not have told why she was crying.”, diz o narrador. Pouco mais adiante, sabemos o que se passa com Edna naquele momento:

“An indescribable oppression, which seemed to generate in some unfamiliar part of her consciousness, filled her whole being with a vague anguish. It was like a shadow, like a mist passing across her soul’s summer day. It was strange and unfamiliar; it was a mood. She did not sit there inwardly upbraiding her husband, lamenting at Fate, which had directed her footsteps to the path which they had taken. She was just having a good cry all to herself. The mosquitoes made merry over her, biting her firm, round arms and nipping at her bare insteps.” (Cap. III)²

¹ “Uma opressão indescritível, que parecia ser gerada em alguma parte desconhecida de sua consciência, enchia todo o seu ser com uma angústia vaga. Era como uma sombra, uma névoa passando pelo dia ensolarado de sua alma. Era estranho e desconhecido, era um estado de espírito. Ela não estava sentada ali repreendendo interiormente seu marido, lamentando o Destino, que dirigira seus passos na trilha que havia seguido. Ela estava apenas chorando para si mesma. Os pernilongos se divertiam, mordendo seus braços firmes e roliços e picando seus pés descalços.”

² CHOPIN, Kate. *The Awakening and Selected Stories*. Penguin Books.

FOLTRAN, Carmen Lúcia. *The Awakening*, de Kate Chopin: uma tentativa de inserção.

E assim, o transtorno causado pelos pernilongos dissipa o estado de espírito que manteria Edna ali por mais algum tempo, nos diz o narrador. Para o leitor, fica a imagem: Edna sentada na cadeira de balanço, sob a frágil luz que vinha do corredor da casa, um braço segurando o espaldar da cadeira, a manga do pegnoir caída quase até seu ombro, o rosto banhado em lágrimas escondido na dobra do braço, o barulho do mar (que estava na maré baixa ainda), o pio de uma coruja pousada num carvalho. Entender o estado de espírito de Edna é uma tarefa um pouco mais complicada. Expressões como “indescribable oppression”, “unfamiliar part of her consciousness”, “vague anguish”, as metáforas “shadow” e “mist”, escondem mais que revelam. Assim, pouco se descobre, neste trecho, do “despertar” de Edna: o relato obscuro da subjetividade da personagem denuncia um narrador que se pretende onisciente, mas que não consegue dar conta de sua tarefa. Todo o cenário montado, os detalhes da posição de Edna, a natureza ao redor também pouco esclarecem. E os pernilongos não apenas dissipam o estado de espírito de Edna, mas também confundem o leitor com sua inesperada aparição, em meio aos pensamentos da personagem.

Outro exemplo de quebra na organização dramática do enredo do romance se dá no episódio em que Edna consegue convencer sua amiga Adèle a deixar seus filhos sob os cuidados da babá para irem à praia sozinhas. O episódio é uma desculpa para que o narrador preste contas ao leitor sobre o passado de Edna, suas paixões da juventude e o casamento com o jovem corretor e negociante de algodão, contra a vontade do pai (que fora coronel do exército confederado na Guerra de Secessão). O narrador conclui seu acerto de contas dizendo que: “*Edna did not reveal so much as all this to Madame Ratignolle that summer day when they sat with faces turned to the sea. But a good part of it escaped her.*”³ (cap VII). Desta forma, a recuperação do passado anterior à narrativa tenta manter a estrutura tradicional do romance, e conseqüentemente, a ilusão da visão da totalidade. Exemplo similar de tentativa de quebra da linearidade temporal pode ser observado no drama *A casa de Bonecas*, de Ibsen. Além da similaridade do tema, o passado surge no tempo presente para a explicação dos fatos da atualidade dramática. Entretanto, em Ibsen, o passado acaba tornando-se o próprio tema da narrativa; o passado evocado (a dívida assumida por Nora) deve ser temido pelas personagens. Sendo o tempo presente e a ação intersubjetiva elementos constitutivos do drama, a evocação do passado não se dá através da exposição da ação dramática, e causa no drama uma das quebras identificadas

³ “Edna não revelara tudo isso para Madame Ratignolle naquele dia de verão quando elas sentaram-se com suas faces viradas para o mar. Mas boa parte disso lhe escapou.”

por Peter Szondi⁴: o passado torna-se o tema no drama, onde o tempo presente é um de seus elementos constitutivos.

Ainda que em *The Awakening* o passado não retorne como tema do romance, retorna para reconstruir o sentido de causalidade da narrativa (uma ação que contém o “germe” do momento futuro). A evocação do passado anterior ao tempo da narrativa de forma não sistemática, então, ao mesmo tempo em que tenta recriar a ilusão de totalidade, da visão geral e total dos acontecimentos, aponta, também, para o fato de que a forma narrativa do romance convencional já não pode dar conta da visão dos fatos porque esta possibilidade já não está mais ao alcance do indivíduo.

Temos, então um narrador onisciente que não dá conta de seu recado: para que a ação possa continuar, fatos anteriores ao tempo da narrativa. Segundo Fredric Jameson⁵:

“Omniscience (...) may be said to be the aftereffect of the closure of classical récit, in which the events are over and done with before their narrative begins. This closure itself projects something like an ideological mirage in the form of notions of fortune, destiny and providence or predestination, which these récits seem to ‘illustrate’, their reception amounting, in Walter Benjamin’s words, to ‘warming our lives upon a death about which we read.’”

A fissura na estrutura temporal da narrativa é concomitante à perda da autoridade do narrador onisciente; basta lembrar a citação do capítulo III do romance. Temos, sim, acesso aos pensamentos e sentimentos de Edna naquele momento de crise através do narrador; entretanto, o narrador já não consegue dar conta de narrar este momento com a propriedade pressuposta pelo narrador onisciente. O narrador começa a perder a capacidade de transmitir uma experiência comum; no caso, o despertar de Edna. A experiência da personagem deixa de ser a experiência que pode ser universalizada para ser, progressivamente, a experiência do indivíduo isolado. No caso de *The Awakening*, a questão da ação individual é complicada pelo fato de que o protagonista do romance (gênero literário da burguesia que implica a ação dramática individual para alcançar um objetivo) é uma *mulher*. Chegando ao Sul dos EUA com meio

⁴ Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Cosac & Naify; São Paulo, 2001.

⁵ JAMESON, Fredric: “Realism and Desire: Balzac and the problem of the Subject”, in *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge, London, 1993.

FOLTRAN, Carmen Lúcia. *The Awakening*, de Kate Chopin: uma tentativa de inserção.

século de atraso em relação ao Norte, o movimento feminista era composto predominantemente por mulheres de classe média e alta (já que estas tinham criadas, e portanto não precisavam se ocupar do serviço doméstico), que exigiam os mesmos direitos políticos e econômicos de que gozavam os homens. Desta foram, o movimento feminista, num primeiro momento, não estava associado a nenhum movimento socialista, e, portanto, não se opunha ao sistema hegemônico. A própria existência do movimento feminista já denuncia que o projeto burguês não é para todos. A experiência do indivíduo burguês, portanto, já dá mostras mais que claras de que não é mais universal. Daí, então, as intermitentes interrupções da ação dramática pelo narrador, para que a visão da totalidade implicada pelo romance seja preservada. Além disso, a necessidade de explicações constantes e confusas do estado de espírito da protagonista já indica que a experiência individual não é universal. Começa a se deteriorar a idéia de comunidade, de algo comum a todos. Para que a ação narrativa faça sentido, o narrador tem que interromper o desenvolvimento narrativo em várias passagens.

A segunda parte do romance, com Edna de volta a New Orleans, apresenta uma estrutura diversa. Aqui, o enredo realmente se desenrola: Edna deixa de obedecer às vontades do marido e passa a cumprir suas próprias. Usa das apostas em corridas de cavalo, da venda dos quadros que pinta e de uma herança deixada por sua mãe para conseguir independência financeira do marido. Aproveitando-se de uma viagem do marido a Nova York, Edna Pontellier muda-se para uma casa menor na mesma rua. E para festejar a mudança, dá uma festa para poucos amigos na casa antiga, tomando o lugar do marido na cabeceira da mesa, e sendo bajulada pelos convidados com o mesmo afinco que o Sr. Pontellier o era na colônia de férias. Em outras palavras, na ausência do marido, Edna torna-se o centro das relações sociais numa versão “reduzida” das relações do marido. E, finalmente, o desfecho da história, com o suicídio de Edna face à impossibilidade de cumprir sua ação individual: não se livrar do marido, ou unir-se a Robert, mas inserir-se na sociedade como *indivíduo burguês*, com todas as liberdades a este papel oferecidas.

Edna encontra seu verdadeiro obstáculo não em seu casamento ou dependência financeira, mas em seus filhos (“pense nas crianças”): a eles abriria mão de tudo, menos de sua essência, sua individualidade. Fica claro, neste momento, a impossibilidade de tal ação. Antes atentar quanto à própria existência que aceitar um papel imposto por uma sociedade cuja ideologia promete igualdade para todos os indivíduos, mas restringe a essa categoria a uma minoria que detém o poder econômico e político. De fato, apesar de muitos suspeitarem dos dotes maternos de Edna, aparentemente, ela criou filhos bem treinados na ideologia burguesa: ao se machucarem, as crianças enxugavam os olhos,

limpavam a areia do rosto e voltavam a brincar; não procuravam sua mãe como as outras crianças. Caso se envolvessem em brigas, os filhos de Edna se impunham: levantavam a voz e os punhos e faziam sua autoridade ser respeitada. Ainda assim, ao mesmo tempo, as crianças apontam para outra possibilidade que já surgia no horizonte histórico: quando na fazenda da avó, as crianças escrevem para a mãe uma carta, contando como estavam se divertindo na fazenda levando lenha para uma velha negra e manca, (muito mais divertido que brincar com bloquinhos de madeira), catando frutas e brincando com os animais. Vemos, então, quem são, historicamente, os opositores de Edna: “mais do mesmo”, a mesma ordem que exclui mulheres e negros enquanto indivíduos, ou a possibilidade de uma sociedade socialista conciliada (que surge num momento histórico de decadência econômica da região), onde a própria noção do indivíduo seria anulada em detrimento ao coletivo.

De fato, estas eram as possibilidades históricas no fim do século XIX, mais visíveis no sul dos EUA, onde a vitória da Guerra de Secessão prometera progresso e igualdade e liberdade para todos, com o fim do regime abolicionista. Na década de 90 do mesmo século, o Sul colhia os amargos frutos da derrota: os escravos libertos, sem terra e sem emprego, acabaram voltando às lavouras como meeiros, os pequenos proprietários tiveram que, ou aceitar o financiamento de sementes e implementos para a lavoura do algodão (cujo preço caiu vertiginosamente com o passar dos anos), ou vender suas terras. Os proprietários das grandes plantações tiveram que aceitar a subordinação aos mercados do norte industrializados; e para evitar a perda da mão de obra negra barata, impediram a implantação de indústrias. Assim, mesmo subordinados ao poder financeiro do Norte, esta minoria foi a única a manter sua posição de domínio na região.

É esse o movimento que podemos observar no romance *The Awakening*: uma série de promessas que não se cumprem como, historicamente, não se cumpriram as promessas ideológicas da guerra – os escravos, então “livres”, não obtiveram o direito às terras sendo, então, obrigados a se tornarem mais uma vez dependentes dos grandes proprietários; a promessa do “Novo Sul”, da industrialização e modernização mostra-se um grande engodo. Aos pequenos proprietários, com a crise econômica instalada, resta vender suas terras.

Ainda, ao analisarmos a estrutura do romance, observamos este mesmo movimento na divisão quase episódica da narrativa: a possível revolta contra o marido, que se desfaz na presença de pernilongos, o retorno de Robert do México, que frustra as expectativas românticas de Edna; a própria excursão deste jovem ao México em busca de fortuna; e finalmente, ao invés do esperado encontro com Robert, Edna encontra o bilhete que, sem maiores explicações, despede-se dela. Deparamo-nos, assim, com um romance de tentativas fracas-

FOLTRAN, Carmen Lúcia. *The Awakening*, de Kate Chopin: uma tentativa de inserção.

sadas: não existem, aparentemente, empecilhos para o esmaecimento da tensão construída no romance sem que os objetivos almejados sejam alcançados – como não foram alcançadas as promessas históricas do período em que o romance foi escrito. Assim, mesmo dos gozando de uma posição privilegiada, primeiramente como esposa de um homem de negócios bem-sucedido, depois como mulher financeiramente independente, não há para Edna possibilidade de avanço social, de cobrar da sociedade sua promessa de igualdade. Dentro da sociedade em que vive, o salto social para a verdadeira categoria de indivíduo burguês é vetada para Edna. Mesmo sem alcançar seu objetivo, a protagonista não faz concessões: é tudo ou nada. A epopéia burguesa, para Edna, transforma-se em tragédia liberal. E “The Awakening” tornar-se, então, um romance de formações abortadas⁶.

Bibliografia

- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BRADBURY, M. *The modern American Novel*. Opus Edition – Oxford University Press, 1992.
- CHOPIN, Kate. *The Awakening*. Penguin Books.
- DENOVO, J. (ed.). *Selected Readings in American History – vols. 1 & 2*. New York, Charles Scribner's Sons, 1969.
- HOBBSBAWN, Eric J. “A nova mulher”. In: *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Editora Paz e Terra, 2003, 3a. Edição.
- JAMESON, F. *The Political Unconscious*. London, Routledge, 1981.
- _____. *Signatures of the Visible*. Routledge. New York & London.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois Meninas*. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Cosac & Naify; São Paulo, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. “De herói a vítima: a fritura da tragédia liberal, para Ibsen e Miller”. In: *Tragédia Moderna*. Cosac & Naify, 2002.

⁶ Contribuição feita pela Professora Titular do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Maria Elisa Cevasco, por ocasião da apresentação da comunicação “Formas de Sociabilidade e os Limites da Narrativa em *The Awakening*, de Kate Chopin”, no “8º Colóquio de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês”, realizado nesta faculdade em 28 e 29 de Abril de 2005.

Crop, 11, 2006

A Indigenização do Gênero Romance na Índia

*Cielo G. Festino**

Resumo: *O propósito deste artigo é discutir o processo de vernacularização do gênero romance na Índia, mostrando os seus dois tropos principais: seu caráter híbrido e a narrativa da história da nação.*

Palavras-chave: *romance, nacionalismo, locus de enunciação.*

Abstract: *The aim of this article is to discuss the process of indigenization of the novel in India, considering its two principal tropes: hybridity and the narrative of the history of the nation.*

Keywords: *novel, nationalism, locus of enunciation.*

Introdução

O propósito da presente monografia é considerar como o gênero romance foi indigenizado na Índia durante e depois da colonização inglesa. A crítica indiana Meenakshi Mukherjee (1971) aponta que na conjuntura histórica do nacionalismo, a re-escrita do gênero romance no subcontinente alcança o seu momento de auge quando as colônias se reestruturam como nação para poder resistir. Continua no momento da formação da nova nação-estado e, posteriormente, após a Independência em 1947, quando a nação é problematizada devido aos conflitos que vão ocorrer no interior da nova comunidade. O romance, então, é altamente funcional porque ajuda a reformular a nova identidade nacional e dar coesão à comunidade ao lhe permitir escapar da formação identitária imposta pelo colonizador, através da narrativização da sua história nacional.

* Doutora pela Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

FESTINO, Cielo G. *A Indigenização do Gênero Romance na Índia*.

Porém, as comunidades se imaginam como nação segundo as características de seus contextos de enunciação e não segundo a essencialidade de qualquer forma “modular” preestabelecida e fechada (BHABHA, 1990). Da mesma maneira, o romance é reformulado, não simplesmente a partir de alguma essencialidade do gênero importado da Europa, mas a partir das marcas do novo *locus* de enunciação, desconstruindo assim o seu caráter universal. Como explica Mukherjee (1985),

“It is a critical platitude to say that the Indian novel has a derivative form, imitated from the West. This is only superficially true. A form cannot be superimposed upon a culture which lacks the appropriate conditions to sustain its growth” (99)..

Nesse contexto, os escritores das ex-colônias, como no caso da Índia, problematizam os aspectos formais do gênero com o fim de reformular as causalidades dos eventos sendo narrados, de modo que esse “novo romance” represente tanto em forma como em conteúdo a história dessa “nova nação”, segundo sua própria perspectiva e, em outro nível, crie um elo entre o gênero e a sua audiência local.

A indigenização do gênero romance na Índia

O romance indiano de língua inglesa, como gênero a partir do qual a nação indiana se imagina, parece uma contradição no sentido de que reflete a língua e o gênero do colonizador, ambos levados à Índia como estratégias de dominação.

O inglês foi introduzido na Índia porque, como aponta o estudioso e pensador indiano Ranajit Guha (1997, p. 169), uma das maneiras de controle que os ingleses tinham sobre os seus colonizados era através do ensino da língua inglesa o que, por sua vez, veio separar os indianos de suas próprias tradições. Segundo a infame e muitas vezes citada “*Minute of Indian Education*” de 1835 de Babington Macaulay¹, o inglês deveria tornar-se a língua oficial das classes

¹ Em “*Minute on Indian Education*” (1835), Thomas Babington Macaulay expõe, frente ao parlamento inglês, a necessidade de dedicar parte do orçamento da Índia para o ensino da língua inglesa em detrimento das línguas locais:

“We have to educate a people who cannot at present be educated by means of their mother-tongue. We must teach them some foreign language. The claims of our own language it is hardly necessary to recapitulate. It stands preeminent even among the languages of the West. It abounds with works of imagination not inferior to the noblest which Greece

educadas como uma maneira de controlar uma de suas maiores colônias, mostrando como conquista e língua sempre estiveram juntas.

Embora o romance indiano de língua inglesa seja uma forma literária criada por artistas profissionais para o público incipiente da nação, acostumada a novas formas estéticas (a *intelligentsia* bilíngüe), os primeiros romances de sucesso publicados por indianos no século dezenove foram escritos nas línguas bengali, marathi e, posteriormente, hindi, urdu, tamil e malayalam (MUKHERJEE, 2000, p. 8). Aliás, alguns romances escritos primeiramente em inglês tiveram que ser traduzidos para as línguas locais, uma vez que não eram considerados como “*mainstream literature*” e não tiveram a aceitação do público. O inglês, então, não era uma língua através da qual os escritores pretendiam lograr renome nacional e internacional e, enquanto os romances escritos em inglês eram fiéis ao regime colonial, aqueles escritos nas línguas locais expressavam o desejo de independência dos nacionalistas (MUKHERJEE, 2000, p. 10-11).

Contudo, o inglês penetrou profundamente na cultura indiana e as elites burguesas nas grandes cidades começaram a pensar também segundo os padrões dos modelos europeus que eram repassados para eles, e a se familiarizar com as formas literárias ocidentais, como o romance, através da educação em inglês.

has bequeathed us; with models of every species of eloquence; with historical compositions, which, considered merely as narratives, have seldom been surpassed, and which, considered as vehicles of ethical and political instruction, have never been equalled; with just and lively representations of human life and human nature; with the most profound speculations on metaphysics, morals, government, jurisprudence, and trade; with full and correct information respecting every experimental science which tends to preserve the health, to increase the comfort, or to expand the intellect of man. Whoever knows that language, has ready access to all the vast intellectual wealth, which all the wisest nations of the earth have created and boarded in the course of ninety generations. It may safely be said that the literature now extant in that language is of far greater value than all the literature which three hundred years ago was extant in all the languages of the world together. Nor is this all. In India, English is the language spoken by the ruling class. It is spoken by the higher class of natives at the seats of Government. It is likely to become the language of commerce throughout the seas of the East. It is the language of the two great European communities which are rising; [...] communities which are every year becoming more important, and more closely connected with our Indian empire. Whether we look at the intrinsic value of our literature, or at the particular situation of this country, we shall see the strongest reason to think that, of all foreign tongues, the English tongue is that which would be the most useful to our native subjects” (p. 241-242).

Isso produziu uma fenda entre essas classes educadas segundo o modo ocidental e a sua própria cultura.

Aos poucos, muitos desses romances escritos nas línguas locais começaram a ser introduzidos por prefácios em inglês, enquanto outros eram traduzidos das línguas locais para o inglês e, ainda em outros casos, a língua inglesa funcionava como ponte entre as línguas locais.

Por todos esses motivos, se em um primeiro momento, o inglês foi uma das principais ferramentas do projeto de Macaulay através do qual os ingleses tentaram controlar os indianos, transformando-os em “*brown sahibs*”, logo se tornou a língua da imaginação nacionalista e um dos caminhos pelos quais os indianos se manifestaram contra os ingleses, paradoxalmente, desconstruindo-se de “*brown sahibs*” em cidadãos indianos novamente (JOSHI, 2002, p. 209).

Mukherjee (2000, p. 5) aponta que o gênero romance foi introduzido na Índia, num primeiro momento, para manter os oficiais do império lá residentes em contato com a cultura “*back home*” na Inglaterra. Logo, esses mesmos oficiais, tanto quanto os missionários levaram os indianos a reformular sua cultura através do gênero, porque era uma maneira de, por um lado, aproximá-los do “modo de vida inglês”, e, por outro, permitir que os ingleses tivessem acesso a essa cultura, que muitas vezes lhes parecia impenetrável, tanto por seus costumes como pela qualidade das suas narrativas.

Da mesma ótica, falando do discurso da história, Guha (1997, p. 156) explica que os ingleses introduziram na Índia o seu estilo narrativo da história como uma maneira de dominação e “não como um presente cultural”. Devido à racionalidade das narrativas indianas, os oficiais do império tinham dificuldades no acesso ao registro de bens e propriedades e, por extensão, na arrecadação de impostos. Então, através de narrativas lineares e progressivas no estilo ocidental (o que se aplica tanto ao discurso da história como ao romance realista) os ingleses induziram os indianos a traduzir e a reorganizar os seus próprios arquivos e a narrar as suas histórias na modalidade ocidental, como um sistema de subjugação.

Entretanto, os ingleses não consideraram o valor subversivo do processo, uma vez que, ao tentar traduzir sua cultura para o colonizador, o que os indianos, simultaneamente, fizeram foi se reconectar com a sua própria cultura, história e tradição literária pré-colonial que tinha sido menosprezada durante o colonialismo. Como o romance coloca o indivíduo no seu centro (VASCONCELOS, 2002, p. 73-76), os indianos utilizaram-no (não sem provocar conflito com sua cultura, segundo veremos) para escapar da imagem de si mesmos como bárbaros, criada pelos ingleses. Nesse sentido, o romance tornou-se ferramenta de resistência, porque, pelas suas características, permitiria que os indianos apresentassem a sua comunidade e a sua história em toda a sua complexidade.

Ao fazer isso, os indianos indigenizaram o gênero romance em benefício próprio e, como assinala Chakrabarty (2000, p. 179), resignificaram a palavra ocidental “imaginada” ao combinar a imaginação no sentido europeu, segundo o pedido dos ingleses, com o “*darsban*”, a visão divina, de acordo com a cultura indiana. Nesse sentido, como veremos a seguir, eles fariam o oposto do que foi dito por Georg Lukács (1937), isto é, que o romance, pelo fato de se concentrar no homem comum e em sua circunstância, representaria a epopéia de um mundo sem deuses.

Por um lado, os indianos se aproveitaram das qualidades formais do gênero para resignificar a imagem de sua cultura. O romance com o cronotopo que se afirma em um determinado momento e lugar e resgata a vida cotidiana do homem comum, (diferente das narrativas épicas pré-coloniais), permitiu-lhes, paradoxalmente, desconstruir o caráter de exotismo e primitivismo que os ingleses tinham dado à sua cultura.

Por outro lado, no desejo de representar a sua cultura, os romancistas indianos também fizeram questão de trazer para o gênero valores da tradição indiana que vão refletir diretamente nas qualidades formais do romance, produzindo nessas narrativas um diálogo entre linguagens que geram uma nova forma. Um novo conteúdo, então, como no caso da cultura indiana, implica novos pressupostos de conhecimento e, por extensão, uma epistemologia adequada que os articule.

O hibridismo como tropo narrativo

Depreende-se daí que o hibridismo é um dos tropos principais dessa nova forma do gênero que, parafraseando Mignolo (2000, p. 12), surge da colisão que se produz entre o “imaginário colonial” e a “razão subalterna”, porque ao traduzir o romance para representar a nação indiana, essa forma narrativa, cuja característica principal é a heteroglossia² (BAKHTIN, p. 428) também vai tomar a forma daquelas novas vozes que tenta representar e que se articulam nesse *locus* de enunciação.

Parafraseando Menezes de Souza (2004), pode-se dizer que esse novo romance indiano de língua inglesa conterà traços dos discursos de uma e de outra

² Conforme Bakhtin (1981), a “heteroglossia” é a condição principal que regula o significado na fala. “É aquela que assegura a primazia do contexto sobre o texto. Em qualquer momento e lugar, haverá uma série de condições sociais, históricas, meteorológicas, fisiológicas que vão assegurar que a palavra produzida nesse espaço e lugar terá um significado diferente se tivesse sido produzida em um outro contexto” (p. 428, tradução nossa).

cultura e epistemologia “num jogo de diferenças e referências que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como sendo mais autêntica ou mais complexa” (p. 117), o que, por sua vez, nunca se resolve em uma síntese ou em uma “clausura ideológica final” (p. 116). Resgatar um ou outro (ou ambos) dependerá do contexto de enunciação do leitor.

No prefácio a seu romance *Kanthapura* (1938), o escritor Raja Rao mostra a relação entre as duas culturas, a inglesa e a indiana, que se manifesta no estilo da narrativa. Como o gênero é o elo entre o escritor e leitor, muitos dos romances escritos na Índia no século dezanove e na primeira parte do século vinte (à maneira dos romances ingleses do século dezoito) são antecidos por um prefácio em que o escritor sente a necessidade de explicar o novo estilo para sua audiência local e estrangeira. No prefácio à *Kanthapura*, Raja Rao, justamente, narra o encontro entre a forma narrativa inglesa e a cultura indiana:

There is no village in India, however mean, that has not a rich *stbala-purana*, or legendary history, of its own. Some god or godlike hero has passed by the village – Rama might have rested under this pipal-tree, Sita might have dried her clothes, after her bath, on this yellow stone, or the Mahatma himself, on one of his many pilgrimages through the country, might have slept in this hut, the low one, by the village gate. In this way, the past mingles with the present, and the gods mingle with men to make the repertory of your grandmother always bright. One such story from the contemporary annals of a village I have tried to tell.

The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one's own, the spirit that is one's own. One has to convey the various shades and omissions of a certain thought movement that looks maltreated in an alien language. I use the word 'alien', yet English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up like Sanskrit or Persian was before— but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English. We cannot write only as Indians. We have grown to look at the large world as part of us. Our method of expression therefore has to be a dialect which will some day prove to be as distinctive and colorful as the Irish or the American. Time alone will justify it.

After language the next problem is that of style. The tempo of Indian life must be infused into our English expression, even as

Crop, 11, 2006

the tempo of American or Irish life has gone into the making of theirs. We in India, think quickly, we talk quickly, and when we move, we move quickly. There must be something in the sun of India that makes us rush and tumble and run on. And our paths are paths interminable. The *Mahabharata* has 214.778 verses and the *Ramayana* 48.000. The *Puranas* are endless and innumerable. We have neither punctuation nor the treacherous ‘ats’ and ons’ to bother us -we tell one interminable tale. Episode follows episode, and when our thoughts stop our breath stops, and we move on to another thought. This was and still is the ordinary style of our story- telling. I have tried to follow it myself in this story.

It may have been told of an evening, when as the dusk falls, and through the sudden quiet, lights leap up in house after house, and stretching her bedding on the veranda, a grandmother might have told you, newcomer, the sad tale of her village.

Rao é ciente de que seu texto implica duas audiências e olha em duas direções já que, no tempo ficcional do texto, ele relaciona a cultura do colonizador à dos indianos. Por um lado, Rao diz escrever um “romance” apropriando-se de uma forma européia de narrar; por outro, ele explica que, segundo a tradição literária indiana de “*sthala-purana*”, lenda e história vão-se entrelaçar no seu texto quando homens, como Gandhi, e deuses, como Rama (que, por sua vez, compartilham do divino e do humano ao mesmo tempo) vão caminhar pelas mesmas ruas. Assim, através da sua narrativa, o gênero romance vai ser vernacularizado quando o tempo divino e o mortal, o presente e o passado da nação, passam a coexistir lado a lado.

Da mesma maneira, a língua inglesa dos indianos (“*english*” com letra minúscula e não maiúscula, segundo a definição de Aschcroft *et al* (1989, p. 11)) é uma forma híbrida que corporifica tanto o confronto entre as duas culturas como o desejo de marcar a própria diferença, a própria subjetividade por parte dos indianos. Por toda a sua admiração pela língua inglesa, o que se lê nas entrelinhas do texto de Rao é que ela não pode conter a milenar e complexa nação indiana e acaba maltratando o pensamento. É o conflito que se gera quando se tenta representar uma ontologia oriental através de uma epistemologia ocidental.

A resposta a esse conflito seria dada através da criação de um gênero híbrido que serve de ponte entre ambas as formações culturais. Então, no segundo parágrafo, Rao precisa explicar a maneira como *Kanthapura* foi escrito, entrecruzando duas tradições que se relacionam dialogicamente e que seriam, ao

mesmo tempo, conhecidas e desconhecidas para as suas duas audiências: no caso dos leitores indianos, porque o romance era um gênero relativamente novo no subcontinente; no caso da platéia estrangeira, porque o romance *Kanthapura*, como os outros romances indianos de língua inglesa, indigeniza o gênero ao deixar *explícito* no texto os elementos da literatura pre-colonial indiana. Isso já representa o oposto do processo de formação desse gênero na Europa, onde os elementos do romanesco teriam sido deslocados à sua estrutura profunda³.

Imediatamente, Rao concentra-se em um dos aspectos centrais do romance que é, na terminologia bakhtiniana, o cronotopo, a relação entre tempo e espaço. Ele chama a atenção para o ritmo da cultura indiana, marcadamente mais rápido, e também para sua qualidade de infinito, característico das narrativas épicas pré-coloniais. O tempo, como vimos na primeira parte deste capítulo, não pertence à natureza, ou seja, não é independente do sistema humano de representação. Por isso, no romance indiano, o cronotopo apresenta certa complexidade pelo fato de sobrepor duas concepções culturais que articulam o tempo de maneira diferente: o “*purana*”⁴ (ou tempo cíclico da tradição indiana), e o “*nutana*” (ou tempo linear da tradição européia) (DEVY, 1998, p. 10).

³ Em *Dez Lições* (2002), estudo sobre a formação do romance na Inglaterra, Vasconcelos afirma a este respeito, que

Os modos não-realistas de ficção sempre sobreviveram, ainda que tendo de recorrer ao mecanismo de deslocamento (para usar o conceito extremamente útil proposto por Northrop Frye), mesmo no interior do romance dito realista. Não cabe, na reivindicação do predomínio do realismo como traço essencial do romance, o conceito de gênero como forma ‘pura’, avessa à mistura, às contaminações, à variedade e ao cruzamento de fronteiras. Sua natureza bastarda, ‘vira-lata’, aberta, desprovida de regras fixas e imutáveis pressupõe, quase por definição, a desobediência à rigidez e a abertura ao novo (não vem daí seu nome, em língua inglesa?)” (p. 29)

Se, na transição do romanesco para o romance na Europa, os elementos não-realistas, como diz Vasconcelos, embora não sumindo, foram deslocados à estrutura profunda do gênero, no caso do romance indiano esses elementos, característicos da literatura indiana pré-colonial, foram mantidos. A maneira como foram articulados vai variar dependendo do momento histórico e literário, segundo veremos.

⁴ A “herança purânica” é o nome genérico dado às narrativas míticas indianas compostas em verso, *slokas*, (similares ao ‘*couplet*’) em sânscrito (GUHA, 1997, p. 238). Entre essas narrativas estão o *Mababbarata*, do qual o *Bhagavad Gita*, o livro sagrado, é uma das suas partes mais estudadas, e o *Ramayana*, composto no segundo século a.C. O *Mababbarata* a história da dinastia ‘Kuru’, traz ensinamentos filosóficos, valores heróicos, teoria política e normas éticas. Essas três narrativas compõem uma pedra fundamental invisível na qual se apóia a literatura indiana em geral e o romance indiano de língua inglesa em particular, tanto pela sua concepção

Através dessa rescrita do gênero romance, os indianos vão mostrar, como aponta Bhabha (1990), que não existe tal coisa como uma concepção homogênea do tempo e que a comunidade nacional, em particular no caso da Índia, é heterogênea uma vez que combina elementos da cultura oriental e da ocidental. Por outro lado, vão implicitamente desconstruir a idéia repassada pelos ingleses nas suas narrativas de que os indianos tinham uma cultura a-histórica e, portanto, estavam em um estágio anterior ao deles.

Trautmann (1995, p. 172) diz que uma das razões nas quais os europeus se baseavam para mostrar a sua superioridade em relação à cultura indiana era, justamente, o tratamento do tempo. Ele salienta que o fato de a concepção do tempo indiano ser cíclico e de escalas fabulosamente imensas, ao ponto de mostrar que o tempo humano era insignificante, era entendido pelos europeus como se os indianos não tivessem história e como se a sua cultura fosse primitiva. Noutras palavras, essa concepção temporal era “inimica” à concepção ocidental, linear e progressiva, associada com a razão e a modernidade.

Percebe-se, então, que detrás do elemento de verossimilhança, repassado pelo estilo realista do romance ocidental, e da sua concepção do tempo linear e progressivo há no romance indiano de língua inglesa, uma outra formação discursiva que atua como força centrífuga e desestabilizadora, em relação à força centrípeta e homogeneizante (BAKHTIN, 1981, p. 271-272) do romance ocidental, que revela uma concepção de tempo mítico e cíclico, ausente na literatura do colonizador, mas sempre presente na literatura indiana. Quanto a isso, Vasconcelos (*op.cit.*) aponta que uma das características do gênero romance

[...] foi se opor ao distanciamento característico do modo romanesco, trazendo a ação para o mundo contemporâneo dos leitores. Ora, isso implicava necessariamente um empenho em presentificar e objetivar esse mundo, e uma das maneiras de fazê-lo era justamente reconstituir e descrever de forma precisa e concreta os detalhes da existência cotidiana (p. 31).

No caso do romance indiano de língua inglesa, o desejo de reconstituir a sociedade, como uma maneira de contestar as narrativas inglesas coloniais, levou-os à apropriação do gênero porque lhes permitia apresentar o seu cotidiano não como um exemplo de exotismo, mas como o dia-a-dia de uma comunidade. Entre esses costumes estava esse elemento espiritual, característico da sua cultura. Ao fazer isso, os indianos trouxeram novamente para o gênero o plano do

da representação da história, em nível formal, como pela sua concepção do indivíduo e o seu lugar na hierarquia social.

mítico e do religioso, central à cultura indiana, que, como dissemos, o romance na Europa tinha tentado suprimir como uma maneira de distanciar-se do romanesco⁵.

Voltando ao prefácio de *Kanthapura*, Rao caracteriza a vida indiana (e as narrativas que a contêm) a partir de uma noção de tempo que, mais do que minimizar a sua cultura, quando comparada com a cultura européia, a privilegia por ter uma outra dimensão temporal, desconhecida para a Europa. Nesse sentido, o que caracteriza o romance indiano de língua inglesa (e, por sua vez, a nação indiana) é uma presença mais do que uma ausência. Se os ingleses apresentavam os indianos nos seus romances como ignorantes e limitados e, por isso, necessitando de educação, Rao os apresenta como pertencendo a uma cultura complexa que não só funciona segundo seus códigos milenares, mas também assimila aqueles da cultura inglesa.

A história como tropo narrativo

Esse hibridismo que justapõe as epistemologias oriental e ocidental no romance permeia um outro tropo característico deste gênero na Índia: a narrativa da história da nação. Tal fato acontece devido à reformulação do passado histórico da nação ser central em culturas que sofreram o jugo colonial como uma maneira de legitimação dos seus valores culturais. Em um primeiro momento, a narrativa da história da nação enfoca o desejo da cultura de marcar a sua própria diferença frente ao colonizador; em seguida, para nos conflitos internos da nação.

Já na segunda metade do século dezenove, o romance indiano de língua inglesa, com a história como pano de fundo, muito rapidamente se impôs como um dos estilos literários mais populares na Índia. Isso trouxe para o gênero uma reconsideração da relação entre história e literatura que, se no Ocidente tinha

⁵ Naipaul (1976) explica que a primeira vez que leu o romance *Mr Sampath* (1949), de N.K. Narayan, a sua leitura tinha se ajustado aos padrões do gênero no Ocidente ressaltando o elemento do humor, tantas vezes elogiado no estilo do escritor. Porém, anos mais tarde durante, a sua segunda viagem à Índia, leu o romance pela segunda vez. Nessa ocasião, descobriu no romance um outro nível de significação, que expressava um sistema filosófico quase que hermético próprio da cultura hindu: O romance que eu li como romance era também uma *fábula*, uma *exposição clássica do equilíbrio hindu*, que sobreviveu ao choque com uma cultura alheia, uma forma literária alheia, uma linguagem alheia, tornando inofensivos esses conceitos aos que parecia dar as boas vindas. A identidade tornava-se um aspecto do *karma*, a auto-estima estava apoiada pelo ideal de não-violência (p. 28, tradução e grifo nosso).

passado por diferentes etapas, na Índia nunca tinha sido questionada, justamente pelo conceito de história que os indianos tinham.

Como sugere Mukherjee (1985, p. 41), na Índia (tanto em sânscrito quanto nas línguas *bhasba*) há uma tendência a associar história e ficção, uma vez que o imaginário e o real, *purana* e *nutana*, respectivamente, sempre estiveram intimamente ligados, estabelecendo uma relação entre eles que, embora de maneira e grau diferentes, ainda hoje continua vigente no romance indiano de língua inglesa, em que as motivações das personagens dessas ficções estão enraizadas na história da nação.

Da mesma maneira, em *The Discovery of India* (1946, p. 101), Nehru diz que na tradição indiana “fato” e “ficção” estão tão unidos que são inseparáveis. Esse amálgama, por sua vez, torna-se uma “história imaginada” que pode não narrar exatamente o que aconteceu, mas que revela uma outra coisa muito importante: o que as pessoas acham que aconteceu, o que elas acham que seus ancestrais tiveram a capacidade de fazer e quais foram os ideais que os inspiraram. Enquanto “fato” ou “ficção”, essas narrativas se tornaram um ideal que mostrava o caminho do esforço e do dever.

Como exemplo, podemos dizer que, como explicam Nabar e Tumkur (1997, p. x), os indianos não conferem a poemas como o *Ramayana* ou o *Mahabharata* o valor de épicos no sentido ocidental⁶. No caso do *Ramayana*, a história do príncipe Rama de Ayodhya e de sua esposa Sita (na sua jornada, *ayana*, física e espiritual), mais do que uma lenda, para muitos tem a dimensão

⁶ No seu artigo “*The Cult of Authenticity*”, Vikram Chandra (2000) narra que, em uma leitura de seu texto *Love and Longing in Bombay* (1997), junto aos escritores Sunil Khilnani e Ardeshir Vakil, no Conselho Britânico em Nova Delhi, foi interpelado por Meenakshi Mukherjee. A crítica perguntou por que ele utilizava termos em sânscrito *dharma*, (obrigação), *kama*, (prazer), *artha*, (riqueza e poder), *shanti*, (paz), para introduzir cada um dos contos desse volume, sendo que eram narrativas específicas sobre pessoas comuns que andam pelas ruas de Bombaim. Ela concluía que isso era para agradar a sua audiência internacional, porque davam as suas narrativas um tom “autenticamente indiano”. Chandra continua a citar Mukherjee, nessa ocasião, dizendo que, para ela, as pessoas comuns da Índia não pensam em termos de valores tão abstratos ou utilizam esse tipo de vocabulário. A resposta de Chandra foi que, nesse momento, eles estavam na capital (Nova Delhi) de uma nação (Índia) que tinha assistido pela televisão o *Mahabharata* e o *Ramayana* tantas vezes que havia batido qualquer recorde. Entendemos que o argumento de Chandra é que tanto que seja utilizado com um fim espiritual e ético, como diria Gandhi, ou comunalista, a leitura desses textos é ainda central na cultura indiana.

de um fato histórico. Por isso, essa narrativa é lida como “*itibasa*”, palavra que em sânscrito significa “foi assim”.

A partir do entrecruzamento das epistemologias ocidental e oriental, as narrativas históricas indianas em geral⁷ e o romance em particular fundiram o fervor religioso com o espírito nacionalista ao serem utilizadas como uma maneira de conscientizar os indianos de seu conflito histórico. Para Mukherjee (1985, p. 48-49), essa atitude sublinha a correlação que tradicionalmente existe entre a secularização da cultura e a emergência de uma consciência histórica nacional. A partir daí, as referências religiosas e míticas não sumiram das narrativas, mas começaram a ter valor patriótico e histórico.

Por isso, embora o cronotopo do gênero romance pareça subordinar as narrativas da história indiana ao calendário secular e linear que a escrita da história ao modo ocidental e o romance realista reclamam, o tempo mítico da tradição indiana também encontra o seu lugar nesses textos a tal ponto que mito e história formam parte da mesma unidade de tempo e pode-se passar de uma a outra sem conflito, conforme vimos.

Isso vem corroborar o caráter híbrido dessas narrativas (e, por extensão, o caráter híbrido da nação representada através deles) que fica evidente no uso das estratégias ficcionais e na maneira de apresentação dos temas da narrativa

⁷ No caso do discurso da história, Guha (1997, p. 160-164) diz que, a partir da teoria historiográfica de valor secular, introduzida pelos ingleses no subcontinente como ferramenta de dominação, os indianos começaram a reconsiderar as narrativas da sua própria história, separando mito e história e organizando-as a partir do tempo linear e progressivo.

Guha (*op. cit.*) acrescenta que isso foi assim porque bens e serviços não eram registrados na Índia em termos de um tempo secular como um ponto em uma flecha que marca a progressão do tempo para o futuro, mas como um momento cíclico de retorno. Frente a essas narrativas, já no século dezoito, os oficiais da *East India Company* sentiram que os indianos tentavam esconder algum tipo de informação. Então, introduziram o sistema historiográfico ocidental para melhor controlá-los. Como acrescenta Guha, o tipo de informação pela qual eles se interessavam (e que marcou na Índia o começo da historiografia na Índia, segundo entendida no Ocidente) era sobre quem eram os donos da terra, o que elas produziam, e quais as relações de poder existentes entre os que moravam nessas terras.

Paradoxalmente, como também diz Guha, os indianos começaram a usar esse estilo de narrativa da história para fazer com que as pessoas se conscientizassem da sua subjugação ao império britânico e para que os ingleses, por sua vez, enxergassem-nos em uma relação de igualdade, não como pessoas inferiores, mas como capazes de produzir o mesmo discurso segundo a racionalidade ocidental.

Crop, 11, 2006

que, quando re-significados a partir da tradição indiana, adquirem uma significação que se perde quando lidos a partir da tradição ocidental.

É importante destacar esse aspecto porque o fato de aceitar os épicos como eventos históricos através de narrativas que valorizam as vidas míticas como reais questiona o conceito de gênero segundo a categorização ocidental (DEVY, 1998, p. 29), que separa a história da ficção. Neste caso, é a ficção que legitima a história.

Por extensão, essa relação entre história e ficção vai conferir ao gênero romance no subcontinente um valor não somente estético, mas também marcadamente ético, no sentido de que vai além da “*idea of aesthetic*”, como aponta Bhabha (1992, p. 48). A metáfora literária constitui-se no *locus* de enunciação no qual se articula a história da nação, reforçando o valor de documento histórico atribuído ao gênero. Em outro nível, essa resignificação da ficção contesta a idéia de que, na periferia apenas se produz arte, enquanto na metrópole produz-se teoria (MIGNOLO, 2000, p. 5).

Palavras Finais

Na presente discussão temos tentado mostrar que o processo de indigenização do gênero romance na Índia obedece ao fato que, como sugerido, as narrativas tomam a forma de aquilo que está sendo narrado. Nesse contexto, os indianos repensaram o gênero levado ao subcontinente pelos ingleses, como ferramenta de subjugação, a partir da “imaginação indiana” e o utilizaram como ferramenta de libertação. Daí surge o fato que, como argüimos, o hibridismo seja o tropo principal do gênero na Índia já que contêm traços de uma e outra tradição.

Ao mesmo tempo, esse romance indiano começou a se impor na tradição literária indiana de língua inglesa no momento do auge do nacionalismo e de formação da nação indiana, uma vez que os ingleses abandonaram o subcontinente. Disso decorre que a narrativa da história da nação seja um dos temas principais desse gênero na tradição literária indiana de língua inglesa.

Entendemos que esses romances têm valor heurístico, uma vez que são ferramentas que tem ajudado os escritores das diferentes épocas literárias a refletir sobre o rumo que a nação tem tomado.

Bibliografia

ASHCROFT, Bill *et al.* *The Empire Writes Back*. London & New York: Routledge, 1989.

FESTINO, Cielo G. *A Indigenização do Gênero Romance na Índia*.

- BAKHTIN, Michael. *The Dialogic Imagination*. M., Holquist, ed. C. Emerson & M. Holquist, eds. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BHABHA, Homi, ed. [1990]. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1993.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000.
- CHANDRA, Vikram. “The Cult of Authenticity. India’s Cultural Commissars Worship ‘Indiannes’ instead of art”. In: *Boston Review*. February/March issue, 2000. (1-18)
- DEVY, G. N. *Of Many Heroes*. Mumbai: Orient Longman, 1998.
- GUHA, Ranajit. *Dominance Without Hegemony*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1997.
- JOSHI, Priya. In: *Another Country*. New York: Columbia University Press, 2002.
- LUKÁCS, Georg [1937]. *The Historical Novel*. Hannah e Stanley Mitchell, trad. London & Lincoln: Nebraska University Press, 1983.
- MACAULAY, Thomas Babington [1835]. “Minute on Indian Education”. In: *Selected Writings*. John Clive & Thomas Pinney, eds. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1972.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- MUKHERJEE, Meenakshi [1971]. *Twice-born Fiction*. Delhi: Pencraft International, 2001.
- _____. [1985] *Realism and Reality. The Novel and Society in India*. New Delhi: Oxford University Press, 1999.
- _____. [2000] *Perishable Empire*. New Delhi: Oxford University Press, 2002.
- MENEZES DE SOUSA, Lynn M. T. “Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha”. In: *Margens da Cultura. mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. Benjamin Abdala Junior, org. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- NABAR, Vrinda & S. TUMKUR, eds. *The Bhagavad Gita*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classic, 1997.
- NAIPAUL, V. S. [1976] *India. A Wounded Civilization*. New York: Vintage Books. 2003.
- NEHRU, Jawaharlal [1946]. *The Discovery of India*. Oxford University Press, 2003.
- RAO, Raja [1938]. *Kantaphura*. New York: New Directions Paperbooks, 1967.
- TRAUTMANN, Thomas. *Time. Histories and Ethnologies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- VASCONCELOS, Sandra G. *Dez Lições. Sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

Revelação e Paralisia em James Joyce

Daniel Puglia*

Resumo: *Este artigo discute alguns aspectos do conto “Eveline”, de James Joyce, publicado em Dublinenses (1914). Assim como os demais contos reunidos nesse livro, “Eveline” gira em torno de Dublin e representa um bom exemplo da maneira pela qual a forma literária pode revelar as conseqüências esquecidas de inúmeros processos históricos. Nesse sentido, essa narrativa fornece uma compreensão aguda da experiência humana no contexto da vida sócio-política irlandesa.*

Palavras-chave: *Joyce, Dublinenses, interpretação.*

Abstract: *This article discusses some aspects of James Joyce’s short story “Eveline”, published in Dubliners (1914). As the other short stories collected in this volume, “Eveline” is based around his native city and represents a good example of how the literary form can reveal forgotten consequences of several historical processes. In this sense, this narrative offers an acute understanding of the human experience in the context of Irish social and political life.*

Keywords: *Joyce, Dubliners, interpretation.*

* Doutor pela Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

PUGLIA, Daniel. *Revelação e Paralisia em James Joyce*.

No conto “Eveline” a família, o trabalho, a religião e a noção de nacionalidade compõem um certo mosaico cuja montagem final reflete as forças de uma ideologia à qual a personagem está submetida. Essas várias instâncias de dominação estão entremeadas na tessitura do conto e a habilidade de Joyce talvez esteja justamente na capacidade de passar de uma a outra, desta para aquela, sem que o leitor deva necessariamente perceber claramente os limites de cada uma delas. Nesse sentido, antes de falarmos especificamente sobre algumas dessas instâncias, conviria atentarmos para a noção de epifania, tão cara a Joyce e utilizada em “Eveline” para construir com sutileza o retrato da personagem.

Como lembra Magalhães Júnior, a epifania seria um momento de iluminação, uma chave para a narrativa:

“[...] É o momento em que, num breve lapso de tempo, o caráter de um personagem é posto à prova, revelando-se a sua fortaleza moral ou as suas debilidades. Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não estar cômico de que chegou tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania”¹.

Em *Dublinenses*, do qual “Eveline” é um dos contos, todas as histórias são narradas de uma maneira realista. John Paul Riquelme destaca que, neste livro, as histórias e seu estilo dividem com as epifanias a meta de “criticar e desmascarar uma cultura que Joyce desprezava, por considerá-la parálitica”. Desse modo, e ainda segundo esse autor, é nesse sentido que deveríamos atentar ao fato de que, ao final do conto, “a protagonista está tão dividida entre o desejo de escapar à sua sufocante vida miserável em Dublin e o medo de realizar esse desejo que não consegue se mover”². Assim, os contos de Joyce teriam, como as epifanias, tanto o objetivo de ser “fatias da vida” como portadores de uma significação maior, em que nenhuma das leituras nega a outra.

De modo geral, as personagens de *Dublinenses* estão aprisionadas em contextos de opressão, uma realidade que parece apenas alterável por meio do silêncio, da espartezza ou do exílio. No que diz respeito às personagens femininas, o crítico James Fairhall destaca que elas tenderiam a “representar uma concórdia com a ordem estabelecida de uma Dublin colonial, paralisada”³.

¹ MAGALHÃES Jr., Raimundo. *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972, p. 17.

² RIQUELME, John Paul. “Stephen Hero, Dubliners, and A Portrait of the Artist as a Young Man: styles of realism and fantasy”. In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Derek Attridge (ed.). London: Cambridge University Press, 1990, p. 123.

³ FAIRHALL, James. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: CUP, p. 250.

Especificamente em “Eveline” seguimos os pensamentos de uma jovem que aparentemente decidiu fugir de uma existência num meio medíocre e sufocante. Já na sentença de abertura, “She sat at the window watching the evening invade the avenue”⁴, vemos que Joyce escolhe um registro eivado de realismo e ao mesmo tempo de marcada melancolia que irá perpassar todo o conto. A escolha verbal não parece fortuita: a passividade da personagem é posta em contraste com o ato invasivo da noite, numa dinâmica antecipadora dos desdobramentos da intriga.

Os sonhos de Eveline relativos a uma possível fuga e à salvação por meio do amor seguem a atmosfera da ficção publicada nas revistas para mulheres em fins do século XIX.

Frank é um homem acostumado às imensidões marítimas, cuja vida sugere viagens exóticas por um roteiro de aventuras, distante da mesmice de um lar pequeno-burguês ou do trabalho anódino numa loja em Dublin. Eveline vê nele, o príncipe de face bronzeada, uma promessa de redenção e de futuro com devotada felicidade. Nesse sentido, ele assume ares de um herói libertador que irá romper as amarras que prendem-na a um núcleo familiar, a um trabalho, a uma cidade: a todo um contexto pontilhado de atitudes e gestos, objetos e memórias que materializam a dominação à qual está submetida. Ao mesmo tempo, se está enfeitiçada pelas estórias de aventuras contadas por Frank, Eveline também tem vívida a lembrança da vida que sua mãe levava (“the pitiful vision of her mother’s life”⁵), algo que a acompanha sempre e a todo momento.

Além disso, como bem assinala Derek Attridge, não podemos saber se Eveline encontrou, na figura de Frank, um verdadeiro “salvador” ou apenas mais um “traidor” dublinense. A palavra “frank”, com seus possíveis significados de “franco”, “honesto”, “leal”, seria um “nome apropriado [...] ou é ironicamente inapropriado?”⁶, pergunta Attridge. Não nos é possível descobrir quão exata e acurada é avaliação que Eveline faz dele, uma vez que o conto não nos fornecesse evidências objetivas para um veredicto. E essa impossibilidade de diagnóstico, de conclusão, é parte constituinte e fundante da forma como Joyce decide contar a estória. Não temos um final tradicional, um *denouement* em que a verdade seria revelada e as lacunas esclarecidas.

Presas entre a obrigação de servir a seu pai e as fantasias relativas à felicidade pessoal, Eveline vive um debate interno cujo resultado já está previa-

⁴ JOYCE, James. *Dubliners*. London: Wordsworth, p. 22.

⁵ JOYCE, James., op. cit., p. 24.

⁶ ATTRIDGE, Derek., ATTRIDGE, Derek. “Reading Joyce”. In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Derek Attridge (ed.). London: Cambridge University Press, 1990, p. 8.

mente determinado. Sua imaginação romântica lutando contra o julgamento de sua consciência ou, por sua vez, as lembranças dos deveres para com a família lutando contra uma fuga fantasiosa, ambos os movimentos nada podem fazer. Ela tem de sacrificar seu livre-arbítrio.

Nesse sentido, parece haver um processo que se repete: assumindo o papel preconizado por sua mãe, cuidando de seu pai e da casa, restará a Eveline o mundo de convenções ao qual está aprisionada: “that life of commonplace sacrifices closing in final craziness”⁷. Talvez a obrigação que a filha tem de reproduzir a história materna tenha um maior poder coercitivo do que as “leis” paternas, embora sejam estas leis e aquela história as faces de uma mesma moeda.

Eveline ensaia para si mesma a representação de eventos futuros envolvidos em expectativa e dúvida. A irrealidade de aventuras num continente desconhecido ou mesmo a estranheza de um nome como “Buenos Aires”, em comparação com todos os nomes de sua conhecida Dublin, parecem fornecer pistas de como ela procederá mais tarde quando chegar o momento da decisão. Também a lembrança da visita ao teatro para assistir a *The Bohemian Girl* – definitivamente algo que Eveline não é – parece ser mais um indício da vida que ela imagina ser possível ao lado de Frank, ou seja, uma mudança e um desafio em relação a seu modo de vida atual. No contexto em que vive, Eveline apega-se ao exótico para que assim seja amenizada sua permanência no reino do que é conhecido, como se olhasse uma bela paisagem através da janela do cubículo onde se acha presa.

O mal-estar e o incômodo vivenciados por Eveline, se considerarmos os contos de *Dublinenses* em conjunto, parece ser indicativo de um contexto mais geral e mais amplo e que afligiria os dublinenses de uma certa classe social. A armadilha a que estão submetidos e o aprisionamento moral de pequeno-burgueses subjugados pela limitação das próprias expectativas são, assim, retratados por Joyce como a conseqüência observável do domínio ideológico imposto, entre outros, pela família, pela metrópole britânica e pela religião.

James Fairhall⁸ aponta que a crítica tem assinalado uma notável unidade nos contos de *Dublinenses*, unidade esta que teria como chave interpretativa o tema da paralisia: a luta das personagens contra circunstâncias opressoras vividas na Irlanda.

De acordo com esse autor, as palavras ditas pelas mãe de Eveline (“Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!”) soam como gaélico mas não o são.

⁷ JOYCE, James., op. cit., p. 24.

⁸ FAIRHALL, James. , p. 65.

Isso gerou – e ainda gera – debate entre os comentadores da obra de Joyce. Muitos adotam o possível significado “the end of pleasure is pain”, “o fim do prazer é a dor”, bastante condizente com o conto. Mas nem todos aceitam essa tradução. O consenso até momento é o de que trata-se de uma variante do gaélico ou de um dialeto do oeste da Irlanda. De todo modo, Fairhall assinala que, considerada a circunstância em que ocorre e dentro da economia do conto, parece ser uma língua lutando dentro de outra, o que envolve a perspectiva mais ampla da história do século dezenove irlandês, suas transformações, e a imposição do inglês em detrimento do gaélico como língua nacional. Nesse sentido, as exclamações da mãe de Eveline seriam – o que nos parece bastante plausível – o testemunho de um trauma: palavras aprendidas com pais ou avós quando, impelida por forças sócio-econômicas, a família foi forçada a mudar do campo para a cidade⁹. Portanto, “Derevaun Seraun!” refletiria, dentre outras coisas, uma história reprimida pelos dublinenses, que vagamente conseguem reconhecer a existência de um trauma, que vagamente conseguem localizá-lo no tempo e em si mesmos. Esse não-reconhecimento reforçaria, então, a sensação atual de paralisia, de um rosto sem expressão que não consegue demarcar sua origem nem mesmo partir para um destino possível.

Cabe destacar ainda a forte ligação da figura da mulher com a casa, com as obrigações domésticas, e o rompimento desse vínculo visto como um ato impregnado de culpas. Ocorrendo quase vinte vezes ao longo do conto, as palavras “home” e “house” surgem nos vários momentos em que Eveline tem de refletir sobre qual decisão tomar. Dois fatores mostram-se como mais importantes: sua promessa à mãe agonizante “to keep her home together as long as she could”¹⁰ e seu desejo de viver. Aterrorizada face à lembrança da vida de sua mãe, ela parece escolher: “Escape! She must escape! Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too”¹¹. Mas, nesse momento, já estamos próximos ao final do conto e logo saberemos que Eveline não conseguirá escapar, não terá vida nem amor.

Salientemos por fim que o trabalho de Eveline na loja não parece lhe trazer grandes satisfações. Trabalhando sob condições opressoras, ela ainda tem de arcar com as rotinas de seus afazeres domésticos, sendo, portanto, uma serva que tem de obedecer a pelo menos dois senhores: o sistema econômico e o patriarcado, ambos forçando mordança e cabresto em eficiente cooperação. Acrescentemos a isso a força das imagens religiosas e o apelo de seus ditames: renún-

⁹ FAIRHALL, James., p. 77.

¹⁰ JOYCE, James., op. cit., p. 24.

¹¹ JOYCE, James., op. cit., p. 25.

PUGLIA, Daniel. *Revelação e Paralisia em James Joyce*.

cia, auto-sacrifício, castidade. O trabalho da ideologia está, pois, terminado. Eveline cede à docilidade da simples retórica de sacrifício pessoal e renúncia, uma obediência que traz ecos da resignação imposta pela religião. Abraçada apenas à própria paralisia, com olhar quase catatônico, pode agora tão-somente observar a partida de Frank. Nega a si mesma a possibilidade de libertar-se da situação de aprisionamento emocional em que vivia. Temerosa e passiva, não pode tomar uma decisão de fato e partir para a ação. Em vez disso, refugia-se em fantasias que substituem uma fuga verdadeira.

O silêncio de Eveline ao final do conto confirma e, não menos importante, ressignifica seu silêncio em sua casa e na loja, na atmosfera do lar e do ambiente de trabalho. As amarras da convenção, do hábito, e a imposição final do costume e da aparência são fortes demais para Eveline. Ela é incapaz de abrir seu próprio caminho para uma possível, ainda que talvez ilusória, liberdade. Tendo uma oportunidade de vida, escolhe uma morte simbólica.

Crop, 11, 2006

A theoretical dialogue about reading native literature

Eloína Prati dos Santos*

Resumo: *Este ensaio discorre sobre algumas das características centrais da literatura nativa americana.*

Palavras-chave: *literatura nativa, oralidade.*

Abstract: *This essay deals with some of the main traits of American native literature.*

Keywords: *native literature, orality.*

Assumptions are a dangerous thing. They are especially dangerous when we do not even see that the premise from which we start a discussions is not the hard fact that we thought it was, but one of the fancies we churn out of our imaginations to help us get from the beginning of an idea to the end.

Tomas King

The assumptions made by most non-Native readers and critics about indigenous literature seem to comprise at least four main aspects I will outline briefly now and will then go back to examine with the help of several Native writers.

1. All evaluations and discussions about Native literature start at the point of contact with the first Europeans to arrive in the Americas.

* UFRGS/La Salle.

2. This starting point tends to homogenize all indigenous populations and their cultures.
3. The literary text is considered on a basis of progress and improvement and tends to dismiss oral cultures as “primitive”.
4. As a consequence, the only catalyst to contemporary indigenous writing would be the struggle between oppressed and oppressor.

The literary history of the United States, for example began when the first person on its territory used his language in a creative form. Nowadays it is correct to presume this person was a member of one of the numerous indigenous ethnies who was able to formulate a poetic expression while telling a story and that this may have happened many more thousands of years ago than we can imagine. The first evidences of art form in America is in drawings registered in cave walls, as the ones to be seen in the caves of Barrier Canyon, in Utah, anthropomorphic forms outlined in red and supposed to be two thousand years old.

The indigenous voice was the last one to penetrate the American canon and the reasons for it may be simple to explain: the subject is so vast it is scary to any serious scholar. There is an unbelievably vast amount of songs, prayers, incantations, charades, stories in the oral tradition of the Americas. Oral tradition covers a rather vague and very long period of time that can go back as far as 20 or 30 thousand years. There are no registers but there are many remote and complex languages to reveal a considerable cultural and social diversity.

Orality is always the base for all literature and the written text we are so used to is recent, no older than 5 or 6 thousand years.

It is believed that when Columbus first reached America there were some 2 thousand independent tribes (only about 300 of which survive) speaking some 500 hundred different languages, professing various religions and presenting lifestyles that range from the agricultural society of the Pueblo Indians in the southwest of the United States to the nomad, hunting Sioux and Algonquin tribes of the northern frontier.

Today the written text defines our very existence and it is very hard to know the meaning of existence within an oral tradition, where the present constantly incorporates the past and the future, and personal and common stories are one.

The indigeneous peoples of the Americas have proved their resilience, though, and after narrating their stories to pale faces who transcribed, translated and interpreted them for a long while, have taken the pen and borrowed the foreign language to speak for themselves. And have followed the path of

Crop, 11, 2006

all repressed and suppressed cultures and told us about their trails of tears, the destruction of their way of life, the disrespected treaties and the wars, but also told us their myths, their habits, the stories of their origins, infusing them with the poetry of the oral syntax and their unique sense of humor.

All kinds of indigenous literature were and are being produced: rage and fanaticism sell well in a prevailing racist society among excluding editorial politics. But a dense, poetic, funny, political, naturalist, magic realist, postmodern, postcolonial literature has pushed its way into the academic world and the reading public.

To have an idea of how this took place, we have to take into consideration that the pedagogical and theoretical base of American literary history and canon formation until the 1960s remained mostly white, male, European and Christian. Most anthologies and textbooks contained texts by Benjamin Franklin and Thomas Jefferson, Emerson and Thoreau, Hawthorne and Melville, Whitman, Henry James, Mark Twain, Faulkner and Hemingway and so on, with perhaps a token woman, Dickinson or Wharton, but no Jews or black. After the second half of the 20th century, Jews and blacks appear in small numbers, followed in a couple of decades by Hispanics and Asians and finally the Native writers, who appear as late as gay literature.

It was only in the 80s that studies of the novel, for example, acknowledged that most fiction authors between 1870 and 1920 were women: Elizabeth Stuart Phelps, Sra Orne Jewett, Mary Wilkins Freeman, Edith Wharton, Ellen Glasgow, Mary Austin and we could go on and on. The same way, by teaching that complexity, irony and ambiguity were the main qualities of a poem, teachers and critics excluded the repetitive and misleadingly simple rhythms of the Native chant.

By then, great changes had been introduced into our systems of thought and what Agnes Heller calls “new imaginary institutions” (borrowing from Castoriades) had been established. The intellectual and aesthetic world had been assimilating, from existentialism to post modernism, through the civil rights movement and feminism, for example, first great social and political changes, second a radical expansion and pluralization of our universe to areas so far suppressed or ignored. Sexual liberation, homosexuality, drugs, open up taboo areas, while our everyday life is permeated by “exotic” practices: afro hair, Indian clothing, Chinese food and Latin American novels, for example. And the line between high and popular culture is blurred.

In the United States, though, the cherished concept of melting pot is debunked by the success of visible minorities, by then almost half of the population, in inserting themselves into the mainstream while proudly preserving

SANTOS, Eloína Prati dos. *A theoretical dialogue about reading native literature.*

their origins, their first languages, their native cultures. Here come the chicanos, the puertoricans, the Cubans, and there is an admirable reaculturation of the indigenous populations.

But the Indians were not silenced by the arrival of the first Europeans, on the contrary, their production even influenced American born authors, from Thoreau to Gary Snyder. Speaking only of contemporary Native literature, we can remind ourselves that Scott Momaday won a Pulitzer Prize in 1966 for *House made of dawn*, and that in 1974 James Welch's *Winter in the blood* got a front page review in the *New York Times Book Review*. Today many Native writers are recognized and respected in the academic and in the editorial world and anthologies as *Talking Leaves* (1991) introduced by Craig Lesley, and *Spider woman's granddaughters*, organized by Paula Gunn Allen, attest to the varied, quality and wealth of Native literary production.

Among this variety, I want to mention four Indigenous writers that have made a difference in how we see their writing: Gerald Vizenor and Maria Campbell for their polemical embracing mestissage, Sherman Alexie for his iconic visibility, and Thomas King for his creative reworking of white master narratives.

Writers as Louis Owens, Craig Womack, Janice Acoose, Elizabeth Cook-Lynn, Paula Gunn Allen and Thomas King have also been acting as critics, or white readings to Native American writing, of contemporary literary theories, mainly postcolonial ones, and even reading other Native Americans authors. Paula Gunn Allen has challenged white American feminism and developed course of study for American Indian Literature; Janice Acoose has examined biased readings of Native women's writing and offered her own views on Maria Campbell's *Halfbreed* as she "reclaims her self" as an Indian woman. Louis Owens analyses several contemporary Native works by John Rollin Ridge, Darcy McNickle, Momaday, Welch, Silko, Erdrich and Dorris and Vizenor, looking for strategies, maps of the mind and origin "mists". Maybe the Native critic who most engages Euro theory, Owens converses with Bakhtin, Foucault, Derrida postcolonial terms, anthropologists' interpretations of indigenous cultures, Marxist social concepts and much more. Craig Womack tackles Native American literary separatism and literary self-determination, trying to read Oral Tradition beyond ethnography as he examines the work of Alice Callahan, Louis Oliver, Joy Harjo, Lynn Riggs and others.

As I only have an hour, I will center on two relevant native critics of Native literature, an American woman and a Canadian man, Elizabeth Cook-Lynn and Thomas King.

A Crow Creek Sioux, raised in one of the poorest and most highly densely populated reservations in the country, Elizabeth Cook-Lynn has dedicated for

Crop, 11, 2006

many years to teaching, writing and lecturing about Native American literature. “New narratives were required”, she declares. A firm believer that the enormous impact that the book and media culture in America has on its citizens, native and non-native, could and should be used to produce new visions and promote a re-examination of the mistaken ideas about the native past as well as about Usamerican history, and the place to do it, colleges and universities. Coming from the seventies’ tradition of affirmative action, a lot of her writing is radical and sarcastic. I am taking as example a book entitled *Why I can’t read Wallace Stegner* (1996), a collection of her published essays and conferences which she gathers in five sections tackling what she sees as the central and crucial questions about reading and teaching Native literature. She discuss the mentioned influence of the book and media culture on the construction of national myths; the emergence of critical voices among Native writers in the last three decades of the twentieth century; she examines the patterns of injustice at work in the literate culture, discusses current theoretical terms, such as nationalism and Third World literature; the literature of Native women; and gives us some personal notes on the preservation of tribalism and the need for decolonization.

I will first visit the Wallace Stegner article, partly because I have been writing about the West, so the theme is close to me, and also because, being the title of the book, it points to key points in Cook-Lynn’s critical point-of view. The origin of her indignation with Stegner’s writing comes from his declaring himself a “native” of the Northwest Plains – and she objects to the term as well as to the definition – and to his having declared American history finished by 1890, or the year of the Wounded Knee massacre. Between 1865-1890, the conquest of the west was finalized by the massive arrival of colonizers, the railroad, the barbed wire fence and other civilizing traits that turned it less remote and integrated the region into the life of the nation, prompting declarations of “the end of the frontier”. The life of the indigenous populations that had been entirely altered by forced relocations, diseases and famine, christianization, alcohol and firearm, was thrown into oblivion during the period, for the American Army was entirely free to wage incessant war on them after the end of the Civil War and the sad defeats at Sand Creek and Wounded Knee. At the same time a western literature flourished, written mostly by easterners not entirely familiar with the area, like Femimore Cooper and Mark Twain, and prone romanticize local myths. The Indian was depicted solely in two colors, that of the noble savage or the vicious dark man. So Stegner is correct when he claims having been born in the region and having a profound knowledge and love for it. He also believes himself a “true” American” and as such, the inaugurator of

SANTOS, Eloína Prati dos. *A theoretical dialogue about reading native literature.*

history in a “new” country, and a new country had no history”, Stegner says, “the world when I began to know it had neither location nor time, geography nor history”. Cook Lynn herself concedes him that:

This is the power of Stegner and those who preceded him, and of those American writers of the West who follow. They all become part of the American literary movement which claims possession of the American West. In the process, they become teachers, researchers, interpreters, historians. Un-self-consciously, they write about the plains and the American Indian and their own experiences in an attempt to clarify their own identities. Yet, in a moment of schizophrenia so appropriate to anyone who continually withdraws from reality, Stegner claims an affinity with Indians by calling himself “a sensuous little savage”, not a child of Europe (p. 31-32).

It is not difficult to see Cook-Lynn’s reasons for making of Stegner a symbol of all those writers who cut off the dialogue with the indigenous habitants of the country, condemning them to silence and oblivion. But the last of the Mohicans, or Soix, Pueblo, Dakota, Laguna, Navajo, Blackfoot, “who continue reproduce themselves biologically and tell their children to whom they are related cannot be wished away either through the deception of the imagination or by any other distractions which are probably more political than artistic”(p. 32), she says, and they continue to occupy the northern plains and many other areas of the country to this day. But how may they read works “where the death and burial of their presence is so explicit” and “make the necessary reconciliation with continuity and primordial historiography” she asks, when they were forever excluded from making part of contemporary human thought?

“But that does not make the vision fraudulent”, she states. “Vision is vision, after all, a sacred thing, as all of the tribes will tell you” (p. 34). The problem is that their children and grandchildren influence the taking of action in the United States, influencing social, political and academic life, a purist notion of the making of America very inappropriate for the twenty-first century. In fact, she believes this “combination of compelling fantasy and bad history” is damaging to the whole world. With the re-election of George Bush, her vision that “as the imagined America goes about in its disguise, its powerful economic system, capitalism, exploits resources for profit in a way which exempts native populations, its scientific mentality steals the sun and markets firepower to its friends, its superior governing class develops to deny religious,

Crop, 11, 2006

social and political freedom to large groups of people. It will not be long before all mankind will believe that the tyrant must be overthrown. When that happens it may be too late for contest, challenge and debate” (p. 39).

The task of the Native American writer, then is that of mythologizing his relationship to place, and she is a firm believer in tribal affiliation and so goes on, in other essays to discuss concepts of nation from the point-of-view of a tribal woman.

And she does so in an essay about American Indian fiction writers, where she discusses cosmopolitanism and nationalism and Third World literature and First Nations Sovereignty.

Cook-Lynn agrees with Homo Bhabha and Timothy Brennan, among other postcolonial theorists, when they point out that several writers who are not Euro-American – Salman Rushdie, Vargas Llosa, Naipaul, and even Amy Tam and Maxime Hong Kingston – and “who have moved away from the expected nationalistic affiliations toward and acquired ‘cosmopolitanism’”, contributing to what she calls “a confusion about the cultural authority in the Third World literary voice (p.17). This she relates to nationalism in American Indian fiction.

Following Brennan’s arguments that “cosmopolitanism becomes the enemy of ‘resistance literatures’ because its criteria derives from Western tastes and aesthetics, she points out the main problems:

1. The preference for novels over poetry, testimonials and plays.
2. The preference for literature published in European languages.
3. Writing about colonialism without using a “strident” point of view.
4. And the attraction to literature that aesthetically is “like us”, or displays the complexities and subtleties of all “great art” (p. 79).

To Cook-Lynn this means an “author-centered” fiction that basically opposes Native aesthetics and raises questions about the audiences it is aimed at.

Although she attributes much of this to editorial and agented assistance upon which manuscript acceptance is dependent, she believes that memory recovering through writing seems selective, obscure, strident, and of little interest to the mainstream.

And she lists a numbers of American Indian authors that fit the profile. The list gives some of their background or present place in American society and are part of her analysis:

...most notably Louise Erdrich, educated at Dartmouth College, and a participant in the John Hopkins University Writing

SANTOS, Eloína Prati dos. *A theoretical dialogue about reading native literature.*

Program, and her husband, creative writer Michael Dorris (who make up the most popular writing team of the current era), as well as the nationally known Gros-Ventre/Blackfeet novelist, James Welch, the Kiowa intellectual N. Scott Momaday, and Laguna writers Leslie Marmon Silko may also have moved away from nationalistic concerns in order to gain the interest of mainstream readers (p. 80).

These writers give “mostly white professors of Native American literatures the capacity to rearrange native intellectualism in dubious ways”, she goes on (p. 81). One example would be the comparing of Erdrich to Faulkner, which blurs the difference between them and goes against those who, like Cook-Lynn, “pose the dialectics of difference” as a pedagogy. The problem, she thinks, is that

Third World literary theorists are troubled by the lack of clear distinction between the nationalistic and cosmopolitan literary voice as a beginning point in the discussion of Native literatures because the strategy of ignoring and obscuring authorial intent lends itself to the pitting of pedagogical concerns and theoretical uses of literature against one another (p. 81).

The fact is that tribes are not nations but are “colonized enclaves” in the United States, “some kind of nebulous sociological phenomena”, even if Native writers are worried about oppression, diaspora, racism, resistance and other similar experiences. Such an understanding of Native literature goes against the historical reality of indigenous populations and the work being done by activists, grassroots intellectuals and politicians to defend sovereignty in the new world. Cook-Lynn believes that the violation of nationalistic models in fiction in criticism should be a legitimate concern in literary theory, and part of its discourse when applied to Native American Fiction. She adds that such “postcolonial incoherence” in writers who claim to be indigenous contributes to confusion about the role of minority intellectuals within the United States.

Although authors as Pulitzer Prize winner Momaday and American Book Award receiver Erdrich share anticolonial concerns with Salman Rushdie and Naipaul, for example, Cook-Lynn deems the connection inappropriate. This may place the Native writer as an outsider, even as a traitor (Rushdie) and increase the fear that they are strident or lack artfulness and aesthetic quality. She believes it a mistake on the part of Native American writers that they can become “cosmopolitan”, hybrid, or even exotic, with impunity. And here she

Crop, 11, 2006

detects that in the convenient publication of Erdrich and Dorris's *Crown of Columbus* to coincide with the quincentennial of the "discovery" of America (p. 84).

She calls for a political concern associated to aesthetics as, for example, a way of struggling against canon formation tendencies, reinforced by books as Bloom's. Even if the open-canon movements have success, she worries about two issues concerning indigenous authors. "First, opening up the canon is a little like opening up trade markets: exploitation abounds – a few legends here, a myth there" (p. 84). And her illustration is the inclusion of Momaday's essay, "Man made of words" inserted between romanticism and T.S. Elliot in programs and anthologies to justify cross-cultural interests or fairness. Second, the relevance of canon opening for Native writers, given their aim "to establish myths and metaphors of sovereign nationalism; places and mythological beings, the genre structures and plots of oral tradition", and other specific topics that would make "the presence of the Indian nation as cultural force a matter of principle" (p. 85). And she deplores that very few works by popular American Indian fiction writers examine the meaningfulness of indigenous or tribal sovereignty in the twentieth century (p. 85).

She goes to further criticism of the authors listed before and defines Erdrich's vision as "apocalyptic and Christian-oriented", thinks Welch dismisses Blackfeet nationhood and Momaday's mysticism is self-absorbed, while Vizenor feels that "whoever wants to be tribal can join the tribe". She even thinks her own novel (*From the river's edge*) effaces the ambiguity in the Indian rights struggle of politics and land.

She acknowledges the move into the subject of nationalism and cites Raymond William's *The year 2000*, who "unintentionally" reasserts the native view in a "limited way" by recognizing the link between the term nation and the native since we are born into relationships settled into a place and the importance of bonding to a place. But Raymond's conclusion seems "racist and non-functional to Cook-Lynn, for he reconsiders the function of the indigenous myths of origin, and they are tied closely to place and tribal nationalism. In general, she thinks Euro-American scholars tend to forego discussing the connection between literary voice and geography and what it means to Indian nationhood.

Silko's *Almanac of the dead* (1992) seems to Cook-Lynn the most ambitious novel published by an American Indian fiction writer for asserting a collective indigenous retrieval of lands stolen from them through colonization and creating a "fictionalized pantribal nationalism". Cook-Lynn admires her for clinging to "the idea that the imagination plays a functional role in political

and social life, an idea which most of the native traditionalists I have known have always held” (p. 89). Perhaps Cook-Lynn is tickled by the novel creating a nightmarish vision of what America could become to its colonizers: “the triumph of the indigenes as tidal waves of South and North American Indians wipe out borders and reclaim lands (p. 91).

Centering pedagogical debate on multiculturalism in chaotic, she believes, for it will not cast light on the centuries-long struggle for sovereignty faced by the people of the First Nations of America. After all, she sees the interest in decolonization as going back to Mayan resistance narratives of the 1500s and always important in political and social life of indigenous people.

Cook-Lynn sees the criticism and teaching of most contemporary fiction written in English by American Indians as attempts of absorption into “the melting pot”, “involuntary unification of an American national literary voice”.

The last essay in her book, “End of the failed metaphor”, examines the conscious and unconscious racist attitudes ingrained in contemporary culture, even in well-intentioned ones. One example is describing Wounded knee and “an event”, “an incident” or even “an affair”. Racist metaphors legitimize colonization or render it tolerable in the 21st world.

Elizabeth Cook-Lynn seems to be calling for a development of solidarity among Native American writers and advocating their power to educate American society about the prevailing injustices against the indigenous peoples. The true Native history and stories should be told with firm convictions or there will be no justice for them as they survive into the twenty-first century.

In “Godzilla vs post-colonial”, a 1997 essay, Native Canadian writer Thomas King, declares the term postcolonial unacceptable to describe Native literature. And he does not hesitate to call the triumvirate — pre-colonial, colonial and post-colonial — terms that “reek of unabashed ethnocentrism and well-meaning dismissal, and they point to a deep-seated assumption that is at the heart of most well-intentioned studies of Native literatures” (p. 242).

To King, the problems with the term postcolonial reside in its inescapable nationalism and in its dangerous assumption that any discussion starting point is the advent of Europeans to North America. He also accuses postcolonial studies of organizing literature progressively, implying progress and improvement, as well as of assuming that the catalyst for contemporary Native writing is the struggle between the oppressor and the oppressed.

Pre-colonial literature is easy to determine, although mostly unknown to us except through “translation”, being the oral tradition in existence prior to any contact with European peoples, and which existed within specific cultural

Crop, 11, 2006

communities. We must never forget that Native peoples had inhabited America for many thousands of years and that there were more than two thousand independent tribes (of which about three hundred survive) who spoke around 500 different languages and had a wide variety of cultures and religions. King correctly points out this key error in the European construction of a homogenous indigenous population with a homogenous culture and tradition, rather than conceiving them as they conceived of themselves, English, German, French, Spanish, Portuguese, each with their own identity and culture. And contemporary Native writers still find themselves fighting the notion that, as Janice Acoose calls it, Indigenous peoples “are one big brown blob” singular and indistinguishable from one another. The fact that these were oral cultures may have been their truly common trait.

Colonial literature was that written by European settlers, adventurers, scholars, ascribing the indigenous peoples categories borrowed from a white, western, Christian world, which oscillated between that of primitive and savage to that of pure and innocent inhabitants of a paradise regained. The richness and variety of oral cultures lost to them, Europeans project onto Natives either the Rousseauian idea of the “noble savage”, a projection of European distress over the industrial revolution, or the useful myth that they are primitive, ignorant, dirty, treacherous and other ideas that allowed the spoliation of their lands, of their food sources, the erasing of very cultural richness they failed to see.

Pre-colonial literature, thus, according to King, “has no relationship whatsoever to colonial literature. The two are neither part of a biological or natural cycle nor does one anticipate the other...” (p. 242).

Postcolonial literature would then be that produced by Natives after colonization, mostly born out of the experience of colonization, which, as mentioned before, presupposes a body of work issued after the European arrival overseas. This idea, King says, completely cuts Natives off traditions that were in place before colonialism became an issue and which have survived despite the efforts to erase them. In as much as postcolonial implies that contemporary Native literature would be a counterpoint to the hegemonic European cultures planted here, even if it opposes the Native voice to the Canadian voice and suggests it may be new and exciting, and precisely because of that, it becomes hopelessly nationalist. And King insists, despite arguments to the fact that some of his own concerns with centers, difference, totalizing, hegemony, margins, are addressed by postcolonial methodology, that he “remain(s) skeptical such a term could describe a non-centered, non-nationalistic method” (p. 243).

Yet, it is “very tempting to think of contemporary Native American literature as among the postcolonial literatures of the world” since they have

emerged, in their present form, out of the experience of colonialism and assert themselves in the confrontation of imperial powers and establishment of their differences from the assumption of the imperial center (citing a definition from *The Empire writes back*). As it is very convenient to use Homi Bhabha's third space notions or Mary Louise Pratt's contact zone expression to look at these works. Or to believe that the discussion about border cultures that benefited Latino works can be easily extended to the examination of Native Literature. Or to wonder why Native women do not make a more extensive use of subaltern studies. We may even argument that Fanon, Said, Bhabha or Anzaldúa have undergone the colonial process and tend to find new terms to define the work produced at the margins of hegemonic cultures, appropriating and using concepts developed by Freud, Marx or Derrida to their own anti-colonial discourses. Useful as they can be, they are non-Native views of Native culture. Maybe they are our way of doing what Louis Owens ironically calls, "the current tendency of critics to consider Bakhtin (or Derrida, Foucault...) as a topical ointment applicable to virtually any critical abrasion" (p. 256).

"Yet, contemporary Native American Literatures cannot be classified among the post-colonial literatures of the world for the obvious fact that there is not yet a "post" to the colonial status of Native Americans. Call it domestic imperialism or internal colonialism; in either case, a considerable number of Native people exist in conditions of politically sustained subalternity", says Arnold Krupat (1996, p. 30). And yet, this literature sounds very much like the post-colonial fiction published in North American and other places of the world and "also performs an analogous ideological work".

"At the most basic level", Krupat says, "cosmopolitan perspectives on Native American literatures read them in relation to other minority or subaltern literatures elsewhere in the late-colonial or postcolonial world; cosmopolitan criticism must always in some degree be comparative" (2000, p. 19). And here lies, perhaps the main issue for Native writers. They want to be studied in their own right, not judged by Western notions about them.

Even Krupat, though, one of the most sympathetic non-Native critics of Native literature, consider the postcolonial perspective "especially promising for the written literature of some indigenous peoples over the last thirty-some years. It might prove fruitful, for example, to examine the ways in which Native nationalism – a nationalism, as we have noted, that does not seek to express itself in the form of a state but that does link specific land claims and a people's experience to principles of sovereignty – operates differently or perhaps in some regards similarly in resisting colonial force to other anticolonial nationalisms elsewhere" (1996, p. 20).

Crop, 11, 2006

But Native American writers are also at work as their own critics and making attempts at finding their own discourse to do so. Krupat mentions the expression “post-Indian”, coined by Gerald Vizenor to describe the culture and politics of contemporary Natives. He sees that expressed not only in the work of Vizenor, in “Postindian warriors”, but also in Louis Owens of *Our destinies*, W.S. Penn of *As we are now*, the Leslie Marmon Silko of *Almanac of the dead*, the Sherman Alexie of *The Lone Ranger and Tonto’s fistfight in heaven* and *Reservation blues*, among many others (2000, p. 20).

Janice Acoose uses the term “post-halfbreed” in discussing the work of fellow Native writers, including that of Maria Campbell and her famous autobiographical novel *Halfbreed* (1973). Kateri Damm, an Ontario Chippewa, believes Campbell’s novel — the view of a female Métis’s life at a time when the Indian Act prevented them from even being considered aboriginal — “presents an alterNative perspective of the history of Canada...[to] affirm and preserve Native ways, Native realities and Native forms of telling, while actively challenging and redefining dominant concepts of history, truth and fact”. And I have to call attention to her insistent use of use of plurals.

It is necessary to point out that these contemporary Native writers and scholars do not all agree with each other, since there is no homogeneity either in their experience of modern indignity nor in their ancestral origin. Vizenor’s post-Indian mixedbloods, for example, possess tribal, but not national values. A tribalism Krupat considers “traditional”, or anything that is useful to Indian people in retaining their values and worldviews no matter how much it deviates from what people did one or two hundred years ago”, borrowing a definition from Graig Womack (p. 42).

Sherman Alexie has mocked Vizenor and Louis Owen’s attempts at mixedblood identification and even called it pretentious: an Indian is an Indian, he says, and an Indian is not a Native American. But the mixedblood in Vizenor and Owens books are quite Indian. Womack raises the question of whether identifying oneself as a mixedblood rather than to a tribal nation would not be resigning to sovereignty. Of course Alexie is neither tribal nor a nationalist in the usual use of the term.

Jeannette Armstrong calls attention to the fact that, while in the United States several aboriginal critics (Owens, Vizenor, Paula Gunn Allen, Alexie, for example) are getting considerable attention, even if in a market saturated with books about Aboriginal peoples (the 1980s and 1990s) mostly by non-aboriginal experts, in Canada Native authors and critics have found the academy a less than comfortable space. While the number of published aboriginal poets, novelists and dramatists increases, discussion of their writing has been done mainly

by non-aboriginal academics and journalists. Armstrong herself has been finding ways of voicing their own views of the matter, slowly building what Kimberley Blaeser call “an ‘organic’ Native critical language” or “tribal-centered criticism”. Blaeser does not reject Euro-American models of criticism (as Owens does not entirely dismiss Bakhtin), but she does insist that aboriginal people begin to develop their own critical techniques, even out of their own creative literature. This “literature as theory” strategy was very successful within African-American and Chicana Literature, for example. Good examples of that emerging “theorizing criticism” are essays by Thomson Highway, Gerald Vizenor, Lenore Keeshig-Tobias’ use of the “trickster” as a way of talking about Native spirituality, relating it to politics, and humor in aboriginal writing.

Another good example is the reading Garnet Ruffo makes of Louise Erdrich’s *Tracks* not as a kind of magic realism, in which visions and spirits operate as metaphors, but a type of unqualified realism in which visions operate as tangibly as material forces. Ruffo believes that for an outsider, it is not enough to master anthropological data, but it is a question of cultural initiation, of involvement and commitment, “so that the culture and the literature itself becomes more than a mere museum piece, dusty pages, something lifeless” (in ARMSTRONG).

Going back to King, what he was talking about in his essay, was perhaps, a counterpoint to this cosmopolitan attempt at reading Native literature within the academic world as books which present non-Western world views as means of relativizing Western perspectives and perhaps shake or alter Western epistemology or ethics. This Krupat calls “ethnocriticism”, a method that ends up using structuralism and deconstruction, Marx, Freud, Bakhtin, feminism, for insight on Native texts, which is surely an imposition of these “foreign” perspectives onto Native texts and may represent, in Krupat’s opinion, another act of colonialism directed against the Native (2000, p. 23).

So we are lucky that despite protests of not being a theorist, King does theorize a bit. He offers us four terms to describe contemporary Native literature: tribal, interfusional, polemical and associational, believing there are “less centered and do not, within the terms themselves, privilege one culture over another; they avoid the sense of progress in which primitivism gives way to sophistication, suggesting as it does that such movement is both natural and desirable; they identify points on a cultural and literary continuum for Native literature which do not depend on anomalies such as the arrival of Europeans in North America or the advent of non-Native literature in this hemisphere....” (p. 243).

Crop, 11, 2006

Tribal, he says, refers to that literature which exists primarily within a tribe or community, which is shared exclusively by the members of that community and presented and retained in Native language. It is virtually invisible outside that community partly because of the language barrier and partly because it has little interest in making itself available to an outside audience, like that of the Hopi.

Polemical refers to that literature in Native language or English, French, that concerns itself with the culture clash between Natives and non-Natives and which champions native values over non-Native values. Beatrice Culleton's *In search of April Raintree* (1984), Maria Campbell's *Halfbreed* (1973), D'Arcy McNickle's *The surrounded* (1976) and *Wind from an enemy sky* (1978) and Howard Adam's *Prision of grass*. It chronicles the imposition of non-Native expectations and political, social, scientific insistences on Native communities and describes the methods of resistance used by Native peoples to maintain their culture and above all their communities.

Interfusional King uses to describe part of Native literature which blends oral and written literature. Howard Norman in *The wishing bone cycle* (1976) and Harry Robinson's *Write it on your heart* (1989).

These writers tell their stories to someone who then translates them into English, as Norman has done with what he calls "ethnopoems", or transcribes them into writing, as Wendy Wickwire has done with Robinson's tales. These story-tellers develop an oral syntax that defeats readers efforts to read the stories silently to themselves and encourages them to read aloud. And they keep metaphors, structures, themes and characters from oral literature. Their main value of this literature may well be the influence of contemporary writers such as King himself likes to acknowledge. Or Jeanette Armstrong, for example, in her novel *Slasb* (1985), which tells of growing up Indian in a prejudiced school and a prejudiced society, but manages to stay optimistic, pointing to a possible connection between the cultures.

Associational would then be most of the contemporary fiction being written by Natives today. Most often, it describes a Native community and although including non-Native characters or communities, does not center on the latter or on conflicts between the two cultures. Instead, it focuses on the daily activities and intricacies of contemporary Native life. It also ignores traditional plots and climaxes valued by Non-Native literature. It also leans towards the group, the collective story rather than the single character, a fiction that devalues heroes and villains altogether. Most importantly, it is a fiction that avoids judgments and conclusions. This literature provides a limited access to the Native world and the non-Native reader can associate with it without

feeling a part of it. It helps remind Natives of their cultural values and reinforces a present of cultural tenacity and a viable future.

Examples are Basil H. Johnston's *Indian school days* (1988), a biographical narrative of his years at a Jesuit boarding school where Native boys are not seen as victims of their religious jailers, but both sides of the cultural border are given choices and responsibilities. And Ruby Slipperjack's *Honour the sun* (1987), a diary-like narrative that follows the daily life of an isolated Native community in northern Ontario. There is no attempt at glorifying the Native way of life or at blaming problems as alcoholism or tuberculosis on their white neighbors.

The feeling of "almost" understanding what is going on in these non-judgemental portraits of native communities is also found in King's work. His novel *Truth and Bright Water* (1999), for example, introduces Native characters more or less integrated to both their traditional communities and the white world around them, mythological figures, a pervading sense of humor which pokes fun at both sides of the "contact zone". It gives us Indians who ride motorcycles and shoot at Buffalo with paint balls in the same canvas that portrays an abusive Native father. We also have a mysterious trio of ghost dogs, a suicidal teenager, a very intriguing quilt that displays razor blades and photos among its many components. Several members of these two little towns on the Canadian/US border, go back and forth by pulling themselves across aboard a bucket tied to a rope, ignoring national frontiers and national laws with the same ease they ignore cultural frontiers. But to the non-Native, the reading of King's books, as that of many other Native writers, leaves us feeling as outsiders. Not in a bad way, it is only that slightly uncomfortable feeling that some of those references and icons were not entirely grasped and that those jokes would be a lot funnier if we were Natives.

King alerts us that these categories do not cover works such as Vizenor's postmodern novels *Darkness in St Louis Bearheart* (1978) and *Griever: an American Monkey King in China* (1987) and Graig Strete's surreal science fiction *The bleeding man* (1977) and *If all else fails* (1980), emphasizing the great variety of contemporary Native production.

The terms he suggests, he warns us, are not "bags" into which we can collect and store the whole of Native literature. They are, more properly vantage points from which we can see a particular literary landscape" (p. 243-44). From a non-comparative point-of view, I have to add, but from an insider's view.

The terms all these Native writers have been proposing have to be studied and considered not only in their validity for the examination of Native

Crop, 11, 2006

literature, but as reflections which can make us look beyond the theoretical mirror we keep holding up to them. After all, we all grew up with many Indian stereotypes in literature and film and the market for those natives or non-Natives who want to do something that escapes the old cowboys and Indians plot may be scarce. It is very strange to see Indians who do not fit the imaginary roles we are used to and do not speak or write in traditional ways.

Despite all attempts or the contrary, Native peoples have survived; they have thrived and created their own space and their own voice within these cultures we call our own. So we need to be reminded that Natives, as King puts it, “in addition to a useful past, [...] also have an active present” (p. 246).

References:

- ACOOSE, Janice. A biography, http://www.research2.csci.edu.ubc.ca/indigenation/Indian_ReACTions/Maria_Campbell.htm.8k. Accessed Oct 29, 2003.
- _____. *Iskwewak Kab'Ki Yaw Ni Wabkomakanak*. Neither Indian princess nor easy squaw. Toronto: Women's Press Suit, 1995.
- ALLEN, Paula Gunn. *Studies in American Indian literature*. N Y: MLA, 1983.
- DAMM, Katari. http://research2.csci.edu.ubc.ca/indigenation/Indian_Reactions/Maria_Campbell.htm.8k. Accessed Oct 29, 2003.
- KING, Thomas. Godzilla vs post-colonial. In: Ajay Heble, Palmateer, Donna Pennee, and J. R. Struthers, Orgs. *New concepts of Canadian criticism*. Ontario, Can: Broodview Press, 1997.
- KRUPAT, Arnold. *The turn to Native*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.
- _____. *Red matters*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- MURRAY, Laura. Review of looking at the words of our people, by Jeannette Armstrong. <http://www.utpjournals.com/product/utp/651/wrods26.html>. Accessed Oct 29, 2003.
- OWENS, Louis. *Other destinies*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- WOMACK, Craig S. *Red on Red*. Native American Literary Separatism. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.

“Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930

Fabiana Valeria da Silva Tavares*

Resumo: *Em meio à crise que se seguiu à quebra da bolsa de valores em 1929, Laura Ingalls Wilder produziu uma literatura destinada a crianças e jovens, com base em sua experiência pessoal e na História dos Estados Unidos localizada no final do século XIX. Esta análise propõe que ao aportar num mundo arquetipo e utópico, a literatura de Wilder acaba por acusar em si suas condições de possibilidade e, mais do que isso, sua função utilitária com relação aos modos de produção e às organizações sociais.*

Palavras-chave: *História dos Estados Unidos; Depressão; espaço utópico; ideologia; literatura infanto-juvenil.*

Abstract: *By the time the United States was living the crisis caused by the crash of 1929, Laura Ingalls Wilder produced a literature made for children and youngsters, based on her personal experience and on the end of the 19th century period of the American History. This analysis states that by representing an Utopian and archetipal world, Wilder's literature accuses in itself its existing conditions. Moreover, it accuses its utilitarian function related to the modes of production as well as to the social organisations.*

* Mestranda na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. “Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.

Keywords: *American History; depression; Utopian space; ideology; infantile and juvenile literature.*

Introdução

Este trabalho nasceu da necessidade de tentar compreender as condições de possibilidade do surgimento das obras de Laura Ingalls Wilder no contexto sócio-político e econômico dos Estados Unidos durante a década de 1930. Soma-se a isso o fato de ele representar não o período em que foi publicado, mas de resgatar memórias da autora que, então, serviram de base para a representação ficcional do que é conhecido como a terceira fase de colonização do Oeste norte-americano, de 1860 a 1890. Finalmente, acrescenta-se o aparato teórico que servirá de base para estabelecer a lógica que regula essa condição de produção cultural e que é advindo de um período histórico mais recente – a partir dos anos 1970 – e teremos, aí, a tarefa de lidar com três períodos históricos para dar conta de mostrar que, mesmo num trabalho como o de Laura Ingalls Wilder – e, talvez, principalmente num trabalho como o dela –, o objeto revela a História ao mesmo tempo em que a História revela o objeto.

A nota central recairá sobre a História enquanto pressuposto para o surgimento das obras de Wilder, bem como o modo como esta mesma História, ao estar *não*-figurada nas narrativas, dá conta de acusar, involuntariamente, seu caráter ideológico e doutrinário, ao mesmo tempo em que justifica seu surgimento e consumo em massa.

Para tanto, o ponto de partida é o próprio objeto de estudo. Uma vez que a *Little House Book Series* agrega nove volumes das narrativas de Wilder, selecionamos apenas um deles para este estudo: *Farmer Boy* (1933).

O espaço nas obras de Laura Ingalls Wilder

A nossa hipótese é a de o modo como o “espaço” é representado nas obras de Wilder organiza as relações sociais e o comportamento das personagens e que, mais do que isso, essa representação é resultado direto do contexto histórico que permitiu o surgimento das obras. Para tanto, o volume escolhido apresenta situações em profusão a serem exploradas – embora, nesta ocasião, não pretendamos elaborar um estudo exaustivo a respeito disso.

Assim, *Farmer Boy* se apresenta como primeiro espaço a ser explorado. A noroeste da cidade de Nova York, numa cidade chamada Malone, vivia uma família protestante cujo pai era conhecido como um dos mais prósperos fazendeiros da região. Nesta família de seis pessoas, o caçula se espelha no modelo

Crop, 11, 2006

do pai, e decide, como ele, ser fazendeiro quando crescer. Este é o enredo do livro que se dedica a contar a infância do garoto Almanzo, diferentemente do restante da série, dedicada aos episódios relativos ao crescimento da personagem Laura Ingalls.

Neste volume, o espaço se apresenta primeiramente como externo. O leitor se depara com estábulo, curral e galpão, para depois adentrar o espaço da casa. Os primeiros capítulos dão conta de expor tais espaços:

The roof of the tall red-painted house was rounded with snow, and from all the eaves hung a fringe of great icicles. The front of the house was dark, but a sled-track went to the big barns and a path had been shoveled to the side door, and a candle-light shone in the kitchen windows. [...]

There were three long, enormous barns, around three sides of the square barnyard. All together, they were the finest barns in all that country.

Almanzo went first to the House-Barn. It faced the house, and it was one hundred feet long. The horses' row of box-stalls was in the middle, at one end was the calves' shed, and beyond in the snug henhouse; at the other end was the Buggy-House. It was so large that two buggies and the sleigh could be driven into it, with plenty of room to unhitch the horses. The horses went from into their stalls, without going out again into the cold.

The Big Barn began at the west end of the House-Barn, and made the west side of the barn-yard. In the Big Barn's middle was the Big-Barn Floor. Great doors opened onto it from the meadows, to let loaded hay-wagons in. On one side was the great hay-bay, fifty-feet long and twenty feet wide, crammed full of hay to the peak of the roof far overhead.

Beyond the Big-Barn floor were fourteen stalls for the cows and oxen. Beyond them was the machine-shed, and beyond it was the tool-shed. There you turned the corner into the South Barn.

In it was the feed-room, then the hog-pens, then the calf-pens, then the south-Barn Floor. That was the Threshing-floor. It was even larger than the Big-Barn Floor, and the fanning-mill stood there.

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. *“Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.*

Beyond the South-Barn Floor was a shed for the young cattle, and beyond it was the sheepfold. That was the South Barn.

A tight board fence twelve feet high stood along the east side of the barnyard. The three huge barns and the fence walled in the snug yard. Winds howled and snow beat against them, but could not get in. No matter how stormy the winter, there was hardly ever more than two feet of snow in the sheltered barnyard. (Wilder, 1933: 14-16).

Apesar de este ser um longo trecho a ser destacado, ele foi selecionado porque traz, de uma só vez, a descrição do espaço de trabalho na fazenda. Ali estão o Celeiro Central, o Grande Celeiro e o celeiro Sul, que abrigam toda a riqueza da família Wilder. Cuidadosamente, o narrador dá conta de citar a quantidade de cavalos e gado, tanto grandes quando filhotes, bem como porcos, galinhas, ovelhas, e a área reservada para alimentação dos animais, o espaço “grande o bastante para abrigar duas carroças” sem que os cavalos a serem desatrelados tivessem de sair novamente para o frio, o espaço para armazenagem do feno, o moinho e o espaço para debulha das sementes.

Trata-se, claramente, da descrição de uma fazenda auto-suficiente, que produz carne, leite, manteiga, ovos e alimentos advindos do plantio, bem como a lã que serve de material para agasalho e couro para calçado. Tudo é oferecido pela fazenda, e deste modo a família passa a ser responsável por seu sustento. E, uma vez que toda a família, incluindo o caçula, deve trabalhar para se manter e prosperar, justifica-se a apresentação do espaço externo antes do ambiente da casa – o que está de acordo com a crença protestante do engrandecimento do homem através do trabalho. É por isso, então, que o pequeno Almanzo chega da escola e, ao invés de ir brincar, descansar ou se alimentar, dirige-se para os celeiros.

Além da profusão de alimento e criação que o espaço abriga, a estrutura, isto é, a disposição das construções também dizem bastante deste mundo: o leitor visualiza, pela descrição detalhada, um espaço fechado num quadrado, em que há a casa, dois celeiros de um lado, um celeiro ao sul, e um portão de quatro metros do outro lado, formando um abrigo. Esta estrutura serve de proteção não só para o frio e as tempestades, como nos informa o narrador, mas contra pessoas estranhas e contra tudo o que é externo e pode representar uma ameaça para o sistema auto-suficiente e artesão sustentado pela família. Ali, todos trabalham em benefício comum, e todos lucram. Todos conhecem o modo de produção completo de cada produto: do banho e da tosquia do carneiro ao tingimento, fiação e cardamento da lã; da matança do porco ao aproveitamento da banha

Crop, 11, 2006

que escorre do toucinho frito, reservada para temperar a comida. Se, por um lado, não havia salário a receber, havia a alegria de trabalhar juntos para usufruírem juntos o que faziam. E o que sobrava era vendido para adquirirem os produtos que não podiam produzir ali: açúcar, panelas, vidro, e bens de consumo industrializados. Desse modo, o espaço externo da fazenda e próximo à casa organiza o mundo do trabalho principalmente dos homens, pois eram o Pai e os irmãos Royal e Almanzo que se dirigiam todas as noites aos celeiros para cuidarem da criação. Da horta cuidam a Mãe e a pequena Alice, enquanto a irmã Eliza Jane fica responsável por auxiliar a Mãe na cozinha, como o leitor é informado mais tarde.

Após o trabalho nos celeiros, a família se reúne na sala de estar, para o fim da noite. Entramos, então, na esfera privada da família americana habitante do Leste no final do século XIX – ou, pelo menos, de um modelo de família –, pois lemos:

They all settled down cozily by the big stove in the dining-room wall. The back of the stove was in the parlor, where nobody went except when company came. It was a fine stove; it warmed the dining-room and the parlor, its chimney warmed the bedrooms upstairs, and its whole top was an oven.

Royal opened its iron door, and with the poker he broke the charred logs into a shimmering bed of coals. He put three handfuls of popcorn into the big wire popper, and shook the popper over the coals. In a little while a kernel popped, then another, then three or four at once, and all at once furiously the hundreds of little pointed kernels exploded.

When the big dishpan was heaping full of fluffy white popcorn, Alice poured melted butter over it, and stirred and salted it. It was hot and crackling crisp, and deliciously buttery and salty, and everyone could eat all he wanted to.

Mother knotted and rocked in her big-backed rocking-chair. Father carefully scraped a new ax-handle with a bit of broken glass. Royal carved a chain of tiny links from a smooth stick of pine, and Alice sat on her hassock, doing her wool work embroidery. And they all ate the popcorn and apples, and drank sweet cider, except Eliza Jane. Eliza Jane read the news in the New York weekly paper.

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. *“Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.*

Almanzo sat on a footstool by the stove, an apple in his hand, a bowl of popcorn by his side, and his mug of cider on the hearth by his feet. He bit the juicy apple, then he ate some popcorn, then he took a drink of cider. He thought about popcorn (Wilder, 1933: 31-33).

E, neste ambiente idílico, o leitor se depara com a primeira “lição” sobre o americanismo: a pipoca, diz o narrador onisciente seletivo, é americana, e foi trazida pelos índios às mães e pais peregrinos quando foram por eles *convidados* para o primeiro jantar de Ação de Graças mas, como estavam fria, sem manteiga e sem sal, não estavam boas. Então, depois que foram amanteigadas e salgadas, elas passaram a ser gostosas. Entretanto, uma vez que este assunto já foi abordado em outra ocasião¹ e aqui citado apenas para lembrar o caráter doutrinário da obra, centramo-nos no espaço interno da casa, de modo a entender como ele organiza as relações sociais na família.

O que o leitor vê é a estrutura familiar patriarcal, na qual o pai e o filho mais velho, mesmo em horário de descanso, trabalham em carpintaria, enquanto a mãe a filha mais nova executam trabalhos de artesanato. A filha mais velha lê o jornal para que a família se informe dos acontecimentos políticos, econômicos e culturais da região e, finalmente, o filho mais novo, já tendo feito a obrigação de untar seus mocassins de couro com sebo de boi para mantê-los impermeáveis à neve, nada faz senão comer e observar a família. Cabe a ele, portanto, a tarefa de pensar sobre a pipoca, por exemplo. Dito de outro modo, mesmo nas horas de descanso, em que a família se vê aquecida e isolada do resto do mundo, a organização social se mantém.

O espaço interno da casa possui mais detalhes do que podemos perceber à primeira vista. Pensamos, aqui, no que o forno à lenha representa nesse espaço: calor, conforto e, também, alimento. Sua localização na casa é estratégica: na sala de estar, com as costas para a sala de visitas, e a chaminé para os quartos do andar superior – e o leitor é então informado de que se trata de uma casa com dois andares (o que aponta para o fato de a família ser abastada). Assim, além de servir ao propósito de aquecer e cozinhar, o forno se encontra localizado de modo a economizar ainda mais, porque aquece vários ambientes ao mesmo tempo.

Uma vez tendo apresentado o espaço externo e o ambiente familiar, resta entender como se dá a ligação do privado com o estranho àquele ambiente, ou

¹ No terceiro relatório de Iniciação Científica entregue à FAPESP em maio de 2003, este assunto foi amplamente abordado e explicado.

Crop, 11, 2006

seja, aquele que não pertencia àquele lugar. Assim, o terceiro e último espaço a ser apresentado neste estudo é justamente aquele que não podia ser utilizado a não ser que houvesse visita: a sala de visitas da família, dita o maior orgulho da Mãe.

[...] Eliza Jane was upstairs, and Almanzo said:

“Let’s go into the parlor.”

They tiptoed in, without making a sound. The light was dim because the blinds were down, but the parlor was beautiful. The wall-paper was white and gold and the carpet was of Mother’s best weaving, almost too fine to step on. The center-table was marble-topped, and it held the tall parlor lamp, all white-and-gold china and pink painted roses. Beside it lay the photograph album, with covers of red velvet and mother-of-pearl.

All around the walls stood solemn horsehair chairs, and George Washington’s picture looked sternly from its frame between the windows. [...]

Then they looked at the shells and the coral and the little china figures on the what-not. They didn’t touch anything. They looked till they heard Eliza Jane coming downstairs; then they ran tiptoe out of the parlor and shut the door without a sound. Eliza Jane didn’t catch them (Wilder, 1933: 217-18).

A sala de visitas é um ambiente quase mágico, quase sacro: repleta de riquezas, tais como porcelanas pintadas a ouro, álbum com veludo vermelho e madrepérola, papel de parede branco e dourado, e cadeiras com assentos feitos de crinas de cavalo, ela inspira respeito e silêncio, de modo que as crianças não tocam em coisa alguma, sendo assistidas pelo retrato sério de George Washington. Mais tarde, quando a Mãe o Pai recebem visitas, ouvem o elogio: “You have such a beautiful parlor, I declare it’s almost too fine to sit in.” (Wilder, 1933: 224).

Mais do que a situação próspera dos Wilder, o espaço da sala de visitas nos revela outros aspectos das relações sociais da família. Sabemos que o professor contratado para dar aulas na escola do povoado fica hospedado na casa de uma família por 15 dias e então dirige-se para outra casa, até terminar o período escolar. Quando ficou em casa dos Wilder, foi convidado a participar das reuniões de final de noite, na sala de estar. Mas aqui, a Sra. e o Sr. Webb são visitantes e convidados ao espaço da sala de visitas. Se, por um lado, o fato de participar da

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. *“Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.*

reunião indica ao professor o privilégio de tomar parte da esfera mais privada da família, por outro, demonstra que as relações sociais são de outra ordem e que, por não se encontrar em situação financeira semelhante à da família Wilder, não pode ser considerado o suficientemente importante para adentrar a sala de visitas, como o Sr. E a Sra. Webb. Ou como o pai, descrito pelo narrador segundo a opinião de Almanzo: “Father was an important man. He had a good farm. He drove the best horses in that country. His word was as good as his bond, and every year he put money in the bank. When Father drove into Malone, all the townspeople spoke to him respectfully” (Wilder, 1933: 22).

Obviamente, há muitos outros espaços a explorar: o campo a ser semeado, a cozinha, a floresta, o cercado onde Almanzo treina seus novilhos, o sótão e o porão, abarrotados de comida, a escola e, finalmente, a Igreja. Todos eles nos mostram que as relações sociais se organizam de acordo com a posição da família na sociedade e, mais do que isso, mostram que não há ali empregados trabalhando, ou um modo de produção em série. A única vez em que isso é citado, no caso do fabricante de carroças que desejava tomar Almanzo como aprendiz e futuro sócio, a idéia é imediatamente rechaçada pela Mãe:

“Well!” Mother snapped. She was ruffled, like and angry hen. “A pretty pass the world’s coming to, if any man thinks it’s a step up in the world to leave a good farm and go to town! How does Mr. Paddock makes his money, if it isn’t catering to us? I guess if he didn’t make wagons to suit farmers, he wouldn’t last long!” [...]

“Well, son, you think about it,” said Father. “I want you should make up your own mind. With Paddock, you’d have an easy life, in some ways. You wouldn’t be out in all kinds of weather. Cold winter nights, you could lie snug, in bed and not worry about young stock freezing. Rain or shine, wind or snow, you’d be under shelter. You’d be shut up, inside walls. Likely you’d always have plenty to eat and wear and money in the bank.”

“James!” Mother said.

“That’s the truth, and we must be fair about it,” father answered. “But there’s the other side, too, Almanzo. You’d have to depend on other folks, son, in town. Everything you got, you’d get from other folks.

“A farmer depends on himself, and the land and the weather. If you’re a farmer, you raise what you eat, you raise what you wear,

Crop, 11, 2006

and you keep warm with wood out of your own timber. You work hard, but you work as you please, and no man can tell you to go or come. You'll be free and independent, son, on a farm."

Almanzo squirmed. Father was looking at him too hard, and so was Mother. Almanzo did not want to live inside walls and please people he didn't like, and never have horses and cows and fields. He wanted to be just like Father". (Wilder, 1933: 366-72).

O volume é finalizado com a celebração do mito do *self-made man* que é o fazendeiro James Wilder, pois Almanzo responde que quer para si um potro para criar, sendo presenteado pelo pai com Luz de Estrela, o potro mais bonito da fazenda. Como nos informa a crítica da obra de Wilder Ann Romines, "*Farmer Boy* is obviously an effort to restore and perpetuate the myth of the Farmer Man in the persons of James Wilder and his son Almanzo" (Romines: 1997: 41). Mais do que isso, a estudiosa nos informa que tal manutenção era na realidade um projeto ideológico em favor dos ruralistas em pleno período pós-Depressão:

Such traditional self-sufficiency must have appeared especially attractive to Wilder and Lane in the early 1930's, when the benefits of 'modern times' seemed suddenly to have turned against them. Thus it is not surprising that in a revision Lane eliminated the ending her mother had proposed for *farmer Boy*, which abruptly sold off the Wilder farm and propelled them toward an unknown destination in the West. Instead in the finally published version, the security and stability of the Wilder farm ethos and economy are guaranteed and perpetuated by Almanzo's last-chapter decision to become a Farmer Man, like his father (Romines, 1997: 39).

Assim, o mais revelador encontra-se na fala da mãe e do pai: certamente, tornar-se um comerciante da cidade como o Sr. Paddock, dono da loja de carroças, ou um dono de armazém, era sinônimo de dependência financeira e de relações sociais para que se pudesse sobreviver. Numa fazenda, o sacrifício do trabalho honesto e constante, de acordo com os preceitos religiosos que seguiam desde a fundação do Estado norte-americano, era recompensado pelos bons frutos, pelo lucro e pela independência financeira. O espaço da fazenda é, na verdade, o lugar privado, fechado da família, e que se abre somente para raras visitas: sala de visitas para visitas formais, a cozinha para os negócios da mãe com o fabricante de panelas e o comprador de manteiga que vem de Nova York, os estábulos e celeiros para negócios do pai com compradores de cavalos e de sementes, e a sala

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. “Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.

de estar para relações mais íntimas, como a que a família mantém com o professor, Sr. Corse.

A não-figuração da História: crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930

O que vimos até agora foram três momentos particulares de *Farmer Boy* em que o espaço parece organizar as relações sociais e, mais do que isso, afirmar o mito do fazendeiro independente pregado pelo ruralismo de Jefferson durante os anos que se seguiram à Independência da nação. Porém, fica a questão: *como* entender a necessidade da leitura de Wilder em uma época de crise nos Estados Unidos? Pois, como Weinstein (1975) coloca, a respeito do livro de Foster,

Unemployment and destitution are the lot of masses of workers. [...] In short, as capitalism goes down, the soviet Union “forges ahead faster and faster on every front.” [...] the Depression was “not just another crisis” but was part of “a rapidly deepening general crisis of capitalism,” which was “setting on foot forces that are drastically undermining the very economic, political, and social foundations of capitalism, and hastening that system ever faster toward proletarian revolution (*apud* Aronowitz, 1996: 46-7).

Como vemos, a Depressão foi o grande abalo nas estruturas do capitalismo americano, e daí em diante, a situação passa a ser administrada pela política populista – muitas vezes chamada de “fascista”, como nos lembra Stanley Aronowitz (primeira página de “When the New Left was New”) – de Roosevelt.

Aparentemente, as obras de Laura Ingalls Wilder, dirigidas primordialmente às crianças, tratava de memórias de sua infância e juventude, e de modo algum desta época de falência do sistema capitalista. Como ver o *crash*, então, figurado em suas obras? Ou, em outras palavras, qual é o lugar da História nas obras de Wilder?

Para responder a esta pergunta, devemos considerar duas perspectivas: a da História contada por Wilder e a da História vivida por ela na época da publicação da obra. Primeiramente, a História do final do século XIX deve ser considerada como base das narrativas. Trata-se de uma trajetória que privilegia o aspecto rural da sociedade ao invés do urbano. Sabemos, por fontes históricas lidas anteriormente, como Arthur Schlesinger Jr, por exemplo, que os Estados Unidos estavam em franca expansão capitalista, com políticas antitrustes dos europeus e em favor da construção de um novo império. Nada disso é, porém,

Crop, 11, 2006

mencionado na obra de Wilder. Política é assunto para discussão em momentos de celebração, como nos capítulos relativos ao 4 de Julho, ou de crise, como no desfecho de *Little House on the Prairie*, em que Pa (Charles Ingalls) deve se retirar do local em que construiu sua casa na campina porque se tratava de território indígena, de acordo com os “homens de Washington”. Nada além disso é mencionado. Um leitor poderia considerar que isso se deve, à primeira vista, pelo olhar ingênuo e limitado da protagonista, que é uma criança e, depois, uma adolescente. No entanto, a ausência do aspecto urbano e político das obras é, de acordo com ROMINES (1997), um projeto político de Wilder, que conta com a valiosa colaboração da filha, Rose Wilder Lane, para discutir e reescrever parte dos livros. Assim, a figuração dos aspectos político e urbano são dados justamente pela ausência de ambos no livro.

O mesmo parece ocorrer com relação à crise de 1929 e a política de Roosevelt – o *New Deal*. Em *Constructing the Little House: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder*, Romines (1994) cita e comenta os historiadores Ware, Mintz e Kellogg, a respeito da época da Depressão e de como os livros de Wilder eram encarados pela população – do campo à cidade:

“The old saying ‘Use it up, wear it out, make it do, or do without’” was taken up by many middle-class women in the 1930’s, according to historian Susan Ware (2). The saying well describes Ma Ingalls’s housekeeping practices, which must have seemed newly sensible and pertinent to 1930’s readers, and her modest buying habits and resistance of overextended credit. Mintz and Kellogg say that (...) many 1930-era families “sought to cope by adopting more labor-intensive household practices, including planting gardens, canning foods, making clothing, and doing their own household repairs” (137) – all practices that were familiar to the Ingalls family, especially Ma (Romines, 1994: 113).

Ou, como a própria autora explicita, “In a Depression market that was hungry for nostalgic certainties of ‘a long time ago’, they had began to create a demand for social stories of Laura and the Ingalls family” (p. 34). Essa demanda parece estar abertamente confirmada não só pelo próprio conteúdo nacionalista dos livros, mas pela propaganda que ele traz, como Romines mesma coloca:

One of the persistent strengths of the Little House series has been its capacity to reinforce the stories many U.S. readers have most wanted to hear. A typical early review suggested that the series was an invaluable (postwar) national resource: “If our country

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. “Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.

can ... work earnestly to solve its own problems at the same time that it carries its share of world responsibilities, it will be through vision of our children their integrity and idealism, gained in homes like the home of the ‘Little House’ books” (quoted on flyleaf, SSL, [1971], unpagged)” (Romines, 1994: 144).

Com relação ao volume *Farmer Boy* em particular, Romines lembra que, diante do sucesso do primeiro Livro, *Little House in the Big Woods*, a editora HarperCollins pediu à autora que recuperasse, no novo volume, um modo de vida “alternativo” ao capitalista então vivido, de forma a apontar uma saída para a crise em voga e instigar nas pessoas o sentimento nacionalista e econômico. Na realidade, os efeitos do *New Deal* foram sentidos pela própria autora:

As Wilder and Lane worked on drafting and revising *Farmer Boy*, they were becoming aware of how drastically the national Depression would affect their financial security. In December 1931, the investment company that provided substantial income to both Lane and the Wilders went bankrupt. In early 1933, President Roosevelt began proposing the New deal recovering policies that Wilder and (especially) Lane would vehemently oppose. *Farmer Boy* bears many marks of the financial and political climate in which it was written (Romines, 1997: 37).

Deste modo, imaginar que o livro carregue as marcas é somente confirmar a hipótese de que a ausência dessa crise e a busca por um tempo idílico é na verdade uma válvula de escape oferecida aos cidadãos norte-americanos em meio a uma crise que os deixava sem alternativa. Dito de outro modo, o livro é a alternativa simbólica de um mundo conciliado, no qual não se discutia falta de dinheiro, fome, ou desemprego. Em suma, em que a ordem capitalista não estava presente enquanto modo de produção industrializado. Assim, os livros de Wilder nasceram da necessidade de uma nação inteira tornar a acreditar em si mesma. E, para isso, Wilder teria de reclamar para si, como o fez na Feira do Livro de Detroit, em 1937, o papel de testemunha e de transmissora de todo um período da História dos Estados Unidos. Somente como testemunha ela acreditava ter o poder para reafirmar os valores de um imaginário que ela havia herdado e que ela desejava deixar como legado para as futuras gerações. Retomemos aqui suas palavras:

I had seen and lived it all – all the successive phases of the frontier, first the frontiersman, then the pioneer, then the farmers, and the towns. Then I understood that in my own life I represented a

Crop, 11, 2006

whole period of American History. That the frontier was gone and agricultural settlements had taken its place.... I wanted the children now to understand more about the beginnings of things, to know what ... it is that made America as they know it. ("Book Fair Speech" 217 *apud* ERISMAN 1993: 127)

Como vimos acima, tanto Wilder quanto Lane eram veementemente contra a política de Roosevelt, posto que pregavam o retorno ou ao menos a preservação do modo de vida rural que haviam experimentado. A questão é que, mesmo que não quisessem, elas prestaram o serviço desejado à política do *New Deal*. Pois, como Schindler conclui em seu artigo,

The New Deal was a patchwork of political tradition and experiment. The resulting compromise, which held out some comfort for nearly every section of society, accounts for much of the New Deal's legislative ambiguity and is surprisingly akin to Hollywood's unshakeable belief in the harmonious (if not mythic) society. [...] The essence of Roosevelt's rhetoric was an irrepressible and disarming optimism. The President's own triumph over his physical disability, his firm decisive speaking voice (which had such a stirring effect when broadcast in a radio fireside chat), and his high-flown phrases both symbolised and inspired hope for the future of America. The New Deal as a series of legislative measures was a mass of philosophical contradictions. The New Deal as an extension of the Presidential personality carried all the optimistic charisma of a Warner Brothers musical (Shindler, 1996: 51).

O que podemos depreender destas palavras é a contradição inerente à obra de Wilder: ao mesmo tempo em que ela deseja manter a nostalgia e afirma ser verdade o que escreve, esta mesma produção cultural é resultado de um contexto histórico que clama por alternativas mas que recebe, em troca, lições doutrinárias que tentam evitar a revolução – pois, como entendemos ao ler Weinstein (???) , nunca a revolução esteve tão eminente de acontecer nos Estados Unidos quanto nos anos 1930 – e, ao mesmo tempo, fazer com que as pessoas recuperassem o sentimento nacionalista norte-americano, preparando-as para uma política de contra-ataque à ameaça comunista (leia-se Guerra Fria) e à estrutura isolacionista das casas de subúrbio (Aronowitz, 1992: 332), como estratégia para evitar novas ameaças de revolução (desta vez, advindas dos trabalhadores das indústrias pesadas nos anos 1950).

TAVARES, Fabiana Valeria da Silva. “Espaço” nas obras de Laura Ingalls Wilder, ou de como a não-figuração da História aponta para a crise do capitalismo dos Estados Unidos dos anos 1930.

Farmer Boy apresenta-se, então, como o livro da prosperidade, num espaço que organiza as relações sociais em torno do homem fazendeiro, com uma política isolacionista dentro de um mundo conciliado. O problema é que, a partir do momento em que Wilder tenta mapear esse contexto de final do século XIX, ele já se torna reificado, algo não real que, em meio à crise do século XX, passa a ser considerado utópico. Pensamos, aqui, no que Jameson (1992) fala a respeito de *Godfather* e da função ideológica do filme, qual seja, a de fazer com que as massas acreditassem que os problemas da sociedade decorreram em função de problemas étnicos, ao invés de ter sido em função de problemas econômicos e da falência do Estado – que, mais uma vez, resultou na Depressão e nos anos subseqüentes.

No caso de Laura Ingalls Wilder, a não-figuração da crise de 1929 e a busca por um passado idealizado poderia ser visto, se pensarmos nos termos de Raymond Williams (1997), como material residual, no sentido religioso e de organização social da sociedade descrita, ou alternativo, se pensarmos na proposta de fazer com que as pessoas recuperassem, em meio à crise, aquele modo de vida. No entanto, trata-se de um espaço utópico que o sistema permitiu existir enquanto material emergente para doutrinar as pessoas com a ideologia populista vigente – e, neste caso, “ideologia” realmente significa falsa consciência. Nesse sentido, as obras de Wilder serviram aos propósitos de uma política populista que contava com um homem carismático à sua frente – tão carismático quanto as obras dela ainda parecem aos olhos de leitores ingênuos, crianças ou não.

Bibliografia

- ARONOWITZ, Stanley. (1992). “The Unsilent Fifties”. In: ARONOWITZ, Stanley (1992). *False Promises: a History of the Working Class in the United States*. Durham, Duke University Press.
- _____. (1996) “When the New Left was New”. In: ARONOWITZ, Stanley (s.d.). *The Death and Rebirth of American Radicalism*. New York, Routledge.
- ERISMAN, Fred. (1971). “The Regional Vision of Laura Ingalls Wilder”. In: COLQUITT, Betsy F. (1971). *Studies in Medieval, Renaissance, (and) American Literature: A Festschrift (honoring Troy C. Crenshaw, Lorraine Sberley, and Ruth Speer Angell)*. Fort Worth: Texas Christian U. P. pp. 165-171.
- JAMESON, Fredric. (1992). “Reification and Utopia in Mass Culture”. In: JAMESON, Fredric. (1992). *Signatures of the Visible*. New York, Routledge.
- ROMINES, Ann. (1994). *Little House Books: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder*. Massachusetts. The University of Massachusetts Press. 287 p.
- SCHINDLER, Colin (1996). “The Blue Eagle”. In: SCHINDLER, Colin. (1996) *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*. New York, Routledge.

Crop, 11, 2006

WEINSTEIN, Michael. (1985). *Ambiguous Legacy: the Left in American Politics*. New York: New View Points.

WILDER, Laura Ingalls. (1933) and (1994); WILLIAMS, Garth (illustr.) (1953). *Farmer Boy*. New York, HarperCollins Inc. ("Little House Books"). 372 p.

WILLIAMS, Raymond (1973). "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory". In: (1997). *Problems in Materialism and Culture*. London, Verso.

Crop, 11, 2006

Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado

Marcos Fabris*

Resumo: *Este artigo tem por objetivo discutir algumas das questões centrais na produção artístico-fotográfica de Sebastião Salgado, tais como as relações entre espacialidade e temporalidade narrativa na construção imagética, a figuração do fragmento, o processo de estetização da imagem no pós-modernismo e a utilização do recurso da profundidade de campo e suas analogias com a História como projeto coletivo.*

Palavras-chave: *fotografia, pós-modernismo.*

Abstract: *This article aims at discussing some of the central issues in the artistic/photographic oeuvre of Sebastião Salgado, such as the possible connections between space, time and narrative in the pictorial construction, the figuration of the fragment, the aesthetic processes in the post-modern image and depth of field and its associations with History as a collective project.*

Keywords: *photography, post-modernism.*

Muito já foi dito pela imprensa e pela crítica a respeito da obra de Sebastião Salgado. Fala-se que sua câmara revela a luz da vida humana e que suas

* Mestrando na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP e docente no Curso Superior em Fotografia nas Faculdades Senac.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

imagens, como que arrancadas das páginas do Antigo Testamento, são retratos fiéis, “realistas”, da desoladora condição do homem no século XX¹. Tais imagens, apontam seus admiradores, dão a ver de modo inequívoco a exclusão dos desafortunados e dos miseráveis das diversas sociedades modernas, questionando as fronteiras hipócritas que colocam a salvo uma ordem burguesa que procura sobreviver a duras penas. Comentários que parecem pertinentes. Busco, contudo, aprofundar a crítica ao seu trabalho e, para tanto, tento a seguir colher elementos para melhor formular e desenvolver questões que parecem centrais em sua obra: as relações complexas entre forma e conteúdo, o processo de estetização das imagens que produz e o conteúdo de caráter progressista de sua temática social.

1. A construção da “realidade” na obra de Sebastião Salgado.

Quais seriam as relações entre as fotografias de Salgado e a “realidade” a qual elas se remetem? Teriam as imagens um conteúdo social e político progressista de fato? O que o processo de “estetização da miséria” pode revelar sobre a “realidade” da luta dos sem-terra, dos destituídos, das populações vitimadas pelos movimentos de êxodo por todo o planeta? Como a beleza e o refinamento técnico de seu trabalho podem nos ajudar a, como ele próprio coloca, “refletir sobre a condição humana na virada do século”?² Para a discussão de tais questões, acredito ser de fundamental importância considerar alguns dos procedimentos utilizados em obras tidas como eminentemente pós-modernas, e a apropriação ou rejeição de tais procedimentos por Salgado em sua produção.

1.1 Espacialidade e temporalidade narrativa

O caráter essencialmente espacial característico das obras pós-modernistas é aquele ligado sobretudo à representação que pretende ocupar o espaço físico sem estabelecer relações evidentes entre espaço e tempo histórico³. Segundo o crítico americano Fredric Jameson, até o modernismo, parecia ser possível produzir figurações nas quais a arte, oferecendo-se como mercadoria, também

¹ Cf. GALEANO, E. “A obra de um fotógrafo brasileiro: Salgado em 17 imagens”. In Galeano, E. *Nós dizemos não*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1990.

² Cf. SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 15.

³ Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.

se mantinha imersa na história, ou seja, o mundo do trabalho não era (completamente) eliminado e uma idéia de vínculo com a totalidade ainda era possível. No pós-modernismo, os contextos sócio-históricos são eliminados da figuração através da fragmentação da forma, e os vetores utópicos – aqueles com poder de representar as relações imaginárias do sujeito face às reais condições de existência dos indivíduos em sua época de produção, ou seja, o poder de expressar “o que não é”, “o que falta”, “o que poderia ser”, através de uma lacuna no centro da representação – ganham novos contornos. Com a eliminação dos contextos sócio-históricos, tem-se a conseqüente eliminação do conceito de totalidade, ratificando-se ainda mais o caráter reificado da obra. Agora os objetos figurados passam a ser meros simulacros: representações desprovidas de contextos humanos e esvaziadas de conteúdos. Neste tipo de figuração o objeto é representado como oco, uma vez que seu conteúdo torna-se irrelevante (desde naturalmente que o fluxo da arte como mercadoria esteja de alguma maneira assegurado). Vejamos como esta relação entre figuração do fragmento e “compensação utópica” se equaciona e qual seu potencial cognitivo em dois momentos distintos sugeridos por Jameson⁴: a produção pós-impressionista de Vincent Van Gogh e a arte pop de Andy Warhol.

Em “*Um par de sapatos*” (1887)⁵, Van Gogh representa as botas de um camponês de modo a transformar um universo árduo em algo exuberante. O mesmo é válido para outras obras como “*Semeador com sol se pondo*” (1888) ou “*A arlesiana*” (1888): o campo e o trabalhador explodem em uma superfície de cores e os estereótipos dos habitantes do vilarejo, criaturas exauridas pelo trabalho e caricaturas de uma tipologia humana quase grotesca, são retratados com exuberante profusão de cores. Toda esta explosão cromática tenta, de certo modo, compensar as reais condições de existência do objeto retratado. Estas botas têm história: estão inscritas numa sucessão temporal, têm ontem, hoje e amanhã e estão imersas num contexto humano que lhes dá seu caráter.

Já nos sapatos pós-modernos de Warhol, intitulados “*Diamond dust shoes*” (1980), percebe-se uma abordagem essencialmente distinta daquela utilizada por Van Gogh: o trabalho de Warhol gira em torno da mercantilização. Posto de outra maneira, a relação entre arte e mercadoria, até então mascarada no campo das artes, é explicitada por Warhol (inclusive quando retrata a própria mercadoria como assunto de suas obras: sopas Campbell, garrafas de Coca-Cola e embalagens de sabão em pó, sem falar nos retratos de figuras famosas como Marilyn

⁴ Cf. JAMESON, F. op. cit.

⁵ Cf. STEIN, Susan Alyson. *Van Gogh – A Retrospective*. China: Beaux Arts Editions, 1986.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

Monroe ou Mao Tse-Tung, estes também transformados em imagens-simulacro). Assim, a “narrativa” desaparece bem como os contextos humanos nos quais os objetos deveriam estar inseridos. Se no movimento modernista esta relação entre arte e mercadoria explicitada por Warhol era posta como uma “angústia” das questões estéticas, no pós-modernismo a arte se apresenta explicitamente como mercadoria e a angústia moderna parece transforma-se em pura euforia estética pós-moderna. Aqui, o desejo de ir além da forma, como na obra de Van Gogh, não é mais uma questão, uma vez que no pós-modernismo existe total dissociação entre forma e conteúdo: ao contrário da obra de Van Gogh, o mundo do trabalho e a própria história só estão presentes na obra de Warhol – e da maioria dos artistas pós-modernos – através de suas ausências. Agora é a mercadoria quem passa a ser o astro da obra.

A obra de Sebastião Salgado como um todo, ao contrário da maioria desta produção imagética pós-moderna e contemporânea à sua, parece tentar re-estabelecer aquela relação entre espacialidade e temporalidade narrativa, uma vez que o fotógrafo busca retratar o objeto/assunto das imagens que produz fazendo com que este não somente ocupe um espaço físico, mas também se relacione com seu tempo, sua História, tentando deste modo tecer uma narrativa que implica um desenvolvimento no tempo, remetendo o espectador às considerações sobre o que ocorreu antes, o que ocorre no momento presente e quais poderiam ou deveriam ser suas possíveis conseqüências futuras. Tome-mos alguns exemplos de sua produção visual para melhor elucidar tal questão.

Na série de imagens produzidas em Baku, Azerbaijão em 1987⁶, Salgado retrata um cemitério de antigos trabalhadores dos campos de petróleo da baía Ilych na ex-União Soviética. Em primeiro plano vemos duas lápides com as imagens de dois homens, supostos trabalhadores daqueles campos de petróleo, seguidas por um plano intermediário, no qual observamos outras lápides e finalmente ao fundo torres metálicas de extração do produto⁷. O ângulo escolhido, levemente de baixo para cima, o corte fotográfico, com a predominância de linhas retas que remetem o olhar do espectador aos diferentes elementos nos

⁶ SALGADO, S. *Trabalhadores, uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 331-332.

⁷ Aqui, Sebastião Salgado parece explicitar seu campo de referências modernistas. Imagem com conteúdo semelhante já havia sido produzida pelo fotógrafo americano Walter Evans: “Cemetery, Bethlehem, Pennsylvania, 1935”. Cf. HAMBOURG, M., ROSENHEIM, J., EKLUND, D. & FINEMAN, M. *Walker Evans*. New York: The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 2000, ilustração 53.

três planos da imagem, e o valor tonal⁸ utilizado, ou seja, mais denso para os primeiros e últimos planos e menos densos para o plano intermediário, privilegiam tanto o elemento humano na cena como as torres e os campos nos quais os antigos trabalhadores perderam suas vidas – e naturalmente a relação existente entre eles. Também a escolha da profundidade de campo (assunto ao qual retornarei com maior precisão), aqui feita de modo a retratar claramente todos os planos da imagem, contribui para que estes trabalhadores não apenas ocupem espaços físicos na imagem, mas apresentem-se imersos na história da qual fizeram parte, uma vez que o fotógrafo atribui foco a todos os elementos constitutivos desta imagem, enfatizando desta maneira suas inter-relações.

1.2 O caráter brilhante no processo de estetização da imagem

Na tentativa de construir este projeto narrativo, de caráter coletivo, no qual pretende estabelecer uma clara relação entre tempo e espaço, Sebastião Salgado utiliza-se de procedimentos fotográficos que realçam a beleza de suas imagens, atribuindo-lhes uma estética inconfundível: bem construídas segundo as leis que regem a tradição pictórica ocidental que antecedem sua produção⁹, suas imagens possuem enorme brilho, fazendo com que elas tenham um certo *grandeur*¹⁰ que parece arrebatar o observador. Vejamos como este “*grandeur*” se traduz em procedimentos técnicos e o que isto significa tanto no projeto que Salgado pretende desenvolver bem como em sua relação com o período pós-moderno da produção artística.

Tomemos a imagem de um trabalhador que “descansa depois de um dia exaustivo tentando pôr novas válvulas nos poços [de petróleo no campo petrolífero de Greater Burhan, Kuwait]”.¹¹ O trabalhador é retratado em primeiro

⁸ Trata-se da escala de luminância da cena retratada: “cada imagem demanda uma quantidade específica de pretos e brancos para que o resultado estético da cópia seja satisfatório.” Cf. ADAMS, A. *A cópia*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 97.

⁹ Refiro-me às normas acadêmicas estabelecidas ao longo da História da arte ocidental, principalmente àquelas ligadas à pintura, que pregam a “boa” representação do objeto na cena, como a regra dos terços (regra que prescreve a divisão da imagem em partes iguais) e a regra dos pontos de ouro (regra que sugere a disposição dos diferentes sujeitos na intersecção de linhas imaginárias que dividem a imagem em partes de igual ou semelhante tamanho ou proporção).

¹⁰ GALEANO, E. “Salgado 17 Times”. In Salgado, S. *An Uncertain Grace*. New York: Aperture, 1990.

¹¹ SALGADO, S. *Trabalhadores, uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 340.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

plano, em uma tomada mais fechada na qual se vê quase todo seu corpo. Ao fundo, o que parece ser um componente qualquer de uma das possíveis máquinas por ele utilizadas para a extração de petróleo na região. Este homem, ao mesmo tempo em que parece ser retratado como uma figura comum, um simples trabalhador braçal, também recebe um alto grau de “tratamento estético”: o brilho de sua pele e roupas, ensopadas em petróleo (ou em algum material semelhante), são salientadas na imagem graças a algumas das escolhas feitas pelo fotógrafo: o equipamento e filme utilizados¹², a tomada de ângulo (frontal, em plano americano), escolhas de velocidade e diafragma, além de processos de revelação do filme e ampliação das cópias e também possíveis tratamentos finais da imagem (processos manuais ou digitais de retoques), que salientam mais ou menos o caráter brilhante da imagem. Aqui, este homem comum retratado em sua hora de descanso, sentado, cabisbaixo e com olhar aparentemente melancólico, com uma espécie de gigantesca roda em segundo plano atrás de si, remete imediatamente o espectador ao personagem de Charlie Chaplin no filme “Tempos Modernos”. Desta vez, o homem, na versão atualizada do trabalhador que não tem qualquer controle sobre o processo de trabalho como um todo nem tampouco voz ativa sobre possíveis escolhas ou implicações do sistema no qual está inserido, é altamente estetizado, “brilhante” como uma escultura de metal reluzente – ou apenas outra peça, mais uma parte integrante de uma das máquinas que opera – cuja luz reverbera por toda superfície da imagem. O operário é aqui retratado como uma espécie de homem-trabalhador transformado em máquina-mercadoria: a figuração do sujeito reificado.

Este caráter brilhante da imagem produzida por Salgado parece ser bastante distinto daquele utilizado por outros fotógrafos contemporâneos, por exemplo, o aclamado Vik Muniz¹³. Aqui, vale uma pequena digressão para melhor

¹² Grande parte das imagens feitas por Salgado são produzidas com as sofisticadas câmeras Leica R e M. Os filmes utilizados pelo fotógrafo são, no geral, Kodak Tri-X, um filme preto e branco de alta qualidade com grande latitude, ou seja, “o limite dentro do qual um filme pode ser superexposto (receber maior quantidade de luz que o necessário) e ainda manter detalhamento nas altas luzes (regiões mais claras da cena) ou ser subexposto (receber menor quantidade de luz que o necessário) e ainda manter detalhamento nas baixas luzes (sombras)”. A definição acima encontra-se em: SCHISLER, Millard. *Revelação em branco e preto*. São Paulo: Editora Senac & Martins Fontes, 1995, p. 24. A referência sobre o tipo de câmera e filmes utilizados por Salgado encontra-se em: SALGADO, S. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹³ Vik Muniz tem uma bem sucedida carreira, em termos financeiros, no competitivo mercado de arte internacional, lembrando que suas fotografias alcançam até US\$

compreender a produção de Salgado à luz daquela de alguns de seus companheiros de ofício.

No caso de Muniz, o caráter brilhante da imagem parece auxiliar o embelezamento da forma utilizada com mero intuito de facilitar cada vez mais o consumo de mercadorias (e sobretudo da própria arte como mercadoria!): o modo eufórico como se utiliza de procedimentos técnicos, que se explicitam inclusive pelo emprego das mais altas tecnologias para sua produção artística (no caso de Muniz, o uso das sofisticadas - e caríssimas - câmeras de grande formato, que realçam como nenhum outro equipamento fotográfico os detalhes e “riqueza” do material e técnica utilizados pelo artista), está intimamente ligado à celebração da própria tecnologia como conteúdo da obra, e naturalmente daqueles que detém o poder econômico para tê-la ou desenvolvê-la. Tal relação entre procedimento formal, técnica e celebração tecnológica estimula a perpetuação das relações de dominação entre centro e periferia, o que por sua vez desmente a “democracia” da “aldeia global”, na qual o híbrido cultural – freqüentemente assunto de suas imagens – teoricamente indicaria a dissolução entre a oposição binária centro-periferia. Nas representações artísticas pós-modernas, e Muniz não é uma exceção¹⁴, não parece importar o conteúdo: a técnica, a tecnologia e o material utilizados são em si o próprio conteúdo do material artístico (Muniz organizou uma grande exposição nos Estados Unidos em 2001 intitulada, não por acaso, “The Things Themselves”).

45.000,00 em casas de leilão americanas e européias de prestígio. O artista se utiliza das mais renomadas vitrines internacionais para expor suas obras: The International Centre of Photography e The Whitney Museum of American History em Nova York, e a Bienal Internacional de Arte em São Paulo e em Veneza, para citar apenas alguns exemplos. Cf. LIMA, P. *Pirituba-Manhattan. Trip*. v. 14, n. 86, fevereiro de 2001.

¹⁴ Como Muniz, muitos outros fotógrafos fazem uso de recursos semelhantes na produção de suas imagens, livros ou exposições. Outro nome de destaque no cenário fotográfico, Araquém de Alcântara também explora o “exótico” e o “belo”, mesmo quando pretende abordar questões de caráter social, como em seu mais recente livro *Amazônia*: para ele, que “sempre se pautou pela máxima proustiana, a beleza é a verdade” (grifo meu). A despeito do que pode supor a maior parte da crítica dita especializada, seu último trabalho (ou qualquer outro anterior) não “faz grito de alerta pela floresta”. Restringe-se, como Muniz, a valorizar a técnica e a tecnologia empregadas, para oferecer, através da *pièce bien faite*, deleite estético aos ávidos de estesia. O artigo ao qual me refiro é: CHIODETTO, E. “Amazônia faz grito de alerta pela floresta”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, p. E6, quarta-feira, 23 de novembro de 2005.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

Desta maneira, esta forma, cada vez mais embelezada (e cada vez mais dissociada do conteúdo da obra), torna-se mais facilmente consumível (não nos esqueçamos que, como anteriormente mencionado, a mercadoria é oca e o que importa é seu fluxo). Portanto, a principal função deste caráter brilhante na imagem pós-moderna – e Muniz se mostra um dos seus mais expressivos representantes – é a de adornar a forma para que esta se torne mais e mais “palatável”, “visualmente aprazível”, consumível. Os exemplos na obra de Muniz são abundantes e bastante elucidativos, desde a escolha do “material”: geléia e pasta de amendoim para “*Double Mona Lisa*” (1999), macarrão e molho vermelho para “*Medusa Marinara*” (1999), ou chocolate líquido para “*Individuals*” (1998), trabalhos que valorizam excessivamente a forma (e a mercadoria da qual é feita), desprivilegiando o conteúdo. Esta beleza “brilhante” da imagem é meretrícia, na medida em que está – literalmente – posta à venda. O esteticismo presente em suas obras não passa de uma “manobra ideológica, não podendo ser de maneira alguma confundido com um recurso criativo”¹⁵.

Este embelezamento da forma, através do caráter brilhante que a imagem pós-moderna adquiriu e do qual se serve para facilitar o fluxo da arte como mercadoria é mais um recurso a ser utilizado em uma batalha ideológica travada no campo do olhar. Jameson historiciza inclusive os modos de percepção humana. Segundo ele, o aparelho sensorial humano foi colonizado pelo capital e fragmentou-se de acordo com a lógica do capitalismo¹⁶. Assim, as capacidades humanas de quantificar são privilegiadas enquanto que o locus do “desejo” se restringe ao “olhar” (numa relação que a psicanálise procurou explicar). Desta forma, há uma compensação utópica do desejo triunfando sobre as quantidades, fazendo com que o ver ganhe novas proporções, exageradamente enfáticas. Desta maneira, o olhar transforma-se no campo de batalha ideológica e o visual é dominado por formas de domesticação: controla-se o que ver, ensina-se o que e como ver, e “onde colocar o desejo”. A indústria cinematográfica de Hollywood é o exemplo clássico desta forma de dominação do olhar. A obra de arte pós-moderna, não somente através do cinema, mas em maneiras diversas da representação artística como pintura ou fotografia, estimula tanto a domesticação do olhar bem como a colocação do desejo na mercadoria a ser consumida (processo este que atinge seu auge na fotografia publicitária)¹⁷.

¹⁵ Cf. JAMESON, Fredric. “Transformações da imagem na pós-modernidade”. In *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 142.

¹⁶ Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.

¹⁷ Este processo se inicia, segundo J. Berger, no surgimento da pintura a óleo e se consolida a partir do século XVI com o estabelecimento de normas próprias deste

Crop, 11, 2006

Salgado, na contramão deste processo, procura utiliza-se da tecnologia não apenas como instrumento que promova a mera euforia estética pós-moderna, mas como uma ferramenta para tentar ir além da forma. Na imagem do trabalhador de Greater Burhan, Kuwait, percebemos que a técnica e a tecnologia, bem como os procedimentos técnicos constitutivos da imagem tentam estabelecer alguma relação com o conteúdo da obra, ou seja, com todo o projeto narrativo de caráter coletivo que Salgado pretende tecer em torno de uma classe de excluídos: as condições injustas de trabalho e produção às quais os milhares de trabalhadores retratados estão submetidos (projeto este ratificado no corpo da obra nas imagens que precedem e sucedem a imagem aqui discutida). Desta maneira, percebemos que o afeto, ou seja, os significados e contextos humanos em torno do conteúdo da obra, não desaparecem na produção do fotógrafo.

Portanto, Salgado não se utiliza daquele caráter brilhante da imagem tão presente na pós-modernidade como mero recurso estilístico ou decorativo. A estetização do homem retratado em suas reais condições de existência através do caráter brilhante da imagem parece ser, na verdade, parte do caráter cognitivo de sua produção (é bem verdade que a questão deste caráter brilhante presente na fotografia de Salgado tem ramificações e transita em mão dupla em uma batalha ideológica no campo do olhar: por um lado, a estetização extrema da imagem e, por outro, o questionamento da ordem vigente, como pretendo desenvolver mais a frente).

1.3 Profundidade de campo e história como projeto coletivo

Da mesma forma como aponta a desconexão entre representação do espaço físico e tempo histórico, Jameson percebe, como outro procedimento formal pós-moderno por excelência¹⁸, uma nova forma de achatamento, um novo tipo de superficialidade – em sua forma mais literal. Assim, se os sapatos de Van Gogh estão imersos na História, os sapatos de Warhol e a “Double Mona Lisa”

tipo de pintura, que pretende, justamente por causa da ascensão da burguesia e de sua necessidade de expressar uma visão de mundo que com a utilização de técnicas anteriores como a têmpera ou o afresco seria impossível, ratificar que a partir de então a mercadoria e o capital passam a ocupar papel central – até se imporem por completo na pós-modernidade. Cf. BERGER, J. *Ways Of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1977.

¹⁸ Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

de Muniz estão imersos num “nada”, atuando como personagens principais nesta nova falta de profundidade de campo.

Novamente pensando nas questões referentes ao pós-modernismo não somente em termos estilísticos, mas também em termos históricos, percebe-se que esta nova ausência de profundidade¹⁹ é oriunda da crise do conceito de espaço, ligada por sua vez à crise do capital contemporâneo. A história do capital já viveu sua fase nacional de desenvolvimento, com expansão dos mercados internos, sua fase internacional com a expansão imperialista para conquista de novos mercados e agora esgota suas últimas possibilidades em sua fase multinacional ou global, com a economia mundial de mercado dominada econômica e culturalmente pelos Estados Unidos da América em cada canto recôndito do planeta, que pode agora ser alcançado num piscar de olhos através do emprego da tecnologia cibernética. Portanto, neste atual momento da história, os espaços já não podem ser ampliados uma vez que não existem mais espaços disponíveis para colonização/dominação: como resolver as atuais crises econômicas do sistema global e para onde dirigir energias se todo o planeta parece integrado no fluxo de capital internacional? Assim, esta crise do conceito de espaço é refletida nesta nova forma de achatamento: o espaço “desorienta” o espectador (uma vez que se tornou abstrato demais para ser figurado e vivenciado experimentalmente), “desaparece”, e a profundidade e perspectiva são substituídas pela superficialidade. Não nos esqueçamos que a *perspectiva artificialis* renascentista, sobretudo a partir dos Quatrocentos²⁰, prenunciava o novo horizonte antropocêntrico e os espaços a serem conquistados e colonizados pela ação de um novo e poderoso grupo que surgia e se consolidava social e economicamente: a burguesia. Aqui, a obra “forma uma unidade indivisível; o espectador quer estar apto a abranger toda a extensão do palco num único relance de olhos, tal como abarca todo o espaço de uma pintura organizada de acordo com os princípios da perspectiva central com uma única olhada”²¹, pois o mundo é agora “natureza e humanidade, [e] perspectiva e história se integram e, juntas, formam uma concepção unitária do mundo”²².

¹⁹ (Minha) tradução do termo em inglês “depthlessness”. In Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.

²⁰ Cf. ARGAN, G. C. *História da arte italiana – de Giotto a Leonardo*, volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

²¹ Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 281.

²² Cf. ARGAN, G. C. *História da arte italiana – de Giotto a Leonardo*, volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 132.

Ao compararmos estes dois momentos históricos distintos, percebemos como a Mona Lisa renascentista de da Vinci, imersa na História assim como os sapatos de Van Gogh, tornar-se-ia a Mona Lisa pós-moderna de Muniz: uma figura “achatada”, representada num “não-espaço” “a-histórico” que revela sua própria crise.

Esta maneira “a-histórica” de figuração presente na obra de arte pós-moderna merece consideração e deve, como todas as outras formas de figuração, ser historicizada, uma vez que tais procedimentos não são meros recursos autônomos que se descolam da história como se fossem apenas mais uma solução artística de ordem puramente estilística. Ao contrário, eles estão inseridos e fazem parte de complexas redes de relações sócio-históricas, devendo, portanto, ser considerados sob esta ótica²³. Assim, esta figuração “a-histórica”, ou seja, a “ausência” da história na obra de arte pós-moderna, aquele “nada” no qual a obra parece estar imersa, revela a presença da história justamente através de sua aparente ausência. Aqui o conceito de mapeamento cognitivo²⁴ proposto por Jameson e sua maneira dialética de análise crítica mostram-se ferramentas úteis e esclarecedoras para melhor compreender a questão da figuração “a-histórica”. O entendimento do referente histórico é condição fundamental para o entendimento do momento presente. Na medida em que, como acontece na obra de arte pós-moderna, este referente histórico desaparece e o sentido de historicidade é dissipado, quando a idéia de história como projeto coletivo é esvaziada ou “inviabilizada”, quando o fim de movimentos coletivos de natureza político-libertárias e de narrativas mestras que auxiliam a interpretar a vida do ponto de vista da coletividade e da totalidade são “decretados”, nasce a idéia do “fim da história”²⁵. No entanto, como num processo freudiano de repressão, o reprimi-

²³ A formulação é de Hardt. Cf. HARDT, M. & WEEKS, K. *The Jameson Reader*. London: Blackwell Publishers, 2000.

²⁴ Trata-se de uma série de práticas interpretativas que visam estabelecer conexões entre as relações locais da experiência subjetiva e as forças abstratas e impessoais do sistema global. Em outras palavras, o mapeamento cognitivo proposto por Jameson é um ato interpretativo que procura relacionar os fragmentos (que no pós-modernismo parecem adquirir “vida própria”), tentando compreendê-los dentro de uma perspectiva de relações muitas vezes obscurecidas com o todo ao qual estão relacionados. Trata-se, portanto, conforme a definição de ideologia do crítico francês Louis Althusser, de uma tentativa de compreensão da representação imaginária de nossas relações com nossas reais condições de existência. In Cf. HARDT, M. & WEEKS, K. *The Jameson Reader*. London: Blackwell Publishers, 2000.

²⁵ Como proposto por Francis Fukuyama em *The end of history and the last man*. In JAMESON, F. *A cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

do reaparece de outras formas, por outros meios²⁶. Assim, a história, de modo inexorável, “entra pela porta dos fundos”, retornando na imagem de diferentes maneiras através de “lacunas” na figuração: o “nada” na qual parece estar imersa, o simulacro de originais inexistentes, a dissociação entre forma e conteúdo, a euforia estética pós-moderna. A história é, portanto, reinventada em um nível puramente estetizado no pós-modernismo. Trata-se aqui de um processo de reinvenção da história sob a ótica da imagem reificada, ou seja, sob a ótica de uma nostalgia que transforma a História em “*pop-history*”. Entretanto, todos estes indícios, os dominantes culturais pós-modernos, que em teoria nos deveriam levar a crer no fim da História são efetivamente parte da própria História.

Este novo tipo de superficialidade detectado nas obras de arte pós-modernistas *par excellence*, não parece ser um elemento constitutivo da produção de Sebastião Salgado. Em grande parte de seu trabalho, Salgado parece optar pela utilização de diafragmas menores que possibilitam uma melhor definição de foco em todos os planos da imagem, apostando assim na possibilidade (e capacidade do observador?) de estabelecer relações entre eles. Tomemos uma de suas imagens feitas nas comunidades Zapatistas de Chiapas, México²⁷. A imagem retrata, em primeiro plano, um grupo de sobreviventes de um massacre, que sem qualquer ajuda externa se isolou nos campos²⁸ (presume-se serem de uma mesma família ou comunidade; exceto pelo homem à esquerda que leva as mãos ao rosto num gesto de aparente desespero, os outros membros executam tarefas domésticas na tenda em que se encontram). O grande poder da imagem parece estar na relação que o fotógrafo estabelece entre este primeiro plano, muito definido, e o segundo, igualmente retratado com semelhante qualidade focal: em uma outra tenda, não muito distante daquela retratada em primeiro plano, possivelmente de outra família ou comunidade, uma das “paredes” improvisadas com um enorme tecido plástico (ou material semelhante) é vista pelo observador. Trata-se de uma propaganda de telefone celular na qual uma família feliz, composta por mãe e filha, ambas loiras e europeizadas, características bastante distintas daquelas pessoas da tenda ao lado, sorriem enquanto falam ao telefone celular, produto que a imagem pretende vender. Na mesma propaganda, a mercadoria em *close* aparece à direita, oferecendo suas formas arredondadas, relevos, multi-funções e *design* arrojado – (somente) àqueles que possam comprá-la, naturalmente. Neste caso a “ironia” e distanciamento crítico estão em mostrar no

²⁶ Cf. FREUD, S. *The Essentials of Psycho-Analysis*. London: Penguin, 1986.

²⁷ Cf. SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 283.

²⁸ Cf. SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, apêndice p. 21.

primeiro plano o “consumidor” local, o absurdo da situação. Ao estabelecer prioridade focal para todos os planos da imagem, Salgado reforça ainda mais sua crítica à exclusão do grupo retratado, sem deixar de inseri-lo em seu tempo histórico, e ampliando a discussão: o engodo da imagem de felicidade encontrado (somente) no mundo do consumo²⁹ e da mercadoria e as reais condições de vida do grupo em questão face ao processo de modernização de países terceiro-mundistas, os usos, funções e apropriações do processo de desenvolvimento tecnológico, enfim, o preço real pago na tentativa de incluir-se num sistema excludente por definição – a inclusão pela exclusão³⁰. Assim, os dois planos dialogam de forma clara e, nesta forma de figuração historicizada, Salgado não somente contextualiza o homem retratado em seu momento histórico através da utilização de procedimentos técnicos inerentes ao meio fotográfico, como também, através da inserção desta imagem entre outras com temática semelhante³¹, parece reavivar o conceito de história como projeto coletivo. Nesta imagem, o mundo do trabalho, em primeiro plano, dialoga com o mundo do capital, em segundo, tecendo uma narrativa que parece por em xeque tanto a exclusão daqueles que não têm acesso ao mercado como as próprias condições impostas pelo capital globalizado.

1.4 Figuração do fragmento

A figuração do fragmento aleatório e desconexo de seu todo, outra característica marcante do pós-modernismo³², parece revelar a perda de uma visão global da organização da experiência humana como um todo. O fragmento retratado nas imagens de Salgado, ao contrário deste fragmento pós-moderno, tentar estabelecer relações bastante concretas entre as diversas partes e o todo ao qual elas pertencem. Vejamos como estas relações entre fragmento e todo se equacionam em sua produção. Em uma das imagens consagradas aos trabalhadores sem terra brasileiros³³, Salgado retrata o detalhe de seus pés. A fotografia, em *close*, nos mostra três pés de trabalhadores rurais calçando chinelos de borracha

²⁹ Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Criticism as Utopia*. Comunicação em congresso internacional.

³⁰ A formulação é de Roberto Schwarz. Cf. SCHWARZ, R. “Nacional por subtração”, em *Que horas são?*, São Paulo: Companhia das letras, 1989.

³¹ Refiro-me a seu livro *Êxodos*. SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, apêndice p. 21.

³² Cf. JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.

³³ SALGADO, S. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 59.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

tão sujos e desgastados quanto os próprios pés que vemos na imagem. Uma pequena parte da barra de suas calças e do chão de pedra que pisam podem também ser vistas. Os diferentes valores tonais atribuídos à imagem, um cinza mais claro para o chão, um cinza quase negro para o fundo e variações de cinza médio e branco para os pés, fazem com que os pés dos trabalhadores se pronunciem de tal modo a parecerem saltar em direção ao observador. Como que projetados para fora da imagem, eles se dão a ver, e através da tecnologia da qual o fotógrafo se beneficia, revelam suas imperfeições, asperezas, sujeira, feiúra e pobreza (alusão às características semelhantes do sistema no qual estão inseridos?). Estes pés, imersos na história do trabalho destes homens assim como os sapatos retratados por Van Gogh³⁴, relacionam-se claramente com o todo do qual fazem parte, ou seja, o sistema de exploração imposto pela ordem capitalista vigente no mundo da mercadoria e o tipo de trabalho que está a serviço de sua circulação, explicitados na narrativa que Salgado pretende tecer ao longo de sua obra (na qual parece deixar bastante claro, como nos releva esta fotografia, que suas imagens não são apenas imitação da vida, mas têm, acima de tudo, um caráter opinativo sobre ela).

Este caráter opinativo de suas imagens poderia nos colocar diante de uma (pseudo) questão: o valor de imagens que privilegiam o “aleatório”, o “instantâneo”, quando comparadas às imagens “posadas”, “montadas” ou “dirigidas”, que refletiriam menor conteúdo de verdade. Como nos ensina Salgado, inclusive com a imagem dos pés de trabalhadores (na qual não parece haver absolutamente nada de “aleatório”), a questão é vazia: não importa se a fotografia é “montada”, “posada” ou “aleatória”, na medida em que nenhuma imagem é, de fato, feita de forma pura e simplesmente aleatória. Todas as escolhas formais feitas pelo fotógrafo, inclusive o que incluir ou excluir da imagem para permanecer no extra-quadro, expressam, consciente ou inconscientemente, uma visão ou opinião. O processo fotográfico tem grande poder de causar sobre o espectador, inclusive daqueles que se dizem estudiosos do meio, a convicção de que a imagem fotografada ganha maior autenticidade, e, portanto credibilidade, quando corresponde a um registro mais automatizado: ela se imprime na emulsão

³⁴ Novamente seria possível estabelecer relações entre a produção fotográfica de Salgado e aquela de W. Evans, uma vez que este também já havia se preocupado com a contextualização histórica na figuração do fragmento quando fotografa as botas de um trabalhador americano na época da grande depressão em “Floyd Burroughs’s work shoes, 1936”. Cf. HAMBURG, M., ROSENHEIM, J., EKLUND, D. & FINEMAN, M. *Walker Evans*. New York: The Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press, 2000, ilustração 96.

sensível (ou nos processos digitais equivalentes) por um processo “objetivo” sustentado na causalidade fotoquímica (ou digital). Como resultado do encontro entre o sistema de lentes e o “acontecimento”, fica depositada uma imagem deste que funciona como um documento “mais verdadeiro” do que uma fotografia na qual “a opinião/visão de mundo” do fotógrafo é explicitada. Segundo Bourdieu, “o ato fotográfico *fixa* a mesma cena que outros meios apenas *reproduzem* [...]. A fotografia, “sendo aquilo que de fato acontece”, é investida de um coeficiente de realidade concreta que não possuem outras formas de reprodução”³⁵. Porém, quando se esquece a função do recorte, bem como de todas as outras escolhas formais feitas pelo fotógrafo, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, “temos um sujeito totalmente cativo deste processo de simulação, por mais simples ou evidente que ele pareça”.³⁶

2 Arte, foto-jornalismo e “estetização da miséria”

Dentro do contexto descrito acima, não tem sentido a velha discussão sobre a “classificação” da obra de Salgado como “arte” ou “jornalismo”: hoje todos os tipos de produção visual, com todos os méritos indiscutíveis que artistas individuais possam ter, estão a serviço do comércio, do jornalismo, da publicidade, do mercado editorial. Como nos lembra o crítico inglês John Berger, “o sistema pode acomodar qualquer tipo de produção artística”³⁷. Não faz mais sentido falar sobre “arte” como uma “instância autônoma”, idealizada, portadora de uma visão “universal”, independente dos processos de mercantilização que dominam de maneira hegemônica a vida atual.

Tampouco é útil pensar sobre o trabalho de Salgado sob uma perspectiva moralizante, segundo a qual seria pouco “ético” embelezar a miséria humana³⁸. Pouco “ética”, isso sim, é uma sociedade que permite que as condições de vida de seus habitantes tenham atingido tal nível desumano.

³⁵ Cf. BOURDIEU, P. *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1965, pp. 300-301 (minha tradução).

³⁶ Cf. XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In Novaes, A (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³⁷ Cf. BERGER, J. “Uses of photography”. In *About Looking*. New York: Vintage International, 1991, p. 60 (minha tradução).

³⁸ Como proposto por WOLINSKI, Natasha em “Sebastião Salgado, esthétique de la souffrance”, *Beaux-Arts magazine*, n. 193, juin 2000. Citado em GALARD, Jean. *La beauté à outrance – réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 19.

FABRIS, Marcos. *Imagem e militância: algumas considerações sobre a obra de Sebastião Salgado*.

No entanto, uma outra questão potencialmente mais interessante pode ser formulada: se as formas estéticas pós-modernas perderam sua capacidade de provocar uma reflexão e um afastamento críticos, como utilizá-las para esse fim? Afinal, seria tolo pensar que o público se “comove” diante das imagens de Salgado simplesmente pela “realidade desumana” que elas retratam – comove-se, também, e sobretudo, devido à “beleza” das imagens (fotografias com “conteúdo social” semelhante são publicadas diariamente nos jornais populares e não causam o mesmo impacto³⁹). Portanto, diante das “Madonas” de Salgado, do seu uso de diversos sistemas visuais simbólicos que o inserem dentro de uma longa tradição artística ocidental, qual pode ser a reação de um público cujo gosto pela estética é governado pelas leis do mercado? Como seria possível falar através de uma linguagem da qual se procura um afastamento? Como se pode imaginar simultaneamente o emprego do *glamour* do preto-e-branco para atrair um público amplo, cada vez mais sedento para consumir experiências estéticas sempre novas e, ao mesmo tempo, a criação de uma reflexão sobre a própria sociedade de consumo? Noutras palavras, como utilizar uma linguagem hegemônica para falar dos excluídos? Ou, tarefa ainda mais complexa, qual seria a nova linguagem que permitiria que o artista pudesse falar sobre novos conteúdos num tempo em que “nossa gramática não parece incluir um modo subjuntivo [um momento no qual parecemos viver] no eterno presente da mercadoria, a quintessência da reificação [uma situação na qual] passado e futuro se fundem em coisas, num tempo circular de repetição no qual as possibilidades de escolha são dissolvidas na reiteração de cada vez mais do mesmo”⁴⁰. Em outras palavras, em tempos de aparente “TINA”⁴¹?

Naturalmente, o trabalho de Salgado não “resolve” essas contradições, mas se alimenta delas, enquanto procura resistir a dois possíveis extremos: ao mesmo tempo em que se utiliza de mecanismos de estetização da imagem para tentar revelar possíveis conteúdos de verdade sócio-históricas e penetrar “na superfície dos acontecimentos [percebendo] as forças históricas mais profundas que de fato os controlam, [e] desmascarando tais ilusões nas poderosas formas da Ideologiekritik”⁴², ele também acaba por “embelezar a realidade [retratada],

³⁹ Cf. GALARD, Jean. *La beauté à outrance – réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 21.

⁴⁰ Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Criticism as Utopia*. Comunicação em congresso internacional (minha tradução).

⁴¹ Como formulado pela ex-primeira ministra britânica Margareth Thatcher, “TINA” significa “there is no alternative”: não há qualquer outra alternativa.

⁴² Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Criticism as Utopia*. Comunicação em congresso internacional (minha tradução).

Crop, 11, 2006

por estetizá-la”⁴³ (talvez até “poetizá-la”?). Parece residir aí uma certa esquizofrenia de seu trabalho: como transitar entre, de um lado, um processo de estetização que, se elevado a tal nível, relegaria o conteúdo social a um segundo plano e, finalmente, o eclipsaria (como proposto por Galard: “a estetização torna-se uma operação que reduz os objetos, seres ou situações retratados a mero espetáculo, sem no entanto estabelecer as devidas relações entre o observador, concentrando-se sobretudo no deleite estético”⁴⁴) ou, por outro lado, transformar as imagens numa “idéia”, cujos conteúdos “didáticos”, afirmados estridentemente, acabassem por atrair apenas aqueles cujas simpatias políticas fossem previamente semelhantes, não fazendo outra coisa senão arrombar uma porta aberta.

Bibliografia específica

- ARGAN, G. C. *História da arte italiana – de Giotto a Leonardo*. volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BERGER, John. *About Looking*. New York: Vintage International, 1980.
- _____. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1977.
- BOURDIEU, P. *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1965.
- CEVASCO, M. E. “Criticism as Utopia”. Comunicação em congresso.
- GALARD, Jean. *La beauté à outrance – réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 21.
- JAMESON, F. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.
- SALGADO, S. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Trabalhadores, uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHISLER, Millard. *Revelação em branco e preto*. São Paulo: Editora SENAC & Martins Fontes, 1995.
- SCHWARZ, R. “Nacional por subtração”, em *Que horas são?*, São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In Novaes, A. (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴³ Cf. GALARD, Jean. *La beauté à outrance – réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 36 (minha tradução).

⁴⁴ Cf. GALARD, Jean. *La beauté à outrance – réflexions sur l’abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004, p. 35 (minha tradução).

Crop, 11, 2006

Repensando o Presente: *The Book of Daniel* em tempos de crise

João Rodrigo Lima Agildo*

Resumo: *Este ensaio é uma análise do romance The Book of Daniel, do escritor norte-americano E. L. Doctorow, que toma como base as relações entre forma literária e sociedade.*

Palavras-chave: *Doctorow, romance, política, pós-modernismo.*

Abstract: *This essay is an analysis of the novel The Book of Daniel by E. L. Doctorow, based on the relationships between literary form and society.*

Keywords: *Doctorow, novel, politics, post-modernism.*

O crítico norte-americano Fredric Jameson em seu ensaio *Historicism in The Shining* do livro *Signatures of the Visible* nos ajuda a pensar muito sobre o objeto deste artigo: o romance *The Book of Daniel*¹ do escritor norte-americano E.L. Doctorow. Em uma passagem extremamente simples e reveladora ao mesmo tempo, Jameson define o gênero bem estudado por Lukács – o romance

* Mestrando na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

¹ Este romance é de 1971 e conta a história da família Isaacson. Os pais Paul Isaacson e Rochelle Isaacson foram presos, julgados e condenados por crime de conspiração contra o governo dos Estados Unidos. É uma explícita alegoria ao casal Rosenberg que também foi condenado à cadeira elétrica por crime de lesa-pátria durante o Macartismo nos Estados Unidos.

histórico – como “uma tentativa de ressuscitar os mortos, para encenar uma fantasmagoria alucinatória, na qual os fantasmas de um passado derrotado se encontram novamente numa festa a fantasia, surpreendidos pelo olhar mortal do espectador contemporâneo *voyeur*”². A partir desta definição, podemos despontar com duas perguntas: quem é este espectador contemporâneo *voyeur* e quais são as forças históricas que deram condição para o surgimento de um romance histórico em pleno início da década de 70 (1971)? Se analisarmos um excerto do romance, poderemos começar a pensar em algumas possíveis respostas.

“Fica se impressionado com o número de adultos presentes na Disneylândia sem a companhia de crianças. Observa-se também o número desproporcionalmente pequeno de negros, de mexicanos, talvez porque um dia na Disneylândia seja dispendioso. Há ausência total de jovens de cabelos compridos, maconheiros, *hippies*, garotas de minissaías, ciganos, motociclistas, a ponto de se dar crédito à idéia de que a Disneylândia afasta as pessoas cuja aparência não lhe agrada. ...

Linda, eu e Dale caminhamos rapidamente por Main Street, USA. Passamos por uma carroça puxada a cavalo, um velho ônibus de dois andares. Passamos por uma galeria com *flipcards* de Charles Chaplin, gigantescas caixas de música que soam como uma banda inteira. Passamos por uma farmácia. Uma sorveteria listrada de vermelho e branco. Gente sorria sentada em cervejarias sem cerveja. Gente enchia as calçadas e as ruas. Gente passava pelas lojas com vitrinas recurvas. Gente olhava para mim.”³

O momento histórico corporificado pela presença da Disneylândia como uma instituição que tem o poder de afastar “as pessoas cuja aparência não lhe agrada” ou de afastar as pessoas as quais não têm dinheiro para pagar um dia nos seus domínios, demonstra uma nova etapa de desenvolvimento do capital em que a questão do conflito de classes saiu da agenda do mundo e a Direita como nova detentora do projeto de totalidade tem a função de apagar as marcas da luta de classe e homogeneizar a sociedade através da cultura de massas.

² JAMESON, Fredric. Historicismo em O Iluminado. In: *Marcas do Visível*. Tradução de Neide Aparecida Silva. Rio de Janeiro. Editora Graal, 1995, p. 93.

³ DOCTOROW, E. L. *The Book of Daniel*. New York. First Edition: 1971. First plume Printing, March, 1996. Tradução: *O Livro de Daniel*. Todos os excertos citados serão da versão em português. p. 275.

Contudo, é aí em que as maiores contradições aparecem como “gente sorria sentada em cervejarias sem cerveja” ou “no Natal, os moradores da Main Street em traje de época cantam canções natalinas aos pés de um grande pinheiro inodoro, cujas agulhas de borracha saltam ao contato”. Estes deslocamentos que percebemos nos levam a uma sensação de “idéias fora do lugar” – termo usado pelo crítico brasileiro Roberto Scharwz – que obviamente também se davam na sociedade da mesma maneira: a sociedade americana branca, de classe média “aceita” o fato do fim da luta de classes em troca de segurança econômica, que se mostra/expõe como segura, devido ao boom de crescimento pós-guerra do Vietnã e devido às possíveis melhorias para a comunidade local; mas a sua verdadeira face é tão falsa quanto as agulhas de borracha da árvore de Natal da Disneylândia justamente porque é ancorada no processo inflacionário, no “manejar de multidões”⁴ e além disso, almeja à corrosão do projeto de esquerda.

Assim, com a ascensão da Direita e o novo estágio de desenvolvimento do capital, o chamado capitalismo tardio, o projeto de totalidade estava nas mãos do inimigo, e sua função era apagar as possibilidades de se estabelecer as conexões entre a parte e o todo e de eliminar as marcas da luta de classes. Mas de que maneira? Através da cultura, é claro. David Harvey em seu livro “Condição Pós-Moderna” afirma que “o fordismo do pós-guerra tem de ser visto menos como um mero sistema de produção em massa do que como um modo de vida total. Produção em massa significava padronização do produto e consumo de massa, o que implicava toda uma nova estética e mercadificação da cultura.”⁵

“É claro que poucas das crianças que viajam na Xícara de Chá da Lebre Doida leram ou lerão *Alice*, e menos ainda os livros de Mark Twain. A maioria conhecerá apenas a história através do filme da Disney, se é que conhecerão. E isto sugere uma separação de dois graus ontológicos entre o visitante da Disneylândia e os artefatos culturais que se espera que aprecie durante a visita. O passeio na Xícara de Chá da Lebre Doida é emblemático do desenho animado da Disney, que é uma drástica revisão, na forma e no conteúdo, de um sutil trabalho onírico, criado pela língua inglesa. E mesmo para um adulto que se recorde vagamente de ter lido a *Alice* original, e cuja complicada reação a essa fortemente simbólica obra que foi há muito incorporada ao mecanismo psíquico de sua vida, o

⁴ Idem, *ibidem*, p. 274.

⁵ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Título original: *The Conditions of Postmodernity An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, 2000, p. 131.

que é oferecido não sugere a ressonância do original, mas apenas uma condensação sentimental de algo que em si mesmo já é uma mentira.

Encontramos esse processo radical de redução também com respeito à natureza da realidade histórica. A vida e o estilo de vida da América escravagista no Mississipi do século XIX são condensados num passeio de barca tecnologicamente fiel, de cinco ou dez minutos, num rio de em escala HO. O intermediário entre nós e essa experiência histórica, o escritor Mark Twain, autor de *A vida no Mississipi*, não é mais do que o nome do barco. A pirataria em alto mar, cento e cinquenta anos de ataques sucessivos à exploração mercantil européia e ao comércio, transformam-se num comovente diorama de todas as cenas e situações dos filmes de piratas feitos em Hollywood nas décadas de 30 e 40. Quando o visitante é convidado a comprar, digamos, um chapéu de pirata numa das muitas lojinhas do recinto, o processo pavloviano de transferência simbólica ao derradeiro consumidor pode-se dizer que está completado.

O freqüentador ideal da Disneylândia será aquele que responde a um processo de manipulação simbólica, que lhe oferece a culminação e a quintessência do seu sentimento no instante de uma aquisição.⁶

A sociedade escravagista, os ataques corsários em alto mar são reduzidos a invenções tecnológicas, são reduzidos à condição de mercadoria. A História é reduzida de uma tal maneira que a ideologia que tem a função de cobrir as contradições da vida real, de apaziguar o que não é inserido no capital, se torna cada vez mais explícita e berrante. Dialeticamente, notamos que ao mesmo tempo em que a cultura de massas tem a real função de apagar a História americana, ou de simplesmente fetichizá-la, transformá-la em mercadoria e de eliminar a memória de uma nação porque só entendemos e estabelecemos as relações em retrocesso; sabemos que é aí que as brumas que nos cegam começam a se dissipar e o inimigo mostra as garras mais explicitamente.

A cultura de massas, então, corporificada neste romance com o nome de Disneylândia faz o serviço sujo da Direita norte-americana, porque dá a impres-

⁶ DOCTOROW, E.L. *The Book of Daniel* New York. First Edition: 1971. First plume Printing, March, 1996. Tradução: *O Livro de Daniel*. Não há dados sobre a tradução no Brasil, p. 273, 274.

são de que tudo está e é perfeito, uma vez que “há ausência total de jovens de cabelos compridos, maconheiros, hippies, garotas de minissaias, ciganos, motociclistas”, ou seja, afasta para longe o conflito de classes; só existe uma classe: a classe média-alta, branca e que tenha dinheiro para passar um dia na Disney, porque “passar um dia na Disneylândia é dispendioso”. E para que a ideologia, sinônimo de cultura, cumpra a sua missão, ela ao mesmo tempo em que “oferece uma técnica de cultura abreviada para as massas, uma emoção descuidada, como um choque elétrico, insistindo ao mesmo tempo na rica reação psíquica do sujeito à história, à língua e à literatura do seu país”, tem o intuito mais sórdido e manipulador de que o visitante, o frequentador adquira uma mercadoria. E é cada vez mais óbvio o porquê de grandes corporações terem os seus shows e exposições na Disneylândia. Além do mais, como bem nos ensina Jameson em seu artigo “Fim da arte” ou “Fim da história”? do livro “A cultura do dinheiro”,

“...a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias⁷.”

Nada mais assustador, não é?

Enquanto a morte dos Isaacson representou o fim e a derrota da Velha Esquerda, os últimos resquícios da Nova Esquerda se mudam para os subúrbios, como afirma Aronowitz, e passam a viver a vida de desconforto com a banalidade da classe média e com isto, a sensação que se tem é a de que a capacidade de se fazer diagnósticos sobre o que estava acontecendo – papel da esquerda – havia se evaporado e que a História tinha tido o mesmo destino. A banalidade do presente, da mediocridade do momento histórico contemporâneo nos dá a impressão de vivermos sem a capacidade de progresso, sob a égide da estagnação, quando as coisas parecem não acontecer, quando o material social não se presta mais à narração.

Deste modo, as forças históricas que moldam a forma do romance são em si reveladoras uma vez que podemos entender o sentido de História com o qual o romance histórico “trabalha” na pós-modernidade: colagem de fragmentos, estereótipos sobre um modo de vida (os gloriosos anos 50, por exemplo), a chamada história pop e o mesmo tempo, verificar que o romance histórico, que era considerado “o gênero novo começa perder a sua vitalidade social como expres-

⁷ JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro. Ensaios sobre a globalização*. Editora Vozes, 2001, p. 73.

são viva da historicidade de uma burguesia triunfante e consciente de sua classe e passa a sobreviver como uma concha formal curiosamente gratuita, cujo conteúdo é relativamente indiferente.”⁸

O interesse, então, em verificar o fracasso do projeto de Esquerda faz-se necessário porque a situação histórica – soterramento deste projeto e ascensão da Nova Direita – torna o romance o centro de inúmeras contradições porque para falar de um projeto de totalidade usando as armas do inimigo pode ser bastante complicado e o é. As formas do romance histórico capazes de dar conta do senso de historicidade da burguesia triunfante e consciente de sua classe já não são capazes de falar do fracasso da Esquerda Americana, assim, o que nos resta é a forma do romance histórico em que tudo é incluído, em que não há economia de conteúdo. O que temos acesso ao ler o romance é uma série de colagens de mais diversos materiais (poesia, estatísticas, relatos científicos e relato histórico) com o intuito de construir a totalidade do projeto de esquerda que não existe mais.

É o momento em que a vida cotidiana se torna medíocre, banal e o projeto de totalidade começa a mudar de “dono”, é o momento em que a vida cotidiana se torna invisível a olho nu e a capacidade de se pensar a vida do ponto de vista da luta de classes parece desaparecer. Quando a narrativa do romance tenta falar da história contemporânea do narrador Daniel, estamos diante de uma narrativa repleta de fragmentos que aparentemente nada tem a ver com nada. Vejamos o seguinte excerto que se refere a um momento em que Daniel vai procurar Sternlicht, amigo de sua irmã Susan, para conversar a respeito dela. A descrição é da parede da casa de Sternlicht:

“A parede é interessante – totalmente coberta com uma colagem de fotos, fotografias de filmes, *posters* e objetos reais. Babe Ruth correndo entre as bases, Marlon Brando de bicicleta. Shirley Temple de sapatos de dança, Franklin Roosevelt,, um biquíni coberto com *spray* dourado, Marilyn Monroe nas foto do calendário, Mickey Mouse, o Washington de Gilbert Stuart com um bigode a lápis, um boné da Legião Americana, Fred Allen diante de um microfone, Susan B. Anthony de boca franzida, Paul Robenson, Sammy Baugh dando um salto, Calvin Coolidge com penas de índio, uma batalha aérea da Primeira Guerra Mundial, um grupo de sentenciados trabalhando numa estrada, uma boneca antiga, uma

⁸ JAMESON, Fredric. Historicismo em O Iluminado. In: *Marcas do Visível*. Tradução de Neide Aparecida Silva. Rio de Janeiro. Editora Graal, 1995, p. 94.

Crop, 11, 2006

garota copulando com um jumento, capas amarelas de *E o vento levou* e *Um mundo só*, de Wendell Wilkie, um diafragma recoberto de tinta prateada, um amontoado de pontas de cigarro, um *poster* de A Morte do caixeiro viajante, Elvis Presley jovem, um negro enforcado numa árvore, um branco vendendo maçãs a cinco cents.”⁹

A repórter que está entrevistando o casal, Sternlicht e sua namorada (a responsável pelo quadro) diz que a parede era maravilhosa, extraordinária. A garota, namorada de Sternlicht, desata a rir e diz:

– Vejamos. Se alguém merece crédito pela minha arte é o Sr. Magruder.

– Sternlicht interrompe.

– O Sr. Magruder é o nosso senhorio, e foi assim que comecei: queria tapar alguns buracos da parede. Papel é um bom isolante. Sternlicht deixou-se cair no colchão, puxou a garota para o colo, e os dois riram se abraçando. O fotógrafo entra em ação.

– Ela não está brincando – diz Sternlicht. – Sabem que isto aqui fica muito frio no inverno? Todas as revoluções começam com os inquilinos de traseiro gelado no inverno.

– É maravilhoso!- insiste a repórter, olhos na parede – Deveria ter um nome. Como é que você chama isso?

Artie Sternlicht e sua namorada fixando-se um ao outro, respondem em uníssono, enquanto os amigos cantarolam com eles:

– TUDO O QUE VEIO ANTES DÁ NO MESMO!”

O que seria esta parede da casa de Sternlicht senão uma alegoria do momento histórico que se pretende retratar: a década de 60? Daí a existência de todos estes elementos que são sobrepostos sobre uma mesma base, com a sensação de que tudo é a mesma coisa: Mickey Mouse e Paul Robenson ou Roosevelt e Elvis Presley. Para a repórter o quadro é extremamente celebratório, é “maravilhoso, é extraordinário”, os fragmentos nada dizem sobre si mesmos, são regidos sob o símbolo de Arte Contemporânea. Contudo, Artie, representante da Nova Esquerda diz que “todas as revoluções começam com os inquilinos de traseiro gelado no inverno”, isto é, são as condições materiais, as necessidades mais básicas que levam à revolução. A repórter parece não dar ouvidos ao teor revo-

⁹ DOCTOROW, E.L. *The Book of Daniel* New York. First Edition: 1971. First plume Printing, March, 1996. Tradução: *O Livro de Daniel*. Não há dados sobre a tradução no Brasil. p. 134.

lucionário do que Artie diz e simplesmente ignora o comentário e diz que ainda sim o quadro é maravilhoso e cisma em batizar a obra de arte. Os dois, a namorada e Artie, escolhem um título extremamente irônico, para dizer o mínimo, porque é o retrato da Esquerda Americana e sua crise, a saber, as condições de possibilidade para o surgimento da Nova Esquerda foram calcadas nos caminhos, avanços e derrotas da Velha Esquerda Americana, contudo a Nova Esquerda é marcada por uma grande falta de reconhecimento no mundo no que se refere ao seu papel, uma vez que o conceito de classe social e de sujeito histórico parecem estar definitivamente fadados ao “desaparecimento”. Por outro lado, a Nova Esquerda foi extremamente marcada por este caráter de luta pela paz, pelos direitos dos negros, contra a guerra do Vietnã, ou pelo direito das mulheres, só para citar alguns, viveu uma grande crise identitária no que concerne à capacidade de agência, da capacidade de pensar no nível da totalidade, de uma classe social, daí afirmar que a possibilidade de fazer revolução já foi aprendida com a geração anterior e de que o resultado dá no mesmo: um quadro na parede de uma casa pobre dos subúrbios, ou seja, nada que mude o rumo das coisas.

E isto nada mais é do que reflexo da própria ambigüidade do sistema capitalista na década de 60 nos Estados Unidos, como nos ensina Fredric Jameson:

“...the 60s often imagined as a period when capital and First World power are in retreat all over the globe, can just as easily be conceptualized as a period when capital is in full dynamic and innovative expansion, equipped with a whole armature of fresh production techniques and new “means of production”.”¹⁰

Se é um período em que o capital está em pleno movimento e numa fase de expansão, as formas literárias capazes de dar conta desta dinâmica também estão, só que estas formas literárias dão “forma” ao projeto político da Direita, que está em plena fase de expansão às custas do fracasso do projeto político da Esquerda Americana.

Conseqüentemente, ao usar a forma do romance histórico, em 1971, para contar a história da esquerda americana, desde sua ascensão à sua derrocada, Doctorow atesta que as formas disponíveis não são capazes de abarcar a totalidade que o projeto de Esquerda era o detentor e mostra as “pontas do

¹⁰ JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. In: *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986 Volume 2: The Syntax of History*. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 186.

Crop, 11, 2006

iceberg” para se entender a verdade do funcionamento da sociedade. *The Historical Novel*, importante legado de crítica literária marxista, de Lukács, por conseguinte, é de fundamental importância para entender o porquê do entrave da forma e do momento histórico no romance *The Book of Daniel*, visto que a forma do romance histórico está intrinsecamente ligada à emergência de um novo tipo de consciência, à uma nova experiência de historicidade. Explica-se então o nó formal que teremos que nos debruçar na análise do romance, visto que as forças históricas que dão forma ao romance caminham no caminho inverso, isto é, para se falar da História da Esquerda se exige um narrador que narre sobre o ponto de vista da totalidade, ao mesmo tempo em que falar do ponto de vista da totalidade já não é mais possível, porque exatamente a noção de classe está desaparecendo e a noção de historicidade segue o mesmo trágico destino, com outros “donos” no comando.

Doctorow, incapaz de criar um narrador moldado sob o ponto de vista da totalidade – como era o narrador benjaminiano- cria diversos narradores que vão criar a sensação de contar a História da Esquerda americana em dois diferentes momentos: o momento da Velha Esquerda e o da Nova Esquerda, do comunismo dos anos 30 e 40 e do radicalismo dos anos 60. A criação destes diversos narradores cria uma narrativa extremamente truncada em que algumas vezes a vinculação da narrativa com o tempo é bastante problemática e esquizofrênica, até. Como estes narradores perderam o senso de historicidade, a forma que a narrativa adquire parece “flutuar” no tempo, pode-se usar qualquer forma para falar dos mais diferentes assuntos, enfim, o romance transformou-se realmente em uma concha formal oca em que o conteúdo é indiferente. Quem poderia imaginar uma passagem como a que segue?

“...O único som era o do vento. Susan parecia um A no meio da varanda, uma poça escura espalhando-se a seus pés. Eu estava entorpecido de frio. Sentia o rosto e as mãos ardendo. E vimos a mancha se alastrar em todas as direções ao redor dos sapatos de Susan, na varanda de madeira.

Segundo Evans, observadores da Nova Zelândia contam que lá os mosquitos pousam na crisálida flutuante das fêmeas, laceram-na com seu aparelho genital e acasalam antes que elas possam emergir.”¹¹

¹¹ DOCTOROW, E.L. *The Book of Daniel* New York. First Edition: 1971. First plume Printing, March, 1996. Tradução: *O Livro de Daniel*. Não há dados sobre a tradução no Brasil, p. 172.

AGILDO, João Rodrigo Lima. *Repensando o Presente: The Book of Daniel em tempos de crise*.

Como juntar o relato da experiência de duas personagens com os mosquitos neozelandeses? Parece que na pós-modernidade estamos condenados a ter acesso à História pelas projeções, pelos estereótipos que se faz sobre o passado e por toda uma teoria de que “tudo vale” para remontar o que se perdeu: já que se perdeu a capacidade de se falar sob o ponto de vista da totalidade, vamos tentar recriá-la com tudo que temos à disposição e, a função do crítico é tentar juntar os fragmentos para dar a unidade do romance, tarefa das mais árduas.

A forma particular do romance histórico já não diz sobre as forças históricas que dão sustentação ao romance, daí o uso desenfreado do pastiche que consiste no uso de formas usadas a vontade, afastadas, esvaziadas de seu conteúdo histórico. Como já vimos anteriormente, o artista traz para a obra de arte uma variedade de materiais que têm a aparência de autonomia, de heterogeneidade e de coisas que simplesmente não “colam”, daí o uso da dialética para buscar restaurar as conexões, os elos que foram rompidos pelo avanço do capital por todas as áreas da vida e que através da ideologia busca apagar as marcas das relações entre a parte e o todo.

E nós, os espectadores *voyeur*, temos que assistir ao baile de máscaras dos mortos que ressuscitam para dançar nesta festa a fantasia, porque ao falar do passado, ao nos revelar uma História de um projeto de mundo que foi sucumbido por outro que, ao contrário do projeto de Esquerda, não prevê a capacidade de se fazer as conexões que realmente importam, e pode ser lido como algo que serve para tudo desde Biologia Social até Poluição térmica, o romance *The Book of Daniel* aparece como um poderoso instrumento cognitivo que nos ajuda muito a pensar e a fazer as conexões que as vendas ideológicas não nos deixa fazer. O narrador Daniel nos ensina muito bem:

“...E o mesmo acontecia a todos o que viviam de certo modo alerta naquela época. Havia certas convicções que a democracia americana já não permitia fossem sustentadas. Quem fosse judeu comunista, antifascista; quem gritasse Paz! e aplaudisse Vito Marcantonio no comício do Partido Progressista, no Yankee Stadium; quem fosse pobre; quem fosse todas estas coisas, já sabia o que aguardava. Talvez até se sentisse aliviado por não ter que esperar mais. Talvez até exigisse à sociedade não forçar a esperar mais.”¹²

O que é diferente hoje, caro espectador *voyeur*, em que mais do que nunca sabemos o que nos aguarda e de que a “possibilidade de desconexão

¹² Idem, *ibidem*, p. 129.

Crop, 11, 2006

(“delinking”) com o sistema é daqui por diante, tarefa impossível, e até mesmo inconcebível e impensável”¹³?

Bibliografia

- ADORNO, T.W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades, 2003.
- ARONOWITZ, Stanley. *The Death and Rebirth of American Radicalism*.
- BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2003.
- DOCTOROW, E. L. *The Book of Daniel*. The United States, Plume Books, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York. Verso, 1991.
- _____. Periodizing the 60s. In: *Ideologies of Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- _____. *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1995.
- _____. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização*, Editora Vozes, 2001.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Edições Loyola, São Paulo, 1992.
- LUKÁCS, G. *Narrar ou Descrever*. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira S.A.
- _____. *The Historical Novel*. Boston, Beacon and Lincoln. University of Nebraska Press, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Ao Vencedor as Batatas*. 1977. Livraria Duas Cidades, Editora 34. São Paulo, 5ª edição, 2000.

¹³ JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro. Ensaio sobre a globalização*. Editora Vozes, 2001, p. 47.

O revisionismo histórico em *Bent*, de Martin Sherman

Lajosy Silva*

Resumo: *Este artigo pretende discutir o revisionismo histórico da homossexualidade em Bent, escrita por Martin Sherman e encenada na Broadway em 1979. A releitura de um acontecimento histórico conduz à reflexão sobre a representação e a história, uma vez que temos o passado como continuidade de um processo e não como uma relíquia nostálgica de um período. Autores como Marcuse são retomados para rever questões como repressão e discriminação que ainda são pertinentes, assim como o mapeamento de Colin Spencer e reflexões sobre a representação da homossexualidade por Alan Sinfield e Michel Foucault.*

Palavras-chave: *história, sexualidade, política e teatro.*

Abstract: *This essay aims to discuss the homosexuality historical revisionism in Bent written by the playwright Martin Sherman and performed in Broadway in 1979. The revisionism of a historical moment leads us to a reflection on representation and history as the past is seen as a continuous process and not a nostalgic relic of a period. Authors like Marcuse are taken to revise matters such as repression and discrimination that are still pertinent besides Colin Spencer's mapping and reflections about homosexuality representation provided by Alan Sinfield and Michel Foucault.*

* Doutorando em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês na USP – Universidade de São Paulo. Professor de Inglês da Faculdade do Guarujá.

SILVA, Lajosy. *O revisionismo histórico em Bent, de Martin Sherman*.

Keywords: *history, sexuality, politics and theatre.*

A representação histórica parece ser um dos caminhos utilizados pelo artista contemporâneo para inserir temas que não teriam tido espaço para discussão no passado como temos agora no presente. Exceto apresentações esparsas e alegóricas, que se perderam ao longo do tempo, encontrados em documentos históricos e pesquisas extensas e panorâmicas, a representação da homossexualidade é um fator que agora ganha realce devido aos recentes estudos gays.

Por essa razão, é interessante reler uma peça como *Bent*, escrita por Martin Sherman em 1979 sobre a perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst, num campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver.

Nesse campo, os prisioneiros são divididos em grupos e obrigados a usar roupas marcadas por insígnias geométricas que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; os judeus, a estrela de David, enquanto os gays, o triângulo rosa, a mais baixa categoria do campo.

A ação começa no ano de 1934, quando ocorre uma efervescência cultural *gay* na Alemanha, com reflexos em pontos marginalizados dos Estados Unidos como o Harlem, descrito como a política da *Era do Jaz* (Spencer, 1996, pág. 322/328). Nesse período, intelectuais e artistas homossexuais ainda parecem estar sob a influência dos movimentos de vanguarda modernista e parecem alheios às transformações políticas que ocorrem na Alemanha.

Maximilian Berber é o típico homossexual com pretensão a ascender socialmente, isto é, pertencer à classe média, habitando o meio artístico de uma Berlim noturna e marginalizada, quando seu cotidiano se resume a festas e bebedeiras ao lado de amigos e amantes ocasionais. Max parece fruto de uma classe média baixa, pequeno-burguesa, indiferente às transformações políticas no país: o fortalecimento do Partido Nacional dos Trabalhadores Socialistas, o título oficial do partido nazista e sua política de perseguição a homossexuais, judeus e intelectuais.

Max divide um apartamento com Rudolf Hennings (Rudy), estudante de balé, com quem mantém um relacionamento sem compromisso. De fato, Max é o protótipo do homossexual promíscuo que não acredita em relacionamentos e compromissos afetivos, pois é flagrado com outros homens por Rudy e afirma que homossexuais são incapazes de amar.

A cena *gay* berlinense não parece muito distante do meio *gay* atual, uma vez que as práticas são as mesmas: Max e Rudy freqüentam bares gays, onde

Crop, 11, 2006

homossexuais buscam socialização e sexo casual. É possível reconhecer alguns elementos do meio GLS contemporâneo como a travesti Greta, proprietária do clube onde Max e Rudy se divertem e a marginalização nos guetos enquanto único espaço de socialização.

Preso pela Gestapo, Max nega sua homossexualidade, sendo testado pela polícia nazista ao espancar Rudy. A cena é entrecortada pelo trem que avança; Max conta até dez para se acalmar – hábito que realiza toda vez que se sente nervoso – enquanto as rubricas delimitam o espaço da personagem que se vê na escuridão com focos de luz no rosto (Sherman, 1979, pág. 26/27).

Max é levado a provar sua heterossexualidade de uma maneira mórbida pelos oficiais, sendo forçado a manter relações sexuais com o cadáver de uma moça judia:

Max: Eles me levaram... pra aquela sala...

Horst: Onde?

Max: Naquela sala.

Horst: No trem?

Max: No trem. E eles disseram... Prove que você é... Então eu fiz...

Horst: Provar que você é o quê?

Max: Não.

Horst: Não o quê?

Max: Bicha.

(Sherman, 1979, pág. 31)

De acordo com o Dicionário da Oxford, a palavra *bent* pode significar: pendor ou interesse por determinada habilidade artística, além de um termo pejorativo para designar homossexuais (Oxford, 1995, pág. 100). É necessário fazer uma relação entre a palavra *bent*, participio de *bend* (curvar, entortar), para a imagem construída do homossexual masculino que se curva para ser passivo no ato sexual, desviando assim do que é direito e reto (*straight*, gíria para heterossexual em inglês), além do significado de corrupto e desonesto dado pelo dicionário.

A peça de Martin Sherman discute a responsabilidade social de Max que, à medida que nega ser homossexual, tenta ser uma outra pessoa e parece representar a mentira como única maneira de sobreviver à perseguição na sociedade, reduzida ao cotidiano do campo de concentração. Além disso, é um lento aprendizado que precisa reavaliar seu papel por aqueles que o amam, sendo esse sentimento despertado por Horst.

Bent pode ser vista também como uma tentativa de adentrar na discussão do contexto histórico – a perseguição aos homossexuais durante a Alemanha

Nazista – e os conflitos individuais e de classe perpetrados por duas personagens que representam dois extremos: Horst é o homossexual culto e responsável que assume sua orientação sexual para enfrentar a repressão da sociedade, mesmo sofrendo as conseqüências, enquanto Max é a personificação da alienação que prefere esconder sua homossexualidade em detrimento da sua visibilidade social e seus riscos.

É importante observar que os guardas instigam a heterossexualidade de Max, mesmo sabendo da sua relação anterior com Rudy. O horror da cena, a violação do cadáver da judia, descreve o sacrifício que Max precisa fazer para manter sua nova identidade, a judia (portanto, um nível acima da de Horst), pagando o preço das mortes e das injustiças praticadas pelos oficiais.

Com efeito, o campo de concentração reflete a mesma proibição reservada de um desejo que não pode se manifestar. Max passa a desejar Horst, enquanto ambos realizam o trabalho inútil de juntar pedras e mudá-las de lugar, sem qualquer função e utilidade nas atividades do campo. Eles não podem se tocar; não podem trocar palavras, nem sequer olhar um para o outro, realizando sua tarefa inútil.

As personagens criam um jogo de representação inspirado na brincadeira *Simon says*, a fantasia de que estão se amando apenas a partir das palavras, uma vez que estão sendo observados pelos guardas nazistas, sendo proibidos de olhar um para o outro. A simulação do ato sexual acaba por se aproximar da conversação telefônica (o sexo por telefone) e da projeção de fantasias (nas salas de bate-papo da internet, por exemplo) em que amantes virtuais trocam carícias; que não podem ser compreendidas numa sociedade repressora.

A diferença é que a distância temporal entre o surgimento de formas de socialização como a internet e a cena descrita parece levantar a hipótese de que as transformações tecnológicas pouco contribuem para uma visibilidade do Amor que não ousa dizer seu nome, entendido aqui como simulacro puro e simples, ao contrário do jogo de Max e Horst, contextualizado numa sociedade repressora.

De acordo com Herbert Marcuse, a subjugação dos instintos não é “imposta pela natureza, mas pelo homem. O pai primordial, como arquétipo da dominação, inicia a relação em cadeia da escravização, rebelião e reforçada, que caracteriza a história da civilização” (Marcuse, 1999, pág. 37). Na peça, temos a tentativa de rebelião provocada pelo condicionamento e pela repressão dos instintos, pois a homossexualidade passa a ser exercida a partir da sugestão da palavra.

Nesse sentido, o instinto tem uma relação histórica e imutável ao mesmo tempo em que pode ser latente, uma vez que o desejo do indivíduo é o de romper com as amarras da sociedade que o reprimem: quanto menor o espaço, maior

Crop, 11, 2006

as tentativas do indivíduo de romper com as imposições da sociedade; quando este não sucumbe à instabilidade emocional provocada pela repressão dos seus instintos.

Nesse caso, o instinto de morte encontrado em Max responde às questões levantadas pelo autor, à medida que estabelece uma relação entre o alívio da tensão (desejo de destruição) para poder escapar à perseguição como “uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais” (op. cit., pág. 47).

A partir da análise de Marcuse, a ausência de um contexto histórico de repressão parece restringir o instinto sexual que se conforme com os simulacros de socialização que encontramos hoje na mídia. Nesse caso, a repressão é necessária para transformar a homossexualidade em questão política e explicitar a rebelião do oprimido? Como uma peça de teatro pode sugerir discussão e questionamentos quando centraliza seus conflitos num momento histórico distante?

Em *Bent*, temos a repressão à homossexualidade enquanto prática que pode ser vista ainda hoje, quando homossexuais são assassinados em centros urbanos por *skinheads* ou cidades do interior, onde o descaso das autoridades vigora para com os direitos dos homossexuais.

Martin Sherman parte do conflito particular – o conflito de Max e o ato de assumir sua sexualidade – para a questão histórica da representação, uma vez que a perseguição nazista aos homossexuais raramente é mencionada por historiadores. O autor descreve um apêndice histórico que resgata a origem da perseguição nazista ao longo da história alemã, com detalhes e datas.

Para Colin Spencer, a homossexualidade tornou-se um ato contra o Estado no século XX, pois

A conjunção carnal entre dois homens tinha o caráter de um ato político de insubordinação, um flagrante ao ataque Zeigest moral que todos, em princípio, deveriam honrar. No entanto, 60 anos se passariam (da Primeira Guerra) até que os homossexuais comessem a tomar consciência da natureza política de seus atos (Spencer, 1996, pág. 305).

Enquanto crime contra o Estado, a homossexualidade passa a ser vista na peça não apenas como um conflito individual, mas como uma tentativa de politizar a questão do engajamento e enfrentamento de um contexto coletivo (a Segunda Guerra) e seus desdobramentos futuros.

Martin Sherman não parece preocupado com a representação histórica rígida que se observa em certos modelos épicos de representação, quando temos personagens que seguem a tipificação como forma de adensar o que se pretende dizer por tempo e espaço histórico: evita-se o dramático para realçar

o caráter épico da representação e congela-se o momento histórico como um quadro a ser contemplado. Portanto, não temos em *Bent* uma tentativa de narrar um processo ou fazer do espectador um observador como nos modelos propostos por Brecht em *Ascensão e Queda da cidade de Mahogany* (Szondi, 2001, pág. 134).

Por outro lado, há a discussão em torno da consciência do herói em *Bent*, que deve escolher entre a mentira (engodo para se livrar da morte social) e a verdade (exclusão e morte simbólica da vontade) em choque com as aspirações das personagens e seus dramas pessoais. Por vezes, Max nos faz pensar nas personagens de Arthur Miller e seus dilemas morais, quando o nome e a sexualidade estão em jogo: em *As Bruxas de Salem*, de Arthur Miller, John Proctor fica dividido entre sacrificar sua honra em nome da confissão de que está envolvido em bruxaria para salvar sua vida, enquanto temos o conflito de Max entre assumir sua homossexualidade e ter “privilégios” como judeu num campo de concentração. Se levarmos em conta o destino trágico das vítimas do campo de concentração, percebemos que todos são vítimas do Holocausto: homossexuais, judeus e prisioneiros políticos, condenados à morte lenta e degradante.

Embora *Bent* desloque a ação para o drama particular das personagens, é importante dizer que esse drama pessoal se estende para uma representação da história que não se propõe como relíquia para provar que os homossexuais atualmente vivem dias melhores. O período anterior à Segunda Guerra ilustra a perseguição a homossexuais, explicitada devida à ligação entre sua guerra particular (conflito íntimo das personagens) e guerra mundial (coletiva e abrangente). A transformação de Max – que passa a reconhecer sua sexualidade enquanto enfrentamento político – é contra a inércia regressiva que busca o equilíbrio numa sociedade preconceituosa como a Alemanha da época, mas encontra ressonância em declarações como as de João Paulo II, cardeais representantes do vaticano e a política conservadora de George W. Bush.

Num determinado momento da peça, Max afirma que os homossexuais “não nasceram para o amor” e reifica a expressão pejorativa *queer* (bicha ou viado em português) inúmeras vezes quando fala dos homossexuais enquanto o *Outro*, não se incluindo nesse grupo (Sherman, 1979, pág. 49). No mesmo trecho, Horst argumenta que eles devem se salvar, lembrando espécies que vivem num lugar inóspito e hostil, pois todos estão ligados: judeus, homossexuais e criminosos políticos.

Esse diálogo de Max e Horst parece difundir a idéia das políticas de autoafirmação tão presentes na década de setenta (período em que a peça foi escrita) e marcam a necessidade de reconhecer o Amor como legitimação da homossexualidade. Isso pode ter influenciado a escrita de Martin Sherman que viveu o

conturbado momento pós-*Stonewall*², uma vez que os anos setenta são conhecidos como o surgimento dos movimentos de luta pelos direitos civis dos homossexuais no mundo (Spencer, 1996, pág. 349/352).

O contraponto entre as duas personagens é fundamental para a construção do conflito da peça que emerge dos papéis que os homossexuais representam a partir dos padrões heteronormativos: Max se acredita superior aos demais homossexuais por ser o ativo na relação sexual e utiliza a bebida para materializar o *Amor*, pois quanto está sóbrio, incapaz de assumir qualquer sentimento por outro homem.

Max afirma que “Eu não me lembro. Eu nunca pude me lembrar. Sempre estava bêbado. Havia sempre coca. Nada parecia importar muito” (Sherman, 1979, pág. 55). É nesse processo de auto-rejeição que age contra a memória afetiva da personagem, pois Max não admite ser gentil – acredita, inclusive, que as pessoas gostam dele por ser rude, característica masculina e atípica para homossexuais – ao passo que o amor de Horst se manifesta terno e gentil como o de Rudy.

Nesse ponto, Horst afirma que não há diferença entre Max e os guardas da Gestapo, pois ele transforma a dor enquanto única representação possível do Amor entre dois homens (Sherman, 1979, pág. 54). A incomunicabilidade afetiva também é fruto da ausência de uma política de auto-aceitação que isola e reforça valores de discriminação do patriarcado.

Alan Sinfield discute a questão da subcultura gay, moldada a partir de padrões de gênero, raça, classe, idade e educação, determinadas por uma cultura heterossexual branca e de classe média. Para o autor, a única possibilidade de reformular a questão da homossexualidade além da subcultura é a tentativa de renegociar as lutas por uma visibilidade social que fuja dos papéis de repressão e submissão identificados e estabelecidos pelos padrões heteronormativos (Sinfield, 1998, pág. 18).

O que temos em *Bent* é o enfrentamento social a qual Max e Horst são submetidos, uma vez que o campo de concentração representa um espaço explícito da luta pela sobrevivência; que ultrapassa papéis e ideologias de classe média, individualistas e alienantes como vemos hoje no discurso de algumas manifestações *gays* como paradas.

Para Sinfield, a homofobia – enquanto embate político entre gays e autoridades conservadoras – contribui para as estruturas de capital e do patriarcado,

² É o famoso incidente ocorrido em Nova Iorque em 1969, quando policiais invadiram o bar *gay Stonewall* no *Greenwich Village* e foram surpreendidos pela reação dos frequentadores do local num tumulto que durou dois dias (Spencer, 1995, pág. 349).

SILVA, Lajosy. *O revisionismo histórico em Bent, de Martin Sherman*.

uma vez que os homossexuais representam uma profunda resistência aos valores dominantes em vários segmentos da sociedade (Sinfield, 1998, pág. 25).

Quanto aos papéis de *macho* e *fêmea*, Max tenta reproduzi-los na sua relação com Horst, pois ele almeja se distinguir, com o intuito de ser salvo pelo sistema; é importante ressaltar a ideologia patriarcal que delimita o espaço dos homossexuais como sendo o do feminino, considerado inferior. Assim Max acredita que negar o feminino é romper com a discriminação, sendo poupado pelos oficiais da Gestapo. Portanto, antes de libertar o homossexual, é preciso combater a discriminação a qual as mulheres são submetidas.

Horst se recusa a viver o papel de vítima e rejeita a proteção de Max que tenta salva-lo da perseguição dos oficiais da Gestapo. Horst defende a variante de papéis e personas que um homossexual pode ter, quando afirma que

Existem nazistas gays. Santos gays. Mediocridades gays (...). É por isso que eu assinei a petição de Hirschfeld. É por isso que estou aqui. É por essa razão que estou usando esse triângulo. É por isso que você (Max) deveria estar usando isso (Sherman, 1979, pág. 58).

Magnus Hirschfeld (1868-1935) foi um ativista gay que compilou e catalogou mais de 20.000 livros e 35.000 fotografias sobre a homossexualidade, numa tentativa de educar a população alemã sobre a questão dos direitos dos homossexuais. Além dessa pesquisa, ele fundou grupos de ajudas para homossexuais e defendeu questões sociais como o alcoolismo e a prostituição. Contudo, seu trabalho foi totalmente destruído quando Hitler chegou ao poder (Spencer, 1996, págs. 307/308). Essa citação de Horst estabelece uma comparação entre a consciência política de Hirschfeld, militante *gay*, e a alienação de Max.

Horst não se confessa homossexual para que possa ser oferecido como mero sacrifício em nome de uma minoria. Trata-se de uma tentativa política de auto-afirmação que não encontra reflexos na hipocrisia de classe média de Max, acomodado com sua posição social dentro da estrutura de discriminação promovida pelos nazistas. Max acredita que está mais seguro, porque finge ser judeu e foge dos estereótipos de efeminação dos quais Rudy e Horst parecem ser exemplos.

A sexualidade para Max é apenas um momento de satisfação que se consegue na embriaguez e na mentira. Ele não reconhece que a heterossexualidade é legitimada apenas porque existe a função procriadora e constituição da família, fora isso, ela é semelhante à homossexualidade na busca pelo prazer através do sexo.

Em *Diálogos sobre os prazeres do Sexo* – Nietzsche, Freud e Marx, Michel Foucault propõe que os *gays* são capazes de expressar seu amor recíproco de mo-

dos mais diversos que o usual; e são capazes de desenvolver novas formas de socialização que ainda não foram institucionalizadas pelo patriarcado (Foucault, 2000, pág. 41). Portanto, cabe a eles representar suas próprias relações, algo que Horst julga ser capaz de fazer em detrimento da covardia de Max.

Max pode ser analisado como o homem imaturo que se recusa a crescer, tão comum no meio *gay*, quando a valorização da juventude é fator preponderante na organização do pensamento ocidental. A valorização dos papéis estabelece uma relação de poder e de rebaixamento que remete às hierarquias do patriarcado observados no exército (major, coronel, cabo), uma vez que temos a relação entre opressores (oficiais da Gestapo) e oprimidos (*gays*, judeus e criminosos) no campo de concentração; sendo os últimos também divididos numa hierarquia na qual judeus são “superiores” a homossexuais, como se o destino de um não pudesse ser compartilhado pelos demais.

A partir das brechas na estrutura de poder, Max consegue se infiltrar no batalhão nazista e mantém um caso com um dos oficiais da Gestapo que cuida do campo de concentração. Ele utiliza esse privilégio para ajudar Horst, mas este ainda se recusa a aceitar a ajuda como forma de isolar Max para que ele repense sua hipocrisia.

Enciumado com a relação entre Max e Horst, o oficial obriga o último a caminhar para uma cerca eletrificada, culminando na sua morte. O clímax da peça é pontuado com a tarefa inútil de Max: empilhar pedras para removê-las de um lado para o outro. A personagem conta até dez para ver se consegue controlar suas emoções e não resistindo caminha para a cerca, vestindo a jaqueta de Horst com o triângulo cor-de-rosa.

No desenlace da peça, a morte de Max parece descrever a ruptura com o sistema que o alimentava, embora essa ruptura o leve à destruição e encerre as possibilidades de representação do conflito das personagens que não poderia acabar com sua morte. Não se trata de julgar a opção de Martin Sherman, a ideologia da elevação da personagem ao *status* de herói trágico. As rubricas indicam que a morte de Max ocorre entre as luzes emitidas pela cerca elétrica e remetem ao cercado, à curvatura representada pela simbologia do título da peça: “A cerca se ilumina. Torna-se mais luminosa, mais luminosa até que a luz consome o palco e cega a platéia” (Sherman, 1979, pág. 64).

Esse ato de cegar a platéia parece levantar a hipótese da redenção de Max, vista aqui como a liberdade oferecida pela morte; renúncia ao sistema que nutriu a personagem e ressalta sua verdadeira prisão anterior ao campo de concentração. Essa prisão sem muros, aparentemente a mais terrível de todas, encarcera a capacidade de amar que Max desenvolvia como forma de fugir às responsabilidades afetivas (respeito, carinho e compreensão). O ato de amar

SILVA, Lajosy. *O revisionismo histórico em Bent, de Martin Sherman*.

aqui pode ser visto como o caminho para a liberdade, mesmo confrontada com a Morte (redenção).

O aspecto trágico do desenlace remete ao ato de suspender o espectador/leitor para que este construa uma reflexão do processo histórico.

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo: Nietzsche, Freud e Marx*. Trad.: Jorge Lima Barreto e Maria Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad.: Álvares Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, Fifth Edition, 1995.
- SHERMAN, Martin. *Bent*. New York: Avon, 1979.
- SINFIELD, Alan. *Gay and After*. London: Serpent's Tail, 1998.
- SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Trad.: Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.

The Greek God Hermes and a Case of Translation Copyright¹

Lenita M. Rimoli Esteves*

Resumo: *O trabalho relata uma disputa judicial atualmente em curso no Brasil, tendo como objeto os direitos autorais sobre a tradução de The lord of the rings, de J. R. R. Tolkien para o português brasileiro. Já foi proferida uma primeira sentença totalmente a favor dos tradutores, mas ainda se aguarda uma decisão final. O surpreendente é que, para algumas pessoas – entre elas tradutores – essa primeira vitória não foi vitória alguma, já que semeou a discórdia entre tradutores e editores, perturbando sua relação profissional. Essa reação por parte de alguns tradutores e estudiosos da tradução acabou sugerindo uma identificação do tradutor com o deus grego Hermes. Hermes é conhecido como o deus da oratória e da literatura, por um lado, e dos comerciantes e ladrões, por outro. Ele é o mensageiro dos deuses, e patrono das estradas e fronteiras. Apesar de ser considerado por seu pai Zeus um emissário confiável, Hermes é também conhecido por ser astuto e trapaceiro, perjuro e ladrão. No caso da disputa pelos direitos autorais de tradução, parece que o “lado escuro” desse contraditório deus foi o que mais ficou em evidência, até mesmo entre tradutores.*

Palavras-chave: *Hermes, Propriedade intelectual, Direitos autorais do tradutor.*

¹ Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no encontro anual da ACLA – American Comparative Literature Association, realizado na Penn State University, em março de 2005.

* Universidade de São Paulo.

Abstract: *This paper aims at reporting a judicial battle currently in course in Brazil, concerning copyright over the translation of The lord of the rings, by J. R. R. Tolkien, into Portuguese. A first court sentence has been pronounced completely in favor of the translators, but the final decision has not been reached yet. Surprisingly enough, to some people – translators among them – this first victory was no victory at all, for it has sown suspicion and disagreement between translators and editors, disturbing their professional relationship. This amazing reaction on the part of translators and Translation Studies scholars has suggested an identification of the translator with the Greek god Hermes. Hermes is known to be the god of oratory and literature, on the one hand, and of merchants and thieves, on the other. Most importantly, he is the messenger of the gods, and a patron of roads and boundaries. Despite being considered by his father Zeus as a very trustful herald, Hermes is also noted for cunning and for fraud, perjury, and theft. In the copyright case, it seems that the “dark side” of this contradictory god has been the most evident, even among translators.*

Keywords: *Hermes, Intellectual property, Translation copyright.*

The Greek god Hermes is considered, among other things, to be the chief messenger of Mount Olympus. But this god has many other characteristics, some of them very contradictory, and this is why perhaps he should be nominated the new patron of translators. Besides being a messenger, he is the swiftest of all gods, which is why the fastest planet in the solar system was given his Roman name, Mercury. Being rather smart, just 5 minutes after he was born, Hermes stole a herd of cows from Apollo, and from some of the cows' internal guts, young Hermes put together the lyre, upon which Apollo made the best music in the universe. On this basis, Hermes became the patron of trickster and thieves, and was forgiven for his transgression by Apollo.

Hence, since the first beginning Hermes is given a secondary position, and is remembered for having stolen something rather than for having created the first musical instrument. Hermes is also known to be the god of oratory and literature, on the one hand, and of merchants and thieves, on the other. Being the messenger of the gods, he is also a patron of roads and boundaries, which perfectly symbolize the site where the translator works, between languages and cultures.

Despite being considered by his father Zeus as a very trustful herald, Hermes is also noted for cunning and for fraud, perjury, and theft. Therefore,

Crop, 11, 2006

Hermes is a god with many facets, not all of them positive. Besides that, he seems to be a kind of attendant god, although playing major parts in many narratives of the Greek mythology. So, Hermes is that character who is important, but generally forgotten. And when he is remembered, it is not always in a good light. As I see it, the same often happens with translators, who sometimes are not supported even by their peers. To illustrate this point, I will tell you a story about a judicial battle currently in course in Brazil, concerning copyright over the translation of *The lord of the rings*, by J. R. R. Tolkien, into Portuguese.

It is common knowledge that authors have the right to protect their work against other people using it and profiting from it. What is hardly known to people in general is that translators hold the copyright on the work they produce. This means that if I translate a novel, for example, nobody can make any commercial use of the text without my permission, and if anyone has the opportunity of getting any profit from this use, I have a right to a share in this profit, and this right is protected and guaranteed by law. The copyright law is reasonably similar in most Western countries, since it generally derives from international conventions such as the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, held in 1886. This international convention produced a document that was revised, amended and completed on several occasions, such as the years 1908, 1914, 1948. The most recent version of the document dates of 1979, according the World Intellectual Property Organization website (www.wipo.int). More than 150 countries join the agreement, and this includes Brazil and the USA. The fact that the law considers translations as creative works is somewhat surprising even for translators, who are used to a social prejudice which undervalues their work in many ways.

In the beginning of the 90's I was commissioned by a Brazilian publishing house to translate *The lord of the rings*, by J. R. R. Tolkien. I was responsible for the whole text in prose, and a colleague (Almiro Pisetta) translated the poems. The translation was completed in about 15 months, and the book had a good selling record, since the author has a considerable group of fans and admirers. (A previous Brazilian translation, published in the 70's, already existed, but the books sold out and the publishing house was extinguished. For this reason, a new translation was published.)

With the release of the film in 2001, the book turned into a bestseller overnight, undoubtedly bringing lots of profit to the publishing house, but not to the translators. By that time, several newspapers, magazines and websites contacted me asking for interviews, not exactly because I was an important part of the show, but because everything related to the film was considered somewhat important.

The idea of claiming for a share in the profits popped up when someone commented that we the translators were probably getting really rich with the success of the book. Up to that moment, I completely ignored the existence of a law protecting my rights as a translator. After some consultations with lawyers, we decided to sue the publishing house, claiming for a share in the book sales. When I went to see the film, I was quite surprised to see that all the captions in the Brazilian copy had been taken from our translation. This includes several names that were translated or adapted and some lines of poems.

So we decided to sue not only the publishing house, but also Warner/New Line, which was responsible for the distribution of the film in Brazil. The reaction of each of the sued parts was very different, which shows the information and opinion each company had concerning translation copyright.

As soon as Warner/New Line was officially notified about the process, the company lawyers contacted us proposing an extra judicial agreement: for a certain quantity of money, we would sign a document selling all the translation rights to them. After some negotiation, this document was signed and we received 100 thousand reais, which would correspond to more or less 45 thousand dollars. At that time, I considered it a good agreement, since perhaps no other agreement had been signed under these terms in Brazil. However, when we read all the provisions, we realize that Warner/New Line was really clever to have this agreement signed as soon as possible, before we could have a clearer idea of what it meant in terms of money.

As can be observed in the text of the agreement, they anticipate so many situations and products in which the text of the translation could be directly or indirectly used, that in fact the sum they have paid to us is derisive. Among these anticipated situations are, for example:

All kinds of now existing modes of use, including, but without limitation:

- a. motion pictures and exhibitions thereof inside and outside movie theaters;
- b. home video;
- c. DVD, VCD, SVCD or HD-DVD;
- d. television (for example, ground, satellite, cable, pay, open, or pay-per-view television);
- e. any form of computer network, including the Internet;
- f. computer software (for example, CD ROM, games, Internet, on-line services, digital image and sound transfer, all interactive forms);
- g. theme toys and merchandising products

Crop, 11, 2006

Besides that, the agreement also includes possible future situations, and products and technologies that may come to exist sometime. Among these are all kinds of use, media, forms and technologies now existing anywhere in the world, commercially available or at prototype or research stages, or with merely conceptual existence, regardless of the awareness by the parties.

Although these provisions seem comprehensive enough, the list does not stop here. There is still the mention to magnetic or digital tapes, videocassettes, videodiscs, laserdiscs, video-on-demand, sound and phonographic recordings (for example, singles, soundtracks, collections, audio tapes, CD, CD plus (or CD extra), DATs, Mini-Discs, and musical services by satellite, each and every form of consumption products, including, but without limitation, storytellers, karaoke, read-along, educational products, each and every form of presentation or private or public broadcasting, including, but without limitation, wireless communication and live performance (for example, stage performances, performances on ice, performances in malls, theme parks), each and every promotion or advertisement of any kind, each and every distribution means, including, but without limitation, sale, loan and rent, and each and every economic exploitation by any other means, device or equipment and for any purpose, commercial or of other nature.

Some people have protested against our “naiveté”, having accepted such a small compensation for the rights sold. But it is necessary to have in mind that this kind of agreement is probably without precedent in Brazil and many other countries, which made it difficult to analyze the situation when the proposal was made. Anyway, the agreement can be considered a victory for professional translators.

As to the publishing house, they had a very different attitude. They scorned our claim and doubted we could get any success. They based all their argumentation on what they called “market practice”, by which translators are not paid for copyright, but only for the task of translating. In other words, the translator is paid only once, even if the book has many editions and turns into a super bestseller.

After some time the news was announced of victory in the first battle. The first sentence was pronounced determining the publishers should pay us 5% on the price of each book sold. They have appealed against it and we are waiting for a second sentence.

In the meantime, the publishers announced in the press they would be releasing a new translation, of course by a different translator. The reasons given for this new translation were the celebration of the tenth anniversary of the first publication of the book in Brazil and the opportunity to correct some problems in the current translation.

Of course many people – and this includes us, the translators – were not quite convinced, since the publishers themselves had on many occasions commented on the high quality of the translation. They even indicated the text to run for the Jabuti, one of the most important Brazilian literary awards. As I see it, the publishing house is taking some steps to protect the future of its assets, in case they lose in Court and the present translation continues selling.

While all this was being reported in the press, one of the many Brazilian websites dedicated to Tolkien's work decided to form a task force (that is the name they give to their effort) to find all the possible translation mistakes. But many doubts remain: most of the translated names have been widely adopted by Brazilian readers. What will happen to them? If they are maintained in the new translation, it will be plagiarism. If new names are created or if the original ones are retrieved, Brazilian readers will have to be 'educated' again as to the characters.

To make a long story short, I would like to observe one last point. The whole situation created by this judicial battle has stimulated people to think about the text and its effects on Brazilian culture. Some people (mainly publishers) got angry at our attitude, and some people are supporting our cause. Surprisingly enough, however, to some other people – translators among them – this first victory was no victory at all, for it has sown suspicion and disagreement between translators and editors, disturbing their professional relationship. It seems that for some we are being dishonest while claiming for a right that has been guaranteed by law, and in the specific case of Brazilian law, since almost 100 years ago. And if we accept the figure of Hermes as a good representation of the situation of translators, we can only say that, in the copyright case, it seems that the "dark side" of this contradictory god has been the most evident, even among translators.

O Tema do Fetiche em *De Olhos Bem Fechados* de Stanley Kubrick

Leonor da Cruz Sá*

Resumo: Para filmar o último filme de sua vida, Stanley Kubrick baseou-se na novela de Arthur Schnitzler, "Breve romance de sonho" (1926), fato que já requer atenção: como filmar em 2000 um filme baseado em um livro escrito no final do século XIX? Kubrick definiu o livro como sendo o romance sobre o medo. Uma questão é tentar responder a qual medo ele se referia? O tema da sexualidade forte no romance e no filme e a relação clara entre Schnitzler e Freud fazem pensar na relação que hoje temos com a sexualidade e podem servir como chaves para algumas respostas. A questão de fetiche e opressão são fundamentais neste trabalho.

Palavras-chave: Kubrick, fetiche.

Abstract: To film the last film of his life, Stanley Kubrick was based on the novel of Arthur Schnitzler, "Traumnovelle" (1926), fact that already requires attention: how to film in 2000 a film based on a book written in the end of 19th century? Kubrick defined the book as being a romance on fear. A question is to try to answer which fear was mentioned. The topic of strong sexuality in the romance and the film and the clear relation between Schnitzler and Freud makes one think and can serve as clues for some answers. The question of fetish and oppression are basic in this work.

Keywords: Kubrick, fetish.

* Mestranda na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

SÁ, Leonor da Cruz. *O Tema do Fetiche em De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick*.

Para estudiosos e críticos da cultura pode parecer estranho a escolha de um filme dito comercial como objeto de estudo e, portanto, cabe uma citação de Frederic Jameson que pode servir como justificativa para a minha opção pelo filme “De olhos bem fechados” (1999) do diretor Stanley Kubrick. Como mencionado anteriormente, a obra é classificada como comercial, o que poderia, aparentemente, ser um problema do ponto de vista acadêmico mas, nas palavras de Jameson, qualquer realização artística é levada a lidar com a realidade social cotidiana, que “constituem a matéria-prima com que os filmes e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar”¹. Tal citação também pode nos remeter às palavras de Theodor W. Adorno que, em seu “Indústria Cultural e Sociedade” de 1947, afirma que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço”. Podemos perceber que Jameson atualizou o argumento de Adorno apenas deixando evidente que qualquer objeto da cultura é possuidor de aspectos da realidade dos quais não consegue escapar.

O diretor Stanley Kubrick pode ser considerado um ótimo exemplo de tal característica dos produtos de cultura, pois sempre foi conhecido e cultuado por apontar em suas produções, pontos importantes da realidade do momento de realização das obras. Filmes de guerra como “Paths of Glory” (1957) e “Full Metal Jacket” (1987) descrevem como poucos a “realidade” de um campo de batalha em um período de grandes guerras ou de discussões a respeito do tema. O que dizer, ainda, de “Dr. Strangelove” (1964) que, com seu humor debochado, deixa claro a banalidade com que são tratados questionamentos a respeito de uma possível guerra nuclear.

Aqui cabe já um ponto importante a respeito do objeto de estudo apresentado: como dizer que o filme lida com a realidade da vida de um casal na Nova York de 1999 se o mesmo apresenta, em vários momentos, a dualidade sonho x realidade? Característica esta, originariamente pontuada na novela na qual o filme se baseia.² Nota-se que na novela, tal dualidade se apresenta de uma maneira ainda mais marcante, gerando, inclusive, críticas ao filme que gostaria de retomar aqui.

Cabe, então, repetir os comentários do roteirista, Frederic Raphael, extraído de seu livro³ escrito para relatar seu contato com o diretor Kubrick, e

¹ Jameson, Frederic. *Marcas do Visível*, p. 39.

² Schnitzler, Arthur. *Um breve romance de sonho*.

³ Raphael, Frederic. *De Olhos bem abertos*.

usados pelo jornalista Bernardo de Carvalho⁴ em seu artigo publicado quando do lançamento do filme. Para Raphael já a novela de Schnitzler não apresenta uma progressão e é pouco convincente. O fato da novela não apresentar “uma progressão” já nos fala da crise do modelo dramático que se dá no final do século XIX, ligado à dissolução de um projeto burguês que entra em crise.

O projeto burguês considerava a capacidade de cada indivíduo atuar como agente histórico, capaz de ascender socialmente através de méritos próprios e não mais baseado-se em hereditariedade como acontecia em um período anterior com o “ancièn regime”. Não mais apenas o “nome” ajudaria o indivíduo a obter sua ascensão social, mas seus valores pessoais contariam mais. O que já está explícito em quase todas as obras de Schnitzler é que existe uma crise social que mostra que o projeto burguês acaba por excluir parte da sociedade e existe uma dissolução do drama. Um dos traços essenciais do drama, a sua unidade de tempo, já dá sinais de que algo não se encaixava no modelo apresentado. A forma do drama, como realização histórica de uma estrutura atemporal, já não dá mais conta de relatar assuntos de interesse do período no qual Schnitzler escrevia e, claro, que o mesmo acontece no filme. O período de Schnitzler era um período de grande movimentação no sentido de uma organização de classes sociais, há uma crise do imperialismo e a Revolução Russa já havia acontecido, e seus reflexos podiam ser notados em grande parte do mundo Ocidental. Claro que o modelo dramático não dava mais conta de relatar tais acontecimentos sociais.

Podemos citar, como um outro exemplo de tal crise, não só a própria novela de Schnitzler “Breve romance dos sonhos”, que mostra a destruição do modelo de família tão prezado pela burguesia da época, mas também a peça do mesmo autor, “Hands Around” (1890), que acaba por demonstrar a parcela excluída do projeto em busca de uma ascensão rápida. Na peça, temos várias trocas de casais com envoltimentos sexuais superficiais e que, por vezes, deixam claro suas preocupações de ascensão e valorização social. Já um exemplo claro do início do tipo de relação abstrata que, iremos mostrar mais adiante, aparece de maneira mais forte no filme escolhido para análise.

Bernardo de Carvalho, diferentemente de Raphael, defende a novela e critica o filme por procurar dissolver aspectos do livro que, para Carvalho, são de extrema importância. O que tal crítico nos mostra é que existe uma busca por uma forma que possa representar, de uma maneira “convincente”, em uma nova obra produzida nos dias atuais, algumas das características expostas no livro de 1926. O próprio roteirista já nos deixa claro que existe uma dificuldade

⁴ “Folha de São Paulo”, 5/9/99.

SÁ, Leonor da Cruz. *O Tema do Fetiche em De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick*.

histórica, presente nos dois períodos, impedindo a realização de um filme que se encaixe em um modelo narrativo, que teve seu apogeu no século XVIII, e que parece, como podemos perceber pelos comentários traçados pelo crítico do jornal “Folha de São Paulo”, estar de volta com força em 99.

O drama representava um projeto de mundo burguês e apresenta vínculos históricos em seu conteúdo e em sua origem com o mesmo. Representa um mundo de relações intersubjetivas, uma preocupação com o individual. Sua crise inicia-se quando forma e conteúdo já não estão mais em unidade. Existe uma “discrepância entre forma recebida e a forma exigida pela temática”.⁵ O projeto burguês se mostra ideológico e a estrutura do drama se torna inviável.

Retomando a análise de Jameson, pode-se afirmar que a agência histórica mudou de mãos no final do século XIX e início do XX, com o crescimento do capitalismo financeiro, não se pode mais pensar em ações individuais ou em um indivíduo capaz de tomar decisões. A situação descrita por Szondi, do homem que entra no drama como membro de uma comunidade, dono de decisões, já não cabe mais para o período relatado na novela de Schnitzler. A parte da sociedade que se vê excluída de tal projeto começa a se organizar para que seus anseios também passem a ser incluídos na agenda dos temas sociais. Podemos falar do surgimento de coletivo como agente histórico e no ponto de vista político podemos dizer que temos o surgimento da organização do movimento de esquerda e de um projeto de esquerda.

O que dizer, então, do filme? O fato de se encontrar, de quando do lançamento do filme, um artigo em jornal com tal teor já denota que a discussão a respeito da forma do filme e seu conteúdo deve ser analisada e a ponte para tal discussão é a análise de Jameson. O que nos parece ser apontado por Bernardo de Carvalho é um certo ressurgimento da procura pelo modelo dramático que mais uma vez também pode ser relacionado com aspectos políticos e econômicos. Temos uma crise do movimento de esquerda e o crescimento forte da direita com o neoliberalismo que leva, segundo Jameson, o capitalismo para um estágio mais avançado reduzindo os indivíduos a consumidores, temos a “a transição de um capitalismo monopolista para um estágio mais propriamente consumista, que assume, pela primeira vez, uma escala global”.⁶

Levando em consideração a teoria de Peter Szondi, podemos tentar encontrar no filme momentos nos quais a estrutura dramática é falha. Um ponto essencial de tal estrutura são os diálogos. Szondi afirma que, no drama, estes representam a comunicação intersubjetiva, são a reprodução de tais relações.

⁵ Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*, p. 36.

⁶ Jameson, Frederic. *Marcas do Visível*, p. 36.

No filme, por vezes, as falas bloqueiam a ação e não nos auxiliam a entender relações que se apresentam entre as personagens, são diálogos interrompidos ou que descrevem situações de sonhos, que deixam o espectador sem saber para onde caminha o enredo.

Em uma das cenas iniciais, com os dois personagens principais, quando a esposa revela seu sonho erótico, e sua suposta traição, com o oficial da marinha, o monólogo é cheio de sentimentos que confundem o espectador e é brutalmente interrompido pelo chamado médico, dando uma idéia de não resolução, de dúvida. Outro exemplo a ser citado é o da cena, já quase no final do filme, quando, desesperado por ver a sua máscara na cama ao lado de sua esposa, Bill decide que contará tudo à ela, porém nós, espectadores, não sabemos o que efetivamente foi contado, pois há um corte e a cena seguinte já mostra o casal na sala, após a conversa definitiva.

Os diálogos no filme, como estes citados como exemplos, possuem elementos cruciais que revelam a “falha” do modelo dramático: um deles é a repetição constante de falas inteiras, fato que ocorre durante todo o filme, e que: “faz com que frases de um indivíduo em um dado momento passem a pertencer a todos e o que é dito é constantemente tirado de nós”⁷. Um outro elemento é a interrupção de frases pelo silêncio do interlocutor ou por outro motivo, mais constantemente, um telefonema. Podemos citar aqui como exemplo, além dos já mencionados acima, a interrupção na casa da prostituta Domino causada pela chamada de Alice, e no bar, na conversa entre Bill e Nick, mais uma vez interrompida pelo toque do celular do músico.

O que podemos perceber com a forma que os diálogos se apresentam no filme é que as relações humanas se tornaram conexões abstratas, fator que revela a nova “ordem”. A mesmice das frases e dos próprios personagens se dá pela ausência de agência histórica que resultou na não mais adaptação do modelo dramático anteriormente tão eficaz. Podemos dizer que tal característica abstrata das relações humanas aparece, na esfera da cultura, com o surgimento do realismo, se intensificando com o modernismo. Há, neste período, o surgimento de uma “dialética da reificação, que se apodera das propriedades e das subjetividades, das instituições e das formas de um mundo pré-capitalista anterior, a fim de destruí-las de seu conteúdo hierático ou religioso”⁸. Segundo Jameson a passagem do realismo para o modernismo se dá com uma intensificação dessa reificação e o mesmo acontecendo na passagem do modernismo para o Pós-Modernismo.

⁷ Chion, Michel. *Eyes wide shut*, p. 75.

⁸ Jameson, Frederic. *A cultura do dinheiro*, p. 157.

SÁ, Leonor da Cruz. *O Tema do Fetiche em De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick*.

Podemos perceber tais características se também nos concentrarmos na própria forma de filmagem do diretor, forma esta, presente em várias de suas obras, formando, o que se pode chamar de “estilo”. Como Jameson afirma⁹ os cineastas praticam, cada qual a seu modo, o genre, permutando gêneros como os modernistas clássicos permutam estilos e que “não se trata de uma questão de gosto pessoal, mas de um resultado de limitações objetivas no âmbito da produção cultural recente.” O que passa a acontecer é uma pura imitação de estilos, pois estilo necessita de individualidade e como se perdeu tal característica o que surge é o pastiche, prática que nasce da crise generalizada na produção cultural atual. Há uma falta de concepção histórica e aparece apenas a pura imitação da forma. Para que se possa exemplificar, dentro do filme, tal característica, escolhi um ponto importante dentro do mesmo: a questão da arte e como a mesma é representada em “Eyes wide shut”.

A imagem dos filmes de Kubrick são de extrema beleza, característica dos cineastas pós modernos, e a qual Jameson chama de “prostituída” pois “a própria qualidade da imagem em si emite um significado que secretamente supera o teor imediato ou aparente do seu conteúdo”¹⁰, podendo-se dizer que seria esta a característica de Kubrick que se repete em vários de seu filmes. Como não se deliciar com as imagens lindas de “Barry Lyndon” (1975), mesmo no campo de batalha, ou com as tomadas aéreas do início de “O Iluminado” (1987)?

A primeira cena de “De olhos bem fechados” já nos chama atenção quando vemos Nicole Kidman deixando cair de seu belo corpo esguio seu vestido preto. Com certeza uma imagem erótica e que já deixa os espectadores atentos para o modo que a personagem de Kidman se comporta no filme.

Podemos voltar um pouco agora para a questão da realidade e que paralelo podemos traçar entre esses dois pontos levantados até agora. A beleza das cenas nos deixa claro que aquilo não é real e sim uma obra de arte, a presença constante de cores como o azul e o vermelho, que também nos remete para o conto de fadas lido no início da novela de Schnitzler pela filha do casal, também reforça o aspecto de “irrealidade”. A questão da “glossy image”, presente nas cenas, nos deixa claro que se trata de uma ficção. Assim como a imagem de Kidman no início do filme se trata de puro deleite, um “conto de fadas” que nos é apresentado visualmente.

Podemos fazer uma ligação clara entre o que afirma Szondi ao falar na crise do drama e Jameson com a “crise de gênero”. O que temos é uma completa desvinculação com os eventos históricos. Em filmes de Orson Welles, temos a

⁹ “Historicismo em O iluminado” em *Marcas do Visível*.

¹⁰ Jameson, Frederic. *Marcas do Visível*, p. 88.

presença da arte como crítica à cultura de massas que, em seu período, já se mostrava em crise. *Citizen Kane* (1941) apresenta o consumo da obra de arte como fetiche. Como um colecionador, Kane não está interessado no valor histórico das peças e sim apenas em possuí-las como mercadoria e aprisioná-las em seu castelo, Xanadu. O mesmo se dá com as relações pessoais de Kane, podemos perceber que do mesmo modo que ele consegue os vários repórteres de um jornal concorrente, ele também tenta manter Susan, uma “cantora de ópera”, aprisionada a ele. Ela consegue deixá-lo, mas fica evidente no filme, em vários momentos, sua semelhança com os objetos de arte colecionados por Kane como mercadoria desconexas de um realidade histórica, a começar pelo fato de ser cantora de ópera, um estilo musical decadente e também por se apresentar com roupas e adereços sem nenhuma relação dificultando até mesmo sua mobilidade, em uma cena que mostra sua estréia no teatro construído por Kane.

Em “De olhos bem fechados” o mesmo acaba por acontecer, e a própria atriz já é mostrada como um exemplar de mercado a ser escolhido logo de início no filme. Alice, como uma empregada de uma galeria de arte falida, já faz parte dos objetos de arte presentes na trama, como mercadorias expostas e sempre presentes nas cenas ou mencionados pelos personagens. O húngaro galante da festa de Natal na casa dos Ziegler, quer mostrar a coleção de bronze renascentista para Alice. Aqui também podemos traçar um paralelo com uma outra cena clássica do cinema. No filme “Vertigo” (1958) de Alfred Hitchcock, o personagem principal, James Stewart, acaba por “remontar” sua amada (Kim Novack), que, para ele, estava morta. Na cena final da “produção”, quando a mulher volta a tingir o cabelo é abraçada por ele no quarto do hotel, temos um giro da câmera de 360º pelo casal, igual ao que acontece com o casal Alice e Szavost em sua dança no baile, na mesma cena citada acima.

O fato de podermos traçar um paralelo entre dois filmes de épocas tão distintas e com cenas tão semelhantes nos remete para uma outra característica dos cineastas como Kubrick, Altman e outros contemporâneos, existe um gosto pela citação, uma nostalgia, e que como Jameson afirma não se trata de um questão de gosto pessoal, mas de um resultado de limitações objetivas no âmbito da produção cultural recente.

Em “De olhos bem fechados”, como já mencionado, assim como o livro de Van Gogh, escolhido pela filha Helena, para ser o presente de Natal de seu pai Bill e os quadros sempre expostos nos vários ambientes de cena, as pessoas também são vistas no filme de Kubrick como mercadoria, fato explicitado nas cenas narradas acima. As prostitutas, de maneira mais clara, e os demais personagens de uma maneira mais sutil, mas as relações de negócio entre elas sempre se tornam evidentes.

SÁ, Leonor da Cruz. *O Tema do Fetiche em De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick*.

Para servir de exemplo, podemos citar os vários momentos em que algum acordo envolvendo dinheiro acontece nas relações entre Bill e os demais. Podemos citar desde o início, os que acontecem com os taxistas, com o dono da loja de fantasias, com a prostituta, demonstrando as relações abstratas existentes entre os mesmos, uma vez que tais relações se baseiam na presença do dinheiro, é ele que nivela as pessoas, tornando-as de certa forma « iguais » e capazes de se relacionar, ou seja, é o dinheiro que estabelece as regras para que as relações possam acontecer. Sendo o dinheiro algo abstrato podemos então concluir que as relações estabelecidas pelo mesmo também sejam.

Existe uma intensificação do que já era visto como crítica em Welles. As relações humanas já eram vistas como “financeiras”, já havia a presença de um sentimento de que as relações se davam baseadas nos mesmos moldes de transações financeiras, algo muito claro no filme de Welles na venda do menino para um banco, efetuada pela própria mãe e no filme de Kubrick pela cena inicial de Kidman que, de maneira mais sutil, também se apresenta como mercadoria e culminando com a última cena (vale lembrar não existente no livro) que acontece em uma loja de brinquedos na seção de bonecas Barbie. Cabe também lembrar que o filme se passa no período do Natal, “a data magna da cristandade e dos presentes, e todos já armaram a sua árvore, até mesmo as prostitutas”¹¹ (o que também se destaca como importante ponto de diferença com o livro, no qual a estória se passa no Carnaval).

Cabe lembrar que no período de Welles ainda temos a possibilidade de uma crítica, pois o movimento de esquerda ainda existia, para Kubrick o momento se mostra mais complicado, não existe uma intensa atividade por parte da esquerda, não existe um projeto organizado e portanto não se pode percebê-lo no filme, o momento do capital é o momento das grandes corporações e estamos no estágio onde não mais se pode sequer enxergar ou nomear pessoas, correndo o risco de “não dormimos bem durante a noite” se o fizermos. A cena da orgia do filme de Kubrick serve como exemplo de tal dificuldade. Sabemos como se dão as relações, mas as pessoas envolvidas nas mesmas não podem sequer ser nomeadas, ficam apenas como os bonecos da casa de fantasias representando seu papéis, porém imóveis e sem reação. Daí explicando a sensação de tédio que Jameson comenta ao falar de Kubrick em “As Marcas do Visível”: “beleza e tédio,” temos a presença de pessoas lindas, porém superficiais, que se movem em um determinado ritmo, como as modelos esguias e alvas presentes na casa onde acontece a orgia. As moças são tão sem vida como os bonecos na “Rainbow Fashions”.

¹¹ Laymert Garcia dos Santos. “O natal diabólico de Bill e Alice”, Folha de São Paulo 05/09/99.

Se as relações entre as personagens são basicamente as mesmas que temos com objetos, com mercadorias, podemos nos questionar, e voltar para a questão de qual realidade o filme expõe. Segundo Zizek¹², a nossa realidade já é uma fantasia, vivemos relações falsas e superficiais. O autor cita que “para a grande maioria do público, as explosões do WTC (ocorrido em 11/09/01) aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe”. O que acontece é o mesmo no filme de Kubrick. A beleza das imagens deixam cenas, até mesmo as mais bizarras como a da ida de Bill ao necrotério, como sendo algo que sabemos que não é real, que nos deixam, de certa forma, no estado de sono profundo citado por Zizek. Não é real e não é conosco, não temos este tipo de relação com nossos maridos e esposas, é algo que só acontece na tela do cinema. Ficamos tranquilos, apesar de termos sido impulsionados a ver o filme pela promessa de vermos cenas de sexo reais entre um casal de atores famosos de Hollywood, casados “na vida real” .

Ao mesmo tempo, temos críticas ao filme, como a de Bernardo de Carvalho, afirmando que o filme dissolveu o aspecto de “sonho” presente no livro de Schnitzler, forçando um fechamento na estória, mas se levarmos em consideração o que foi mencionado por Zizek, a qual realidade podemos nos referir, se vivemos em um “deserto do real”, como mencionado no filme *Matriz* (2000) e repetido por Zizek em seu livro de 2002?

Podemos encerrar com a citação de Jameson que complementa e pode concluir o meu trabalho:

“Afinal, como projetar a ilusão de que as coisas ainda acontecem, que eventos existem, que ainda há histórias a contar, numa situação em que a especificidade e a irrevogabilidade de destinos individuais e da própria individualidade parece ter evaporado?”¹³ Talvez seja por isso que o filme de Kubrick tenha tamanha beleza, porém uma grande falta de ação e de mobilidade de seus personagens, deixando o espectador com a mesma sensação de frustração do personagem de Tom Cruise que não consegue finalizar nenhuma de suas investidas sexuais na noite em que recebe a revelação da também não realizada fantasia sexual de sua esposa, existe uma grande imobilidade e uma impotência que nos é colocada durante o filme em todos os momentos e que parece, por fim, sendo aceita pelos personagens ao voltarem para suas vidas rotineiras, pelo menos até a próxima tentativa de realização de suas fantasias.

¹² *Bem vindo ao deserto do real*, 2002.

¹³ “Historicismo em *O iluminado*” em *Marcas do Visível*.

SÁ, Leonor da Cruz. *O Tema do Fetiche em De Olhos Bem Fechados de Stanley Kubrick*.

Bibliografia

- COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin Editorial, 2000.
- DENNING, M. *The Cultural Front*. London & New York, Verso, 1998.
- GAY, Peter. *Freud, uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia as Letras, 1988.
- _____. O século de Schnitzler, a formação da Cultura da Classe média. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMESON, F. *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- _____. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995.
- _____. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York, Verso, 1991.
- _____. *The Cultural Turn*. London & New York, Verso, 1998.
- _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis, Vozes, 2001.
- _____. *The Political Unconscious*. London, Routledge, 2002.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- _____. *Cultura e psicanálise*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- ZANG, X. "The historicity of Theory: an Interview with Fredric Jameson". In: *New Literary History*, 29-3, 1988.

Filmografia

KUBRICK, S. *Eyes wide Shut*. USA, 1999. Warner Bros.

Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de *Matrix*

Marcelo Cizaurre Guirrau*

Resumo: Neste artigo, procuraremos fazer uma leitura alegórica de um certo discurso ludista explícito nos filmes da trilogia *Matrix*. Trabalharemos com a tese de que as máquinas, e o universo a elas associado, funcionam em *Matrix* como alegorias do capital. Observaremos como os filmes objeto dessa análise articulam a dialética entre Agência e Determinação, tema fundamental para uma Teoria Crítica de vocação utópica. Por último, tentaremos identificar sinais da latência de um pensamento utópico e pensar como o gênero Ficção Científica se configura, cada vez mais, como um “laboratório” do porvir.

Palavras-chave: Estudos Culturais, *Matrix*, Ficção Científica, Alegoria.

Abstract: In this article, we will try to make an allegorical reading of a certain Ludite Discourse, which is explicit in the *Matrix* Trilogy. We will work with the idea that the machines, and the universe associated to them, function as allegories of capital. We will observe how these films articulate the dialectic between Agency and Determination, which is a fundamental theme of a Critique Theory with utopic vocation. At last, we will try to identify signs of the latency of utopic thinking and also think how Science Fiction as a genre works, more and more, as a sort of “laboratory” of the future.

* Mestrando na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

GUIRRAU, Marcelo Cizaurre. *Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de Matrix*.

Keywords: *Cultural Studies, Matrix, Science Fiction, Allegory.*

A idéia de um reinado das máquinas causa um estranhamento que suscita muitas questões. Talvez a mais imediata delas diga respeito às motivações que levariam uma máquina a desejar a perpetuação de sua existência.

A condição de objeto inanimado, (sem anima=alma) exclui qualquer explicação metafísica para o desejo de viver das máquinas. Mesmo que elas tivessem sido artificialmente providas de um “instinto de sobrevivência”, este, não sendo uma característica natural das máquinas, restaria como uma eterna lembrança de sua origem humana, como um fantasma do homem, seu criador. Sendo assim, a visão de um mundo totalmente governado por seres inanimados não pode prescindir da presença do homem como elemento fundamental de sua constituição. Caso contrário, a alegoria do mundo das máquinas teria que recorrer à forças sobrenaturais para dar verossimilhança à existência autônoma destes seres sem vida própria.

Em Matrix, vemos uma relação dialética de oposição e interdependência entre homem e máquina. Por um lado, a sobrevivência de um exige a eliminação do outro: as máquinas devem eliminar a ameaça humana, integrando todos os humanos à matriz; enquanto os homens têm por objetivo acabar com o reinado das máquinas, destruindo-as. Por outro lado, a existência de ambos está irremediavelmente ligada por elos de dependência: as máquinas precisam da energia humana e os homens precisam delas para habitar um mundo onde a natureza foi devastada e não se dispõem mais do sol como fonte de calor e energia.

Essa relação de mútua dependência é discutida pelos personagens Neo e Conselheiro Hamann. Em uma noite de insônia, Neo encontra o Conselheiro e este o convida para uma visita ao andar das máquinas. Lá, o Conselheiro fala da irônica situação em que eles vivem: existem máquinas querendo matá-los, enquanto aquelas máquinas que eles observam existem para garantir-lhes a sobrevivência. A discussão se dá nestes termos:

Conselheiro: ... ao ver estas máquinas, sou forçado a pensar que, de certo modo, nós estamos conectados a elas.

Neo: Nós controlamos elas, elas não nos controlam.

Conselheiro: claro que não. Esta idéia não tem sentido. Mas isso faz a gente pensar: o que é controle?

Neo: Se quiséssemos, poderíamos desligar estas máquinas.

...

Conselheiro: Mas aí teríamos de pensar no que aconteceria com nossas luzes, nosso calor, nosso ar.

Depois disso, a conversa muda de direção, deixando a reflexão no ar.

Essa tentativa de transpor para a linguagem verbal a reflexão incorporada na própria alegoria da matriz expõe as fissuras de um pensamento que tenta tatear o desconhecido. A inconclusão desse diálogo, reforçada pelas incoerências e contradições observadas na alegoria (sendo a ausência de sentido no “desejo de poder” das máquinas uma delas), é menos uma amostra de incompetência filosófica dos roteiristas do que a transposição para a forma ficcional de uma dificuldade histórica de explicar certos fenômenos sociais.

São nesses momentos de hesitação, nessas lacunas da construção ficcional, que podemos observar um hiato entre a realidade histórica, com a qual a obra invariavelmente lida, e a capacidade de cognição de fenômenos sociais difusamente presentes no cotidiano dessa sociedade.

Há, em *Matrix*, uma relação de mútua dependência que une homem e máquina. De maneira geral, o filme ressalta a oposição entre humanos e máquinas. A ligação entre eles é endereçada de maneira oblíqua, e só é expressa explicitamente em dois momentos da narrativa.¹

A interdependência é referida de maneira oblíqua de várias formas. Uma delas é a presença de vários personagens pertencentes ao mundo das máquinas e que, no entanto, ajudam os humanos em sua luta de libertação. Dentre eles, os principais são a Oráculo, o Keymaker, e o Ceraphin. Além disso, os resistentes necessitam de diversas máquinas (naves, computadores, armas etc...) para continuar a sua luta.

O discurso de confronto traz, subjacente, a idéia da interdependência. Essa interpolação de discursos opostos é sintomática de um momento histórico de indefinição. Não há certezas nas quais nos apegarmos. A modernização tem suscitado paixões dos dois lados, mas ambos, “apocalípticos” e “integrados”, devem se debater com as incertezas de um mundo que muda cada vez mais rapidamente.

Essa indefinição é visível nos debates sobre a globalização. Temos, de um lado, a idéia de que a integração de todos os países em um único e harmônico todo pode trazer a prosperidade geral; e, de outro, a denúncia desse processo como uma integração forçada que apenas acentua as desigualdades entre nações ricas e pobres. No campo da cultura, temos a celebração da multiculturalidade como a expressão de um mundo que aceita e enaltece a riqueza cultural de cada

¹ Esses dois momentos são o já referido diálogo entre Neo e o conselheiro; e o momento em que se estabelece uma trégua entre homens e máquinas, no final de *Matrix Revolution*, para que Neo possa derrotar um inimigo que eles têm em comum: o agente Smith.

povo; e, por outro lado, temos a visão de que as culturais locais estão desaparecendo sob o peso de uma homogeneização cultural impulsionada pelo poder econômico e militar norte-americano.

Os filmes da trilogia Matrix, enquanto produto histórico, traduzem formalmente os dilemas e contradições de um mundo cindido, cujos cacos são metaforicamente colados pelo discurso hegemônico da “inevitável” integração mundial.

A pluralidade de pontos de vista e opiniões e a falta de projetos coletivos efetivos ampliam a dificuldade histórica de se pensar o inteiramente outro. A ficção científica, campo fértil para o exercício do pensamento utópico, expõe os limites da imaginação de uma sociedade cada vez mais rendida à pretensa inevitabilidade da situação atual, para a qual a tese do “fim da história” serve de validação acadêmica.

Essa desorientação do pensamento utópico é incorporada formalmente pelas tentativas ficcionais de se pensar um outro mundo. Isso é visível em Matrix nas inúmeras incoerências e falhas que formal a alegoria aqui estudada. Uma delas, é o caráter ambíguo do espaço utópico imaginado (o chamado “deserto do real”). Esse espaço fora da Matrix é valorizado como o último reduto da liberdade humana. Por outro lado, a constituição física desse espaço (um mundo subterrâneo, frio e escuro) é muito pouco convidativa para figurar como utopia. A precariedade desse espaço pode ser visto nas roupas, nas habitações, na comida, nas máquinas etc... Esse aspecto de improviso contrasta com as facilidades e a atrativa organização da Matrix (uma versão acética do mundo que nós, espectadores, conhecemos). Temos, então, que o espaço utópico imaginado no filme procura ser uma antítese do mundo limpo e organizado da Matrix. A clareza da Matrix é contrastada pela escuridão do mundo real; o vestuário elegante e elaborado da Matrix contrasta com os farrapos do mundo real; a comida apetitosa da Matrix contrasta com a “gororoba” engolida no mundo real etc...

Com a libertação de Neo e toda a explicação sobre a existência da Matrix, enfrentamos junto com esse personagem o horror de descobrir a verdade sobre a vida simulada. Após essa terrível descoberta, parece obvio que o “deserto do real” é única escolha possível nesse contexto. Essa escolha segue incontestada até a intervenção de Cypher. Esse personagem aponta para uma inversão de ponto de vista: para ele, a simulação da Matrix é preferível ao sofrimento do mundo real. Cypher traz a dúvida para o palco: será que viver uma vida de super-star, mesmo que simulada, é melhor que viver se escondendo em esgotos escuros, mesmo que esta seja uma existência autêntica? O filme responde que não, e Cypher é punido com a morte por sua perturbadora escolha.

No filme, a autenticidade da vida fora da Matrix é o argumento que sustenta e faz parecer certa a escolha pelas agruras do mundo real. A escolha pela submissão voluntária, feita por Cypher (“ignorance is bliss”), é imediatamente rechaçada pelo argumento da autenticidade. A insubmissão é um imperativo no filme, o que torna a escolha de Neo entre as pílulas azul e vermelha uma false escolha, já que o filme só continuaria se ele escolhesse a vermelha.

Como entender essa inversão, em que o espaço utópico se apresenta como um “deserto” escuro e perigoso enquanto a simulação oferece uma vida pacífica e agradável? Certamente, temos aqui uma crítica moral à tentação oferecida pela simulação, contra a qual os piedosos resistentes responde com sua recusa em aceitar a realidade simulada. Mas a escolha moral dos resistentes não exclui completamente a opção pela simulação: ela só é uma saída fácil para resolver o dilema da escolha entre a autenticidade (mundo real) e a felicidade (“ignorance is bliss”). A ambigüidade permanece. Não há uma resposta unívoca para esse dilema. Assim, temos que ambos (espaço utópico e simulação) são escolhas plausíveis:

“Tudo isso é verdade simultaneamente. É o segredo de um discurso que já não é somente ambíguo, como o podem ser os discursos políticos, mas que traduz a impossibilidade de uma posição determinada de discurso. E está lógica não é nem de um partido nem de outro. Ela atravessa todos os discursos independentemente da sua vontade”
(Baudrillard, p. 27).

O estado de degradação do espaço utópico (“deserto do real”) em Matrix pode ser lido de duas formas: por um lado, pode ser lido como um índice do atual status do pensamento utópico, cujas limitações são historicamente impostas; por outro lado, a degradação do “deserto do real” e a escolha dos resistentes por ele, desprezando as benesses da Matrix, é uma afirmação da autonomia humana como valor absoluto. No filme, a liberdade de escolha é posta como algo incontestável e defensável a qualquer preço. Essa ênfase na agência (autonomia) é a nota utópica dessa alegoria.

Os ecos do presente são ouvidos em toda parte na construção alegórica de Matrix. O enredo do conflito homem-máquina evoca, de maneira figurada, as relações de trabalho em um mundo mecanizado e dominado pela “racionalidade tecnológica”². Nesse mundo,

² Termo cunhado por Herbert Marcuse para designar “a forma contemporânea que o Logos da dominação assume” em nosso tempo (Campos, p. 64).

GUIRRAU, Marcelo Cizaurre. *Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de Matrix*.

“o trabalhador e a máquina entram em uma irreversível relação de constituição recíproca. Ambos se tornam ‘efeitos’ do capital, operando no mesmo plano como ‘valor em si mesmo’” (Dienst, p. 47).

O homem transformado em bateria para alimentar forças inanimadas não é uma imagem ficcional de total inverossimilhança histórica. Para Richard Dienst,

“a linha de diferença entre humanos e máquinas é mais analógica do que oposicional: as forças próprias do corpo em trabalho são transpostas para o corpo do capital” (p. 48).

A industrialização acentuou o processo de colonização das forças humanas pelo capital. A substituição do trabalho humano pelo da máquina é um episódio importante da história do capitalismo. Ao contrário do homem, a máquina não se cansa, não adoece, não se entedia, não reclama, não tem fome, e não padece de mais um monte de limitações que afligem os humanos. Mais ainda, a máquina é um eficiente mecanismo de controle do trabalhador. Para Marx,

“a máquina possui, como capital e através da instrumentalidade dos capitalistas, tanto consciência como desejo, por conseguinte está animada pelo desejo de reduzir ao mínimo a resistência oferecida pelas naturais mas elásticas limitações do material humano por meio do qual funciona” (Apud Decca, p. 35).

No mundo das máquinas (em Matrix), o homem tem seu corpo reduzido à mera fonte de energia para a manutenção de um sistema do qual ele é prisioneiro:

“do ponto de vista do capital, esse resíduo de matéria viva conhecido como o corpo humano pode ser administrado com facilidade suficiente – a primeira arma do capital, claro, é a máquina” (Dienst, p. 48).

Esse domínio, no entanto, não é, e nunca será, total. O componente orgânico dessa estrutura será sempre um elemento de potencial desequilíbrio do sistema. Como sabemos, nesse sistema,

“visto que a produção do valor excedente só pode acontecer através do trabalho ‘vivo’, algo a respeito do gasto do tempo de trabalho deve permanecer irredutivelmente orgânico, não absolvido por processos mecânicos” (Dienst, p. 48).

Nem tudo pode ser controlado pelo capital. Já na primeira página do *Capital*, Marx reconhece a existências de elementos subjetivos que percorrem o

universo do econômico livres da dominação do dinheiro (Dienst, p. 50). Esses elementos, as chamadas “necessidades”, representam a margem de subjetividade com a qual o indivíduo vive dentro de um “mundo administrado”.

Esse espaço mínimo de autonomia a que Marx chama de “necessidades” pode ser observado, codificados em linguagem ficcional, em diferentes objetos artísticos. Muitas vezes, eles são alegorizados como uma força espiritual, que transcende o mundo material. Como exemplo disso, podemos pensar em dois livros de ficção científica escritos em diferentes épocas.

Em “Holy Fire”, de Bruce Sterling, vemos um mundo dominado por uma indústria farmacêutica onipotente, que prolonga a vida das pessoas para além do natural. Esses seres “pós-humanos”, como são denominados no livro, pagam pelo prolongamento de suas vidas com uma dependência permanente em relação a um conglomerado médico-industrial. O “fogo sagrado” é visto como um espaço de transcendência dessa realidade “pós-humana” e de reencontro do indivíduo com sua natureza roubada: “*Podemos atirar termos médicos contra a alma, mas não podemos aprisioná-la*” (Sterling, p. 68).

Em “Admirável Mundo Novo”, vemos um mundo totalmente racionalizado, onde as pessoas são produzidas em verdadeiras linhas de montagem de seres humanos. As características humanas são pré-fabricadas e as emoções e sentimentos praticamente não existem nesta sociedade. O personagem Bernard Marx se inquieta com essa vida e busca respostas para suas inquietações existenciais, até que encontra o Selvagem. A partir daí, veremos acentuada a construção de uma dicotomia entre o universo espiritual (representado por Selvagem e seus valores) e o mundo material. Adorno, no seu ensaio “Aldous Huxley e a Utopia”, nos adverte sobre as implicações ideológicas dessa divisão, dizendo que:

“A desgraça do presente não é o domínio da chamada cultura material sobre a espiritual... O que deveria ser atacado é a separação, ditada socialmente, entre a consciência e sua realização social, uma realização que consistiria na própria essência da consciência. Exatamente o chorisismo entre o espiritual e o material, instituído pela philosophia perennis de Huxley, a substituição da ‘faith in hapinnes’ por um indefinido ‘goal somewhere beyond’, reforça a situação reificada, cujos sintomas Huxley não pode tolerar: a neutralização de uma cultura que se separa do processo real de produção” (Adorno, p. 105).

Podemos ver em Matrix o “chorisismo” a que Adorno se refere. Ao apostar na valorização do *espiritual* sobre o *material*, o filme se alista na fileira dos combatentes do “mundo administrado”, sem contar que, com isso, está dando um

tiro no pé e contribuindo para a reificação, alvo inicialmente almejado. Contudo, Matrix conseguiu avançar na crítica à reificação quando dá figurabilidade à “a neutralização de uma cultura que se separa do processo real de produção”. O que faz a Matrix senão assegurar a separação entre “a consciência e sua realização social”? Esse avanço cognitivo de Matrix em relação ao livro de Huxley tem algo de utópico: uma sociedade que se imagina como prisioneira é uma sociedade mais próxima da revolução.

Em Matrix, vemos estabelecida uma dicotomia construída em termos semelhantes às dos livros citados. No filme, a divisão se dá entre o humano e o inumano. Ela se manifesta em termos psicológicos quando o personagem Mouse diz que “negar os nossos impulsos, é negar a própria coisa que nos faz humanos”. Também ela aparece, em Matrix Reloaded, na grande rave orgíaca que acontece na cidade dos Resistentes (Zion). Nessa cena, que é intercalada com uma cena de sexo entre o herói Neo e sua amada Trinity, vemos uma ênfase na liberação dos instintos e em uma comunhão libidinal. Esse momento de “jouissance”, que dura alguns minutos, funciona no filme como uma afirmação do verdadeiramente humano, em oposição à frieza das máquinas.

Essa estrutura opositiva não é novidade. Segundo Michael Lowy, “os românticos e os neo-românticos germânicos (fim do século XIX) criticaram a *Zivilisation* – o progresso material sem alma, ligado ao desenvolvimento técnico e científico, a racionalidade burocrática, a quantificação da vida social – em nome da *Kultur*, o corpo orgânico dos valores morais, culturais, religiosos e sociais” (Lowy, p. 206). Em termos Hegelianos, podemos descrever essa oposição como distintiva do *espírito objetivo* (as relações sociais, o direito, o Estado etc.) do *espírito absoluto* (a filosofia, a arte, a religião).

No campo das “forças transcendentais”, o filme elege o amor como legítimo representante do caráter humano. Essa escolha se explicita verbalmente no diálogo entre Neo e o Arquiteto, no final de Matrix Reloaded.

Em um mundo “desencantado”, o amor constitui um esforço mitológico necessário para marcar um espaço mínimo de liberdade individual. Para Olgária Matos,

“todos os elementos dissonantes numa sociedade passiva, inerte e sem reação – como a família, o indivíduo, o amor – devem ser reivindicados, reabilitados contra o totalitarismo da sociedade unidimensional. Para Adorno, no amor os amantes se entregam um ao outro sem cálculo ou interesse, sem dominação” (Matos, p. 55).

Essa ênfase no humano funciona, alegoricamente, como ponto de partida para a delimitação de uma zona mínima de autonomia, onde o homem se veja

Crop, 11, 2006

livre da “racionalidade tecnológica”. Em um mundo onde a autonomia individual é cada vez menor, a imaginação encontra dificuldades de pensar espaços para o exercício da liberdade, e essa dicotomia, nem sempre bem definida, entre o espiritual e o material, que podemos encontrar em muitas obras ficcionais, pode ser vista como a expressão artística dessa busca.

Essas manifestações de um desejo emancipatório esbarram em uma aparente aporia epistemológica: o discurso emancipatório é tecido com os mesmos fios que compõem o véu que aprisiona. As categorias de pensamento disponíveis para se pensar o inteiramente outro estão ontologicamente ligadas ao mundo atual. Presos no *hodiernos*, sem o exemplo de um passado redentor e sem a certeza de um futuro radicalmente distinto do presente, as perspectivas de uma “ruptura ontológica” se tornam cada vez mais distantes.

No entanto, esse quadro desolador deve antes atizar a chama da utopia do que alimentar o incêndio da resignação. Qualquer tentativa de se pensar uma “ruptura ontológica” com o atual, já tem o mérito de reafirmar um profundo descontentamento com o presente.

Os sinais desse descontentamento não são poucos. Já em 1969, Marcuse observou que

“há sinais por aí de que o processo já começou. Suas manifestações são estranhamente não-ortodoxas: a revolta do intelecto, dos sentidos, da imaginação; o enfraquecimento da fibra social; o crescente descrédito dos valores das quais a operação do sistema depende; e a vasta liberação de agressividade, espalhando distúrbios mentais” (Marcuse, 1969, p. 221).

Uma “ruptura ontológica” passa pela reeducação dos sentidos. A maneira como nos relacionamos com o mundo é historicamente determinada. Isso inclui até os nossos sentidos e percepções. Mudar de mundo significa abandonar a antiga sensibilidade e buscar maneiras novas de sentir, apropriadas para uma nova realidade. Em seu “Ensaio sobre a libertação”, Marcuse afirma que

“a construção de uma sociedade livre pressupõe uma ruptura com a experiência familiar do mundo – com uma sensibilidade mutilada. Condição e ‘contida’ pela racionalidade do sistema estabelecido, a experiência dos sentidos tende a ‘imunizar’ o homem contra a experiência insólita das possibilidades de liberdade humana” (Marcuse, 1981, p. 66).

Para Marcuse,

GUIRRAU, Marcelo Cizaurre. *Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de Matrix*.

“a liberdade humana está enraizada na sensibilidade humana... A emancipação dos sentidos faria da liberdade o que ela ainda não é: uma necessidade sensória, um objeto dos Instintos de Vida (Eros)”
(1981, p. 74).

Os humanos presos na matriz permanecem em estado de anestesia total até serem resgatados pelo grupo de resistentes. Uma vez liberto, o indivíduo tem de ser submetido a um tratamento de ativação dos sentidos, os quais estavam atrofiados por nunca terem sido usados. Acompanhamos esse processo de libertação seguindo a trajetória de Neo. Junto com ele, o espectador recebe toda a explicação a respeito dessa operação.

Neo, após liberto, passa por um processo de “re-naturalização” do seu corpo. A adaptação à nova realidade não é fácil, e ficamos sabendo, pelo testemunho de Morfeu, que muitas pessoas apresentam enormes dificuldades para abandonar a antiga realidade. Muitos, inclusive Neo, resistem à idéia de que a matriz existe e de que eles estavam presos a ela.

Uma leitura alegórica desses fatos ficcionais nos levaria a observar a presença de pulsões históricas há muito reprimidas pelo *Logos da dominação*. Sua latência é perceptível em Matrix.

Uma delas é a idéia, já expressa por Marcuse, Horkheimer e Walter Benjamin, de que um novo mundo depende da re-descoberta de uma sensibilidade que foi reprimida pelas novas exigências trazidas pela modernização capitalista. O filme dá forma a essa necessidade de retomada da sensibilidade perdida, quando mostra a “re-naturalização” dos sentidos de Neo e coloca isso como primeira etapa da re-humanização desse personagem. Sem esse processo, os libertos não poderiam viver plenamente na sua nova realidade. Aqui, o orgânico (a reabilitação do corpo humano) funciona como elemento de reafirmação do humano frente ao domínio das máquinas.

Outro importante sentimento histórico para o qual o filme dá forma é a urgência de uma “ruptura ontológica” com o mundo atual. Em Matrix, a mudança de um mundo para o outro se dá de forma brusca e imediata. Esse “corte epistemológico” radical pode ser visto como uma solução ficcional para a ausência, no nosso horizonte histórico, de alternativas viáveis para uma “ruptura ontológica” efetiva. O clima de inevitabilidade em que vivemos criou uma barreira histórica que inibe o pensamento libertário.

Um aspecto criticamente relevante dessa alegoria está na tentativa de pensar uma “ruptura ontológica” com o nosso presente histórico. Essa tentativa, conscientemente ou não, aponta duas importantes marcas de uma “estrutura de sentimento” latente em nosso tempo: a primeira é a necessidade imediata

Crop, 11, 2006

de uma ruptura com esse mundo e a observação de que essa ruptura deve ser radical e rápida. A face alegórica desse sentimento é mostrada na brusca mudança de mundo pela a qual o personagem Neo é submetido; a segunda está na constatação de que essa ruptura, para ser eficiente e definitiva, exige uma reeducação dos sentidos, preparando assim a experiência de uma vida qualitativamente nova. Isso pode ser visto no processo de construção dos sentidos pelo qual Neo passa imediatamente após a sua libertação.

Em *Matrix*, temos um retrato ficcional do controle total da percepção humana pela “racionalidade tecnológica”. As pessoas presas na matriz têm sua “consciência” separada de seu corpo, o qual dorme inerte em um casulo. Todas as “sensações” que elas “experimentam” não passam de simulações produzidas pelas máquinas. Vemos uma separação entre corpo e mente, ambos alienados do controle humano. O corpo repousa sob um manto gosmento, enquanto a mente está presa na ilusão criada pela matriz. O interessante aqui é o fato de que o homem perdeu o controle tanto de sua mente quanto de seu corpo. Nesse estado, ele deixa de existir enquanto ser autônomo e passa a ter uma existência estritamente orgânica. As metáforas vegetais usadas no filme corroboram essa visão. Nelas, os humanos são “cultivados” em “campos”, exatamente como plantas.

Na utopia negativa de *Matrix*, a relação de trabalho desaparece, uma vez que o trabalhador é convertido em uma massa orgânica inerte que apenas produz, sem apresentar necessidades, reclamações e fraquezas. Essa relação é substituída por um fluxo unilateral de energia, da qual o sistema depende. Essa cooperação total e gratuita da força de trabalho (no filme, as baterias humanas) é o sonho do capital. Liberdade, em *Matrix*, significa o rompimento com esse sistema.

O ludismo pós-moderno de *Matrix* é mais do que um inocente protesto contra as máquinas: trata-se de uma alegoria do capitalismo em seu estágio de dominação quase incontestada. A dialética entre agência e determinação, intrínseca a qualquer alegoria do capital, ganha com *Matrix* uma formulação rica em potencial crítico.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógia D'Água, 1991.
CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. *Marcuse: realidade e utopia*. São Paulo: Annablume, 2004.
DECCA, Edgar Salvadori de. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GUIRRAU, Marcelo Cizaurre. *Agência e Determinação no ludismo pós-moderno de Matrix*.

DIENST, Richard. *Still life in real time: theory after television*. Durham & London: Duke University Press, 1994.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LOWY, Michael. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Edusp, 1990.

MARCUSE, Herbert. *From Luther to Popper*. London/New York: Verso, 1988.

_____. *Contra revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MATOS, Olgária C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo: Moderna, 2003.

SILVA, Divino José. *Ética e educação para a sensibilidade em Max Horkheimer*. Rio Grande do sul: UNIJUÍ, 2001.

STERLING, Bruce. *Holy fire*. Nova York: Bantam Books, 1996.

Crop, 11, 2006

A retórica da Nova Direita e a “culturalização” da luta de classes: a perspectiva dos Estudos Culturais

Marcos Soares*

Resumo: *Este ensaio trata de algumas das novas tendências retóricas da Nova Direita norte-americana para em seguida sugerir paralelos com certos desenvolvimentos dos Estudos Culturais nas últimas décadas.*

Palavras-chave: *direita, política, luta de classes, Estudos Culturais, marxismo.*

Abstract: *This essay discusses some of the new rhetorical tendencies of the New Right in the US to suggest at a later stage approximations with certain developments in Cultural Studies in the last few decades.*

Keywords: *right, politics, class struggle, Cultural Studies, marxism.*

Embora a tradição à qual se ligam os Estudos Culturais seja na maioria dos casos uma tradição de esquerda, pretendo tratar de um processo mais à direita do espectro ideológico, para em seguida sugerir uma aproximação com certas tendências dos Estudos Culturais nas últimas décadas. Esse desenvolvimento forma um pilar importante da vitória estrondosa da direita nos últimos anos, além de constituir um de seus sucessos mercadológicos mais lucrativos. Pretendo me concentrar no caso norte-americano, que me parece exemplar para a

* Universidade de São Paulo.

SOARES, Marcos. *A retórica da Nova Direita e a “culturalização” da luta de classes: a perspectiva dos Estudos Culturais*.

compreensão de certo modelo de abordagem política que se adotou amplamente no mundo ocidental e que constitui o centro do processo que pretendo descrever.

As melhores formulações desse desenvolvimento – ou pelo menos as mais explícitas – podem ser encontradas naquilo que se conhece como *business literature*¹, um dos ramos mais lucrativos da indústria editorial mundial nos últimos 20 anos. Uma das preocupações centrais nesse tipo de publicação é descrever – ou pelo menos projetar – a figura de um novo tipo de comportamento corporativo bem-sucedido, num misto entre literatura de auto-ajuda e análise de *case studies* na área do marketing pessoal. Trata-se de promover um tipo bem diverso daquele descrito por dois clássicos da sociologia norte-americana escritos nos anos 50: refiro-me a *White Collar* (A nova classe média) de C. Wright Mills (1951) e *The Organization Man* de William H. Whyte (1956). Ambos contêm elaborações cuja base é o tipo imortalizado pelo escritor Sinclair Lewis no romance que se tornaria o modelo de literatura paródica quando o assunto é a nova classe média norte-americana, seus hábitos, comportamentos e mentalidade (refiro-me a *Babbitt*, 1922). O alvo nos três casos é um certo conformismo estreito, suas causas e consequências mais sinistras: a organização extrema, a burocracia, a homogeneidade, a hierarquia, o logocentrismo, a tecnocracia, o apolíneo. Todo o universo, enfim, da vida suburbana regrada, da repressão sexual, da deferência às autoridades, da caça às bruxas e do Macartismo, tudo resumido na imagem do homem de negócios branco, vestido com impecável terno cinza, que sorri enquanto sua família assiste ao novo programa de televisão e vai à igreja. A contracultura dos anos 60 elegeu essa imagem como seu alvo mais importante.

Nada mais distante do novo homem corporativo: na construção do novo tipo a ênfase está no dinamismo e na diferença. As novas palavras de ordem remetem a certa auto-indulgência orgiástica, à quebra constante de regras e comportamentos, à desconstrução eterna de paradigmas herdados, ao desafio ao “canônico” e ao tradicional, a um (nas palavras da crítica Camille Paglia) “paganismo dionísico”. As palavras “revolução” e “diferença” aparecem em centenas de comerciais das novas corporações (os casos das companhias Burger King, Swatch, Levi’s, Arby’s, Toyota, Hugo Boss são apenas alguns exemplos), que projetam uma imagem de dinamismo constante, embalada pelo som estri-

¹ O jornalista Thomas Frank, editor da revista *Baffler*, sediada em Chicago, é um dos mais interessantes estudiosos da tendência que analiso. Ver principalmente *What’s the Matter with Kansas – How Conservatives Won the Heart of America*. New York, Metropolitan Books, 2004.

dente de guitarras elétricas e movimentos de câmeras estonteantes. Uma das cartilhas da nova geração é o livro *Thriving on Chaos*, do ideólogo corporativo Tom Peters (1987), uma mistura entre os princípios da contracultura degradados em manual e certos tratados sobre a diferença e o multiculturalismo.

No campo da política, a melhor descrição crítica do novo tipo de que tenho notícia é aquela do filme *Bob Roberts* (1992), do cineasta Tim Robbins. Trata-se da história da campanha política de um candidato de extrema direita, cantor de música country, especulador da bolsa e fascista de carteirinha, candidato ao senado americano. No filme ele é descrito como um “Rebel Conservative”, o conservador agressivamente dinâmico que incorpora o discurso progressista e revolucionário dos anos 60 e o transforma em pose, em estratégia mercadológica e em histeria contra o Estado de Bem Social. A espetacularização da política nos anos 30 já havia dado notícia das relações profundas entre a indústria cultural e o fascismo, mas agora a relação é de um novo tipo: não mais a ênfase na tradição, mas na atitude de mudança radical e constante, reduzida ao imperativo do consumo. Trata-se agora de radicalizar através daquilo que se veste, do que se compra, do que se lê, dos lugares que se frequênta, numa inversão perversa e ampliada, mas não imprevisível, da chamada “política das identidades” e sua defesa da construção da identidade através da diferença.

Mas a maior vitória do novo tipo está num tipo de retórica política que interessa analisar. Com a palavra G. Gordon Liddy, em seu livro *When I Was a Kid, This Was a Free Country* (2002):

Existe neste país uma elite que se deu o direito de nos dizer o que podemos e não podemos fazer – para nosso próprio bem, é claro. Esses esquerdistas e liberais, egressos das universidades da Ivy-League, são formadores de opinião que se agrupam em torno dos meios de comunicação de massa, da indústria do entretenimento, da academia, das burocracias, dos órgãos legislativos, judiciários e administrativos do governo. Eles acreditam ter poderes divinos, mas se alimentam do esforço da grande classe média americana, que realmente faz todo o trabalho que move o país. Eles nos sangram com o mais alto imposto de renda desde o fim da Segunda Guerra Mundial e cobram preços exorbitantes para que possamos assistir a filmes que destroem os valores que pretendemos construir para nossos filhos.²

² Citado em Thomas Frank, op. cit., p. 115-6.

SOARES, Marcos. *A retórica da Nova Direita e a “culturalização” da luta de classes: a perspectiva dos Estudos Culturais*.

A surpresa não fica por conta do discurso moralizante (os “valores que pretendemos construir para nossos filhos”, ou o ataque aos filmes), tampouco por conta dos ataques ao Estado de Bem Social (na referência ao Imposto de Renda). Mas no retorno inesperado à retórica da luta de classes: a base do conflito seria um embate entre a “elite” e a “classe média”. Como se sabe, o desaparecimento da luta de classes constitui um dos mitos mais caros da reação conservadora dos anos 80 e 90. Retomando a velha discussão sobre o “American exceptionalism” – estratégia cujo papel central foi o de neutralizar certas categorias críticas herdadas principalmente do marxismo, afirmando que a expansão americana invalidava a análise marxista do contexto europeu – os conservadores, animados com o último suspiro do “socialismo realmente existente” em 1989, anunciaram estridentemente que a sociedade norte-americana era uma sociedade sem classes. A nova estratégia, portanto, dá notícia da dificuldade contemporânea de afirmar o fim da luta de classes em meio a uma crise econômica que demonstrou a existência de um Terceiro Mundo no interior do Primeiro (o caso da catástrofe de Nova Orleans é apenas um exemplo recente e eloqüente desse fato). Mas não se trata, é claro, de um retorno das categorias marxistas. Quem esclarece a questão é a arqui-conservadora Ann Coulter, a mais conhecida escritora da nova reação:

Somente quando compreendemos o papel fundamental do esnobismo na visão de mundo liberal é que começamos a montar o quebra-cabeças. Os liberais promovem comportamentos imorais e destrutivos porque são esnobes. Eles abraçam as causas dos criminosos, se opõem ao corte de impostos, defendem o meio ambiente porque são esnobes. Cada idéia perniciosa que surge é imediatamente abraçada pelos liberais para que eles possam mostrar seu poder. Eles odeiam a sociedade e querem destruí-la para demonstrar sua invencibilidade. Seguros pela crença de suas *haciendas* a beira-mar estarão em pé quando a confusão passar, eles alegremente brincam com as regras e moral do homem simples³.

A mesma retórica de classe aparece aqui como centro da argumentação: estamos diante de luta entre o “homem simples” e o “liberal esnobe”. A estratégia vai além: trata-se de minimizar o papel da economia e das diferenças de natureza econômica para enfatizar aspectos da cultura. O argumento que se segue é

³ Citado em Thomas Frank, op. cit., p. 117.

montado em linhas simples, quase melodramáticas, que compõem a imagem das “duas Américas”, a do homem simples e *autêntico*⁴, cujas qualidades são a humildade, a religiosidade, a cortesia, a lealdade e o gosto pelo trabalho, enquanto do outro lado estão os intelectuais e seus gostos refinados pela cultura e hábitos estrangeiros. Assim, as questões de cultura e as exigências do capitalismo se mesclam insidiosamente. No manifesto em que se baseou a plataforma política do Partido Republicano em 1998, a estratégia é clara: o início dá ênfase aos sinais de “degradação visíveis em toda parte”, tais como o aborto, a homossexualidade, o controle sobre o uso de armas e a teoria da evolução (uma teoria, não um fato!), para em seguida exigir (a) o corte de impostos sobre transações financeiras; (b) o fim da intervenção governamental no sistema de saúde; (c) a privatização da Previdência Social; (d) a desregularização de todo mecanismo que impeça o movimento do mercado livre.

A eficácia da estratégia pode ser comprovada pela análise da composição social do Partido Republicano, que é composto entre “cons” e “mods”: os últimos compõem a ala mais “liberal” do partido e tem suas fileiras constituídas pelos ricos, enquanto a ala mais radicalmente conservadora e agressivamente militante é composta pela população de baixa renda.

É precisamente o processo de “culturalização” da retórica da luta de classes que interessa pensar para os interessados nos Estudos Culturais. Pois o processo que levou da formulação dos Estudos Culturais por intelectuais como Raymond Williams até os Estudos Culturais contemporâneos em grande parte efetuou justamente essa operação de dissolução do potencial crítico de categorias materialistas, entre as quais a centralidade da questão da luta de classes e o enfoque em questões da “cultura”. A “virada cultural” fez parte, é claro, de uma crise profunda da esquerda, da qual faz parte um amplo espectro de questões, da crise do socialismo soviético, a derrota das várias revoluções das primeiras décadas do século e não menos a dificuldade de diversas organizações e partidos de esquerda de contemplar e acomodar especificidades, como é o caso do problema das mulheres, dos negros e dos diversos movimentos pós-coloniais, que nos anos 60 procuraram criar espaço para impor suas questões ao repertório da esquerda. Os Estudos Culturais rapidamente abraçaram a tentativa de forjar uma resposta à crise do marxismo, crise relacionada a essa percepção

⁴ Sobre a centralidade da questão da autenticidade na discussão sobre a cultura como aspecto central da constituição da consciência de classes, ver Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Boston, Harvard University Press, 1972, um chamado Arnoldiano em favor de uma reversão das correntes contra-culturais dos anos 60.

SOARES, Marcos. *A retórica da Nova Direita e a “culturalização” da luta de classes: a perspectiva dos Estudos Culturais*.

de que as questões de classe já não pareciam corresponder às questões mais prementes da Nova Esquerda⁵.

A tarefa dos Estudos Culturais diante do quadro que descrevi é reclamar as categorias, principalmente aquelas relativas à luta de classes, e politizá-las de um ponto de vista materialista radical ou deixar que essas categorias sejam expropriadas pelo inimigo. A necessidade é enfatizada pelo crítico norte-americano Fredric Jameson:

Se o marxismo “tradicional” parecia “menos verdadeiro” durante o período de proliferação de novos sujeitos da história, torna-se verdadeiro novamente quando a cruel realidade da exploração, extração de mais-valia, proletarização e a resistência a tudo isso na forma da luta de classes rapidamente reafirmam sua predominância numa escala global, como parece ser nosso caso hoje⁶.

Bibliografia

- Frank, Thomas. *What's the Matter with Kansas – How Conservatives Won the Heart of America*. New York, Metropolitan Books, 2004.
- Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory – Vol. 2*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Boston, Harvard University Press, 1972.

⁵ A formulação “marxista” de Althusser sobre a economia como elemento determinante em última instância também contribuiu, é claro, para a mesma operação.

⁶ Fredric Jameson, “Periodizing the 60s”, *The Ideologies of Theory – Vol. 2*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

A questão da subalternidade feminina em “Really, Doesn’t Crime Pay?” de Alice Walker

Michela Rosa Di Candia*

Resumo: *O presente trabalho busca analisar a questão da subalternidade feminina, representada pela protagonista Myrna de “Really Doesn’t Crime Pay?”, da autora afro-americana Alice Walker. É pressuposto que as estratégias utilizadas na composição do conto contribuem para a subversão ou aceitação dos papéis impostos às mulheres. Pretende-se verificar como a estrutura do conto em questão pode constituir uma forma estética de libertação dos papéis sociais fixos pelo patriarcado.*

Palavras-chaves: *ficção afro-americana, patriarcado e subalternidade.*

Abstract: *This work intends to analyze the question of the female subalternity represented by the protagonist Myrna in “Really Doesn’t Crime Pay?”, by the Afro-American author Alice Walker. It is assumed that the strategies used in the composition of the short story contributes to the subversion or acceptance of the roles imposed on women. It is important to verify how the short story structure provides a libertarian aesthetics from the static social roles of the patriarchal society.*

Keywords: *afro-american fiction, patriarchy and subalternity.*

A escritora afro-americana Alice Walker, nascida e criada nos Estados Unidos, em seu livro de ensaios, *In Search of Our Mothers’ Gardens* (Walker:

* Doutoranda em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês (FFLCH/USP).

CANDIA, Michela Rosa Di. *A questão da subalternidade feminina em "Really, Doesn't Crime Pay?" de Alice Walker.*

1983, 250) revela sua preocupação com a luta, sobrevivência e plenitude de seu povo - homens e mulheres. Entretanto, ela lança um olhar especial às opressões, insanidades e injustiças da mulher negra. Walker não deixa de retratar suas lutas, seus triunfos e conquistas. Em sua obra literária, a autora denuncia as injustiças sociais e sexuais presentes na família, na sociedade e, principalmente nas relações íntimas. Desse modo, a dominação do homem branco e/ou negro exercida sobre a mulher negra constitui uma das principais problemáticas abordadas em sua obra literária.

Em um panorama da literatura afro-americana, Roland Walter (2000) afirma que as escritoras negras, conscientes da dualidade, por serem negras e mulheres na América branca, escrevem contra a perda cultural de suas raízes e, buscam reconstruir suas histórias e eventos do passado como formas de resistência, ao racismo, reificação e aculturação. Conforme esse autor, para a desmistificação dos simulacros inventados pelo centro de poder hegemônico, é preciso que o ato de escrever esteja vinculado à história pessoal e do grupo. A partir do entendimento de que o sujeito é individual, mas também coletivo, é possível propor soluções para as contradições sociais existentes. Portanto, as escritoras afro-americanas são consideradas revolucionárias no tratamento de suas temáticas e na promoção da liberdade do fazer literário. Walter conclui que o uso do contra-discurso por essas autoras permite a criação de uma consciência negra e feminina na e pela literatura. Logo, a narrativa; o fazer literário é um ato político, uma prática social apoiada em uma perspectiva humanizadora do sujeito.

No livro de contos *In Love & Trouble-stories of black women*, Walker apresenta onze mulheres negras como protagonistas de suas histórias. A maioria delas é sulista e todas estão envolvidas em alguma relação conflituosa com o marido, o amante, o pai, a filha, com Deus, com a tradição e até mesmo com a natureza. No diálogo com o outro, essas personagens procuram viver com dignidade em uma sociedade que lhes nega o direito de expressão. Em "Really Doesn't Crime Pay?", um dos contos da antologia mencionada e suporte para análise nesse trabalho, Myrna, personagem principal é casada com um negro sulista Ruel, um homem que sonha com a paternidade e sua capacidade para sustentar seus filhos. Ele incorpora a idéia de que o homem deve ser competente como provedor de sustento e, por isso deve habitar a esfera do mundo público. Para ele, a mulher deve se ater às atividades restritas a esfera privada (lar, família). O mundo doméstico visto como o "universo verdadeiro" para a mulher contribui para a produção de sua invisibilidade na sociedade em que vivem. A protagonista, por outro lado, não partilha dos mesmos anseios de seu marido e deseja ser escritora; atividade exclusivamente designada ao homem, conforme a concepção de Ruel.

As convenções sociais estabelecidas pelas instituições como escola, Igreja, família, matrimônio etc constituem o sujeito. Ele é regulado por estruturas, definido e reproduzido de acordo com certas exigências. Na sociedade patriarcal, homens e mulheres são concebidos como pólos opostos que se relacionam em uma lógica de dominação e submissão. Tal dicotomia garante privilégios ao primeiro elemento da relação polarizada, criando estereótipos acerca daquilo que seria designado ao masculino e ao feminino. Como nos lembra Louro (2001, 17), homens e mulheres se fazem através das práticas que instituem gestos, modos de ser, formas de falar, de agir e condutas apropriadas. As formas de se tornar mulher e homem são sugeridas, anunciadas, reguladas e moldadas pelas redes de poder da sociedade. A desigualdade entre os sexos não é pré-estabelecida e não está apoiada em fundamentos biológicos, mas é algo produzido pela construção dos diferentes gêneros. Desse modo, o sujeito, ao longo do tempo se constrói como masculino e feminino e transforma-se em sua articulação com histórias pessoais, identidades sexuais, étnicas, de classe, de raça. As múltiplas representações sobre/de homens e mulheres são constituídas e reformuladas continuamente no diálogo com outros sujeitos em um contexto sócio-histórico específico.

Em se tratando da mulher negra, a situação é mais grave, pois ela não é vista em sua totalidade, mas apenas por suas características negativas ou ainda em contraposição a figura do homem ou da mulher branca. Ela é considerada uma figura exótica e possuidora de uma sexualidade degradante. A internalização das normas e valores atribuídos pelo centro hegemônico fixa uma imagem de mulher negra que parece ser imutável.

No conto em questão, a reprodução das palavras de Ruel por Myrna sobre as atividades consideradas femininas representa a visão da sociedade sulista da década de 60, demonstrando também a imagem limitada da feminilidade negra. Myrna deve procurar algo para ocupar seu tempo: “Todo tempo ele me diz como sou peculiar ao desejar escrever estórias, ele fala sobre ter um bebê ou ir ao shopping, como se essas coisas fossem o mesmo. Apenas alguma coisa para ocupar meu tempo” (15).¹ A individualidade feminina, sua integridade pessoal e a manifestação de seus desejos mais íntimos são completamente ignoradas. Qualquer indício de realização pessoal/sexual deveria ser reprimido. Na concepção de Ruel, a aliança matrimonial sugere que a mulher assuma os papéis de esposa e principalmente mãe. O posicionamento de Ruel é compreensível se observarmos que, por muito tempo na sociedade sulista, a mulher negra foi construída

¹ As traduções literárias inseridas no texto argumentativo são de minha responsabilidade. As citações diretas com recuo no texto e com mais de três linhas não são traduzidas.

CANDIA, Michela Rosa Di. *A questão da subalternidade feminina em "Really, Doesn't Crime Pay?" de Alice Walker.*

como uma “grande mãe”. Desse modo, como consumidor da cultura hegemônica ele irá reproduzir tais concepções. A teórica afro-americana Carby (1981, 24) sustenta que os discursos da “verdadeira” feminilidade, “*wifehood*” e maternidade são exaltados como o propósito de ser mulher “the purpose of a woman’s being”. Entretanto, para a personagem Myrna a aceitação dessas pressões sociais, destroem a possibilidade de se tornar escritora. Sua subordinação é o comportamento esperado por seu marido quando ele afirma que: “Nenhuma mulher minha irá me deixar embaraçado com um monte de coisas tolas e vulgares” (15). Ele a vê como propriedade sua e ratifica a idéia de que a participação da mulher na cultura letrada não é um privilégio feminino.

As primeiras frases do conto exemplificam a influência do patriarcado, quando Myrna sentada a janela de sua casa observa suas mãos perfumadas com cremes Helena Rubenstein e pergunta-se: “...E porque não? Visto que eu não sou uma escritora séria, minhas unhas não precisam ser roídas. Minhas cutículas não necessitam de extremidades disformes” (10). É perceptível que o valor dessa personagem é atribuído a sua aparência e não a sua criatividade. Suas unhas não podem ser roídas, pois ela mesma duvida de sua capacidade intelectual como escritora. Ao desvalorizar sua habilidade e conhecimento, ela participa do processo de sua própria opressão internalizando a idéia de sua inferioridade. Ela mostra-se resignada a seu novo posicionamento ao afirmar: “Mas eu me adapto aos novos arredores perfeitamente.” (11)

Myrna gradativamente preenche as páginas em branco de seu caderno de anotações ou diário e constrói sua estória de acordo com os acontecimentos resgatados por sua memória. Para ela, a palavra é uma tentativa de libertação das amarras sociais que a aprisionam. Os eventos propostos não seguem uma linha cronológica e, por isso o leitor deve juntar os pedaços fragmentados dos relatos da protagonista para o entendimento dessa narrativa. De início, ele é apresentado a página 118 de seu diário, escrita em setembro de 1961 e, em seguida as páginas anteriores são mostradas paulatinamente em uma seqüência não ordenada.

Ainda no mesmo mês e ano, Myrna relata o entusiasmo de seu marido ao levá-la ao novo lar do casal. Ele lhe assegura que nesse ambiente o passado poderá ser esquecido. No entanto, o passado permanece como uma parte vital que desorganiza a vida presente da protagonista. O desvencilhar do passado não é possível. Como apagar a lembrança de alguém que lhe causou sua desestabilização emocional e a tentativa de assassinato de seu marido? Apesar das anotações revelarem sua insatisfação, ela assume o papel de subserviência e concorda com Ruel². Nesse momento, ele é o responsável pela determinação das regras a serem

² Ruel pode ser lido como anagrama de *rule*.

seguidas como podemos notar: “Eu não quero esquecer o passado, mas eu digo ‘Sim’, como um papagaio. ‘Nós podemos esquecer o passado’” (12). Myrna reproduz os estereótipos direcionados a mulher, assumindo uma identidade de gênero fixada naqueles atributos comumente exigidos. A construção de um ser passivo corrobora para a manutenção do controle da ordem instituída pelo domínio masculino.

Mas essa escolha estratégica da personagem parece ser temporária, pois conforme o teórico Stuart Hall (1995, 65) as identidades são pontos de apego temporários às posições de sujeito construídas pelas práticas discursivas. Para ele, as identidades estão em processo e não podem ser vistas como pontos fixos. O sujeito com suas crenças, valores e imbuído de uma situação histórica e social concreta, em seu diálogo com o novo, pode assumir ou negar distintos posicionamentos. Louro (2000, 12) parece ter a mesma opinião ao definir as identidades como múltiplas, distintas e constitutivas dos sujeitos, na medida em que cada um é interpelado por diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. As identidades podem ser provisoriamente atraentes e depois descartáveis. Por isso, o posicionamento assumido por Myrna, sua incapacidade para expressar-se verbalmente, nesse momento da narrativa assume um caráter fragmentado e instável.

Ao retomarmos a análise literária, notamos que há um retorno temporal que se remete a maio de 1958. Os eventos descritos nesse período revelam a tentativa da protagonista em lutar contra as restrições impostas. Seu envolvimento pessoal e sexual com a personagem Mordecai Rich contribui para a modificação temporária de seu posicionamento fixado anteriormente. Ela é capaz de resgatar seus desejos mais íntimos e recuperar sua auto-estima. Myrna não se vê mais em um plano inferior e a atividade social da escrita não lhe é tolhida, mas pelo contrário estimulada. O envolvimento com seu amante é visto como o desabrochar de sua sexualidade e intelectualidade, como é descrito no seguinte excerto: “Sob os dedos de Mordecai, meu corpo abriu-se como uma flor e cuidadosamente desabrochou. E assim como estranho foi maravilhoso. Eu não pensei que amor tivesse algo a ver com tudo isso.” (17)

A disponibilidade para o sexo é a maneira pela qual Myrna busca retribuir a atenção e o incentivo dado por Mordecai Rich. Proveniente do norte dos EUA, ele encanta-se com tudo o que observa no sul. Sem um destino fixo, como um andarilho, Rich procura descobrir algumas histórias que resgatem a verdade e a beleza sulista. Na descrição proposta no diário da protagonista, e logo confirmada por Rich, ela o retrata como possuidor de um olhar frio. As próprias palavras de seu amante dizem: “Um olho frio. Um olho procurando por Beleza. Um olho buscando por Verdade” (14). Posteriormente, ela o compara aos olhos de

CANDIA, Michela Rosa Di. *A questão da subalternidade feminina em "Really, Doesn't Crime Pay?" de Alice Walker.*

uma cobra. Tais caracterizações não são propositais e, se inseridas na narrativa dizem respeito ao caráter dessa personagem. Logo, a confiabilidade em Rich parece ser duvidosa. Há algo de serpente no homem que contribui para a constituição de um sujeito enigmático e dissimulado.

Apesar de suas impressões negativas a respeito de Rich, a personagem principal ingenuamente acredita em seu amante e lhe mostra suas anotações escritas ao longo de vinte anos. Ele observa tudo, seleciona três cadernos e promete que irá tentar fazer algo para publicar suas histórias. Rich ainda afirma que ela poderia ser outra Zora Neale Hurston ou Simone de Beauvoir. Ao fazer a menção a uma escritora negra da década de 50 e a francesa Beauvoir; nomes de grande relevância no cenário literário, ele novamente ratifica o talento de sua amante.

Diferentemente de seu marido, Mordecai percebe em Myrna sua inteligência, sensibilidade, enfim seu potencial como escritora. Ruel, além de desmerecer seus escritos não é capaz de reconhecer sua aparência física. "Ele casou-se comigo, pois embora minha pele seja marrom, ele acha que eu pareço com uma mulher francesa. Algumas vezes ele me diz que eu pareço Oriental: coreana ou japonesa." (13) Desse modo, não há um interesse pelo "eu" de sua esposa, mas nas imagens por ele construídas acerca do que ele considera um padrão de beleza. O fato de estar envolvida com alguém que inicialmente a respeita, parece lhe dar forças para a libertação de sua confortável 'prisão'.

Myrna passa a escrever mensagens telegráficas em seu diário. O espaço entre uma página e outra mostra sua frustração com o desaparecimento de Mordecai. Ele que fora caracterizado com o olhar de uma cobra passa a apresentar algumas características desse animal. Ele, então, age de um modo rápido surgindo e partindo inesperadamente da vida de Myrna, causando-lhe assim seu desequilíbrio emocional. Aos trinta e dois anos, a personagem principal sente-se envelhecida, deformada pelas circunstâncias ocorridas e tomada por pensamentos constantes de suicídio.

Ao procurar por um médico, a pedido de seu marido, para esclarecimentos sobre a concepção de um bebê, Myrna é surpreendida ao ler sua história "The One Legged Woman"³ publicada em uma revista. A foto do suposto autor,

³ Essa história retrata a vida de um casal pobre, produtor de derivados de leite. Um dia, o marido bêbado não ordenha as vacas e sua esposa assume essa tarefa. A forte chuva e os trovões assustam os animais que a jogam no chão, pisoteando uma de suas pernas. Ao chegar em casa, o marido limpa suas feridas e lhe pede perdão. Ele deseja ser respeitado e por isso não procura pelo auxílio de um médico. Mas o médico é chamado, pois em decorrência da gangrena, sua perna necessitou ser am-

Mordecai Rich, e o nome do próximo lançamento também são mostrados. A traição de seu amante precipita seu estágio de loucura, que tem seu ápice a tentativa de assassinato de seu marido com uma motosserra. Seu plano não é bem sucedido e ela ainda permanece atrelada àquele que a oprime.

Se resgatarmos os estudos da intelectual Gayatri C. Spivak (1993, 22-23), é possível afirmar que a impossibilidade da fala do sujeito subalterno está apoiada em noções construídas pelo poder vigente, que determina o diferente como a-histórico. Nesse contexto, a mulher subalterna tem sua voz silenciada devido a ausência de um local de onde ela possa falar. Em seu em seu artigo “Can the Subaltern Speak?”, Spivak afirma que não há espaço para a voz da subalternidade. Tal preceito é explícito no conto sob análise, no momento em que a personagem principal reproduz as regras do patriarcado. Se Myrna não pode falar e escrever suas histórias de sua maneira, ela irá se expressar por meio de gestos e atitudes essencializadas como no trecho seguinte:

I wait, beautiful and perfect in every limb, cooking supper as if my life depended on it. Lying unresisting on his bed like a drowned body washed to shore. But he is not happy. For he knows now that I do not intend to do nothing but say yes until he is completely exhausted

I go to the new shopping mall twice a day now; once in the morning and once in the afternoon, or at night. I buy hats I would not dream of wearing, or even owing... And I keep the bottles of perfume, the skin softeners, the pots of gloss and eye shadow. I amuse myself painting my own face (22-23).

A única alternativa encontrada por Myrna é tornar-se “a fluff of nothing” (22). Ela usa o poder manipulador de seus gestos e palavras em relação as roupas, a casa, ao sexo e, concorda com tudo o que é conveniente ao seu marido. Entretanto, nota-se que o seu ‘sim’ tem um significado negativo.

Em seu livro de entrevistas, Spivak (1990) sustenta que as escolhas estratégicas temporárias são consideradas inevitáveis àqueles que não desejam se

putada. A perda do desejo sexual, a atitude de repulsa de seu marido conduzem a mulher ao seu enforcamento. Ele enterra seu corpo e diz aos vizinhos que ela está visitando sua mãe. Vale notar que segundo Chevalier, a perna simboliza o vínculo social, permite aproximações, suprimindo as distâncias. Myrna ao perder suas histórias, perde a possibilidade de participação no mundo privado. Ela representa “the one legged woman” ao ser vítima da dominação masculina. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. RJ.: José Olympio, 1996, p. 710.

CANDIA, Michela Rosa Di. *A questão da subalternidade feminina em "Really, Doesn't Crime Pay?" de Alice Walker*.

silenciar para sempre. Ela defende que a posição subalterna assumida pelo sujeito irá possibilitar o enfrentamento das práticas homogeneizantes e possibilitar posteriormente um campo de agência às mulheres.

Mas para que isso ocorra as essencializações são necessárias, em algum momento, para que o discurso e as atitudes sexistas sejam confrontadas. Nas palavras da autora: "Então, você pode olhar estrategicamente aos essencialismos; não como descrições de como as coisas são, mas como algo que deve ser adotado para a produção da crítica a qualquer coisa" (Spivak: 1990, 51). Assim sendo, para o questionamento, o essencialismo temporário é permitido e a posição do sujeito, desprovido de fala, poderá se transformar com a investigação da estrutura de poder, que determina seu silenciamento. No conto em questão, Myrna primeiramente se anula ao evitar a discordância direta das convenções do patriarcado. No entanto, a idéia de libertação dessa personagem é sugerida posteriormente conforme o excerto a seguir:

When he is quite, quite tired of me I will tell him how long I've relieved on the security of the Pill. When I am quite, quite tired of the sweet, sweet smell of my body and the softness of these Helena Rubenstein hands I will leave him and this house. Leave them forever without once looking back (23).

Com esse desfecho, a libertação de Myrna é uma das possibilidades imaginadas. Ao tomar religiosamente a pílula anticoncepcional, ela alcança seu triunfo sobre seu marido. Mas será que ela rompe com os princípios articuladores de sua opressão ou reforça as hierarquias existentes? Se Myrna (não)/é capaz de questionar as convenções sociais, cabe ao leitor determinar o 'desfecho' mais pertinente. As páginas não seqüenciais de seu diário, os detalhes selecionados, a caracterização dos eventos, o foco narrativo em 1ª pessoa do singular, o uso do "flashback", as metáforas, a linguagem figurada no conto exigem a participação do leitor. Ele(a) identifica o conflito interno vivenciado pela protagonista, suas tensões na sociedade sulista e acompanha – ainda que de forma desconexa - as ações, os momentos de crise e a 'resolução' final. Logo, a composição da narrativa por meio dos relatos de Myrna, reforça o caráter de experimentação dirigido a esse gênero literário e constitui principalmente um veículo para a (não)/libertação da subalternidade da personagem principal.

Referências bibliográficas

CARBY, Hazel. "Reconstructing Womanhood". In: STETSON, Erlene. *Black Sister*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1981.

Crop, 11, 2006

- GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. R.J.: José Olympio, 1996.
- HALL, Stuart. "Fantasy, identity, politics". In: CARTER, E.; DONALD, J. SQUITES J. (orgs). *Cultural Remix: Theories of Politics and The Popular*. London: Lawrence & Wishart, 1995.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *Pedagogias da Sexualidade*. In: *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*. B. H.: Autêntica, 2001.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In: WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, L. (eds.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Harvester, 1993, p. 103-104.
- _____. *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Ed. Sarah Harasym. N.Y.: Routledge, 1990.
- WALKER, Alice (1969). "Really, Doesn't Crime Pay?" In: *In Love and Trouble- Stories of Black Women*. San Diego: HBJ, 1973.
- _____. *In Search of Our Mothers' Gardens*. 13ª edição. San Diego: A Harvest Book, 1983.
- WALTER, Roland. "Narrative, ideology, identity, and utopia in (post)modern African-American women's fiction". In: *Estudos Anglo-Americanos*. 1995-2000. Abrapui. São José do Rio Preto: Editora Rio-pretense, 2000.

Crop, 11, 2006

The Interrelations Between The Text And Its Illustrations – *The Aran Islands*, By John M. Synge With Drawings By Jack B. Yeats

Munira H. Mutran*

Resumo: *O exame das ilustrações de Blake para a Divina Comédia, de Dante, ou das ilustrações de Aubrey Beardsley para a peça Salomé, de Oscar Wilde, revela diferentes tipos de relações entre o texto e as artes visuais. Este artigo é uma análise de The Aran Islands, de John Millington Synge, publicação ilustrada com desenhos de Jack B. Yeats. Um de seus objetivos é estabelecer as funções dos doze desenhos e seu importante papel na compreensão da história, geografia e sociedade no oeste da Irlanda.*

Palavras-chave: *Literatura e Artes Visuais; John M. Synge; Jack B. Yeats; Aran Islands.*

Abstract: *The examination of, for example, William Blake's illustrations of Dante's Divine Comedy, and of Oscar Wilde's Salome, illustrated by Aubrey Beardsley reveals different kinds of relationships between a text and the visual arts. This article aims at an analysis of John Millington Synge's The Aran Islands with drawings by Jack B. Yeats, and seeks to establish the functions of the twelve drawings in the achievement of Synge's account and understanding of the geography, history and social life in the west of Ireland.*

* Universidade de São Paulo.

MUTRAN, Munira H. *The Interrelations Between The Text And Its Illustrations* – The Aran Islands, *By John M. Synge With Drawings By Jack B. Yeats*.

Keywords: *Literature and Visual Arts; John Millington Synge; Jack B. Yeats; Aran Islands.*

*Riders to the Sea*¹ (1903), *The Well of the Saints* (1905), *The Playboy of the Western World* and other plays by John M. Synge are indebted to *The Aran Islands*, written by him in the period from 1898 to 1902, published in 1907. Synge himself acknowledged the significance of that book for his development as a creative writer in a letter to Leon Brodzky:

I look on the ‘Aran Islands’ as my first serious piece of work – it was written before any of the plays. In writing out the talks of the people and their stories in the book – and in a certain number of articles on Wicklow Peasantry which I have not yet collected – I learned to write the peasant dialect and dialogue which I use in my plays (Synge, 1984, 103).

In another letter (dated February 1905) Synge comments that in *The Shadow of the Glen* (1904) he had used the story told by an old man on the middle island of Aran in a modified form (Synge, 1984, 106).

Nowadays one takes for granted the importance of *The Aran Islands*; however, Synge had difficulties and disillusionment before he could have it published. It was rejected either because it “would not secure the sale of seven or eight hundred copies” (Synge, 1984, 52) having “no appeal to a large public” or was considered “too shapeless, too without beginning or end, too much hung in the air (1984, 54). When *The Aran Islands* was finally published its reception was surprising. James Patterson remarked that “not for a long time has anything thrilled me so deeply” (Synge, 1984, 23) and a critic in “The New York Evening Sun” observed that “Mr. Synge’s work has an originality, a strangeness, which places it quite apart from that of any of his contemporaries” (Synge, 1984, 56).

In 1905 the editor of the Manchester Guardian had commissioned Synge to write a series of articles about “the areas of greatest hardship and distress in the west of Ireland” (Arnold, 1998, 134) and offered him the collaboration of Jack B. Yeats as illustrator. Synge and the painter (1891-1957) spent a month

¹ Synge called *Riders to the Sea* “my Aran play” and insisted that the clothes worn by the actors should be near to the effect of shade and the roughness of texture the men wear on Inishmaan, adding that “the real Aran stuff is, of course, much bluer” (1983, 77).

together in Connemara and Mayo during the summer of that year. In a letter to Synge the editor defined his objectives in publishing the articles as “to give the readers a sympathetic understanding of the people and the way their life is lived and to let the political lesson emerge out of that” (Arnold, 1998, 134).

After this experience Synge and Jack Yeats met many times. When Synge’s book about the Aran Islands was completed he thought of illustrating it with photographs he had taken there; however, he sent Jack the manuscript and as the artist showed interest in drawing the illustrations Synge sent him his photographs which inspired the painter. It is believed that this method is a “tribute paid by Jack to John Synge”. In the words of Bruce Arnold “on no other occasion did he draw from photographs in order to illustrate another man’s writing (1998, 146).

Before discussing the interrelations between Synge’s text and Jack Yeats drawings, an overall, brief, view of the book is desirable.

John M. Synge (1871-1909) visited the Aran Islands for the first time in 1898 (many years before the performance of his first play, *The Shadow of the Glen*). His subsequent visits provided him with material for an autobiographical account of that period. Synge’s work differs from others who have attempted to recapture the life in the west of Ireland, such as Tomás O’Crohan who wrote *The Islandman* in Irish, narrating his life from childhood to old age in the Blasket Islands (off Kerry) where the struggle between man and wild, primitive nature is an everyday reality. Crohan’s autobiography was defined in a paper delivered at a recent conference in Spain as “native autobiography”, that is, one that is defined by a process of production as follows: an unknown writer conceives his memories in his own native language; it is translated; it is edited in order to fill in its gaps and give it shape. “Native autobiographies” as those written in Irish or native American languages would be different from other forms of autobiography. It is, therefore, important to stress the fact that Synge, as an outsider, provides us with a different point of view because he is able, not only to describe, as O’Crohan does in *The Islandman*, but to establish links with other traditions unknown and unnoticed by the isolated island people, giving his vision a more universal amplitude.

One must here remember that Synge graduated at Trinity College Dublin, winning prizes for Hebrew and Irish; he had formal music study at the Royal Academy of Music; studied foreign languages at the Sorbonne in Paris, and visited Germany and Italy. So he was a scholarly, sophisticated observer of the west. The author himself notices the difference: “In some ways”, he writes, “these men and women seem strangely far away from me” (1936, 389). For a man like Synge, the European associations are inevitable: stories heard in the

MUTRAN, Munira H. *The Interrelations Between The Text And Its Illustrations - The Aran Islands, By John M. Synge With Drawings By Jack B. Yeats.*

islands ring a bell in his mind (332); festivals “have something like ‘Pardons’ of Brittany” (377); the tension of human excitement “seemed greater in the insignificant crowd than anything he had felt among enormous mobs in Rome or Paris (400).

The Aran Islands is more than an autobiography. Synge is not, to my understanding, its centre, as it usually happens in a document of the self, but an observer of a life and a language on their way to extinction.

As a geographical document, it is a detailed description of the islands’ powerful, stormy, ever-present sea determining every action, every feeling of joy or depression and of the mist, the fog, “the small flat field of naked rock”, “no green to be seen” (317)². There are three islands: Aranmor, Inishmaan, “perhaps the most primitive that is left in Europe” (319) and Inishere. They lie about 30 miles from Galway. Synge tells us in his “foreword” that just a few of the population have set a foot on the mainland. This geographical isolation (from Ireland, from Britain, from the Continent), results in solitude and fear. “I have seen nothing so desolate”, says Synge; but when it’s fine, “there’s an intense insular clearness producing thus mixed feelings of misery and joy, terror of the world and at the same time an intense sense of its beauty” (318). In his descriptions, the author seems to be painting with words, aiming at a visual effect:

It has cleared, and the sun is shining with a luminous warmth that makes the whole island glisten with the splendour of a gem, and fills the sea and the sky with a radiance of blue light. (343)

Another documental aspect is the portrayal of the island’s economy. The women dye wool, weave, look after the house, animals and children, but also help the men whose main survival tasks are fishing, fish-curing, digging potatoes, kelp-burning, threshing rye, etc. Their routine, depending on the weather, changes according to the seasons. This costume is praised by Synge because it keeps them free from the dullness of always having the same occupation:

He can farm simply, burn kelp, cut out pampooties, mend nets, build and thatch a house, and make a cradle or a coffin. His work changes with the seasons in a way that keeps him free from the dullness that comes to people who have always the same occupation (411).

² “All horses from the island are put out on grass among the hills of Connemara from June to the end of September” (350).

Crop, 11, 2006

Social life in the islands is seen in its multifaceted aspects. All kinds of work are full of sociability, like thatching, because it involves work done by the community, with division of labour while there is a lot of conversation and singing. These occasions are like festivals. Further entertainment consists of sitting around the fire – talking, listening to music played in the accordion or telling stories about fairies, and supernatural entities and holy wells, and dancing. As a musician, Synge would play the fiddle to keep the interest of the people; he noticed they could not feel modern music, but seemed to respond to old Irish airs and jigs. Then they danced enthusiastically:

The lightness of the pampooties seems to make the dance in this island lighter and swifter than anything I have seen on the mainland, and the simplicity of the men enables them to throw a naïve extravagance into their steps that is impossible in places where the people are self-conscious (436).

The importance of the hearth, on these occasions, and during the rituals of death – the wake, keening and burial, show how these people have kept the tradition.

This grief of the pain is no personal complaint for the death of a woman over eighty years, but seems to contain the whole passionate rage that lurks somewhere in every native of the island. In this cry of pain the inner consciousness of the people seems to lay itself bare for an instant, and to reveal the mood of beings who feel their isolation in the face of a universe that wars on them with winds and seas [...] they shriek with pitiable despair before the horror of the fate to which they are all doomed. (346)

Synge notices, however, that the death of a young man brings them a grief that is of a different kind. “For this reason the keen lost a part of its formal nature, and was recited as the expression of intense personal grief by the young men and women of the man’s own family” (446).

Another documental trait in Synge’s text is to show how historical events play a significant part in the islands. Their extreme poverty, evictions by the landlords, exile and the returned exile, and the death of the Gaelic language become Synge’s central concern.

Jack Yeats’s drawings for *The Aran Islands* have become an essential part of the book mainly for their close relationship to the topics developed by Synge. Literature has frequently provided subject-matter for the visual arts. The impact of W. Blake’s “Illustrations of the Divine Comedy” was so powerful that

MUTRAN, Munira H. *The Interrelations Between The Text And Its Illustrations - The Aran Islands, By John M. Synge With Drawings By Jack B. Yeats.*

almost a century later W. B. Yeats would write an essay about Blake's illustrations of Dante's masterpiece. In Victorian England the Pre-Raphaelites drew extensively from the literary tradition to create their paintings, as for example *The Lady of Shalott*, by Tennyson, which inspired William Holman Hunt and John William Waterhouse. At the turn of the century Wilde's *Salome* led Beardsley to conceive his most original and impressing illustrations, though displeasing the author, perhaps because they have little in common with Wilde's conception of the aesthetics of his play. This is not the case with the illustrations for *The Aran Islands*. Synge and Jack Yeats were part of the Irish Renaissance Movement and believed strongly in cultural nationalism. While avoiding explicit political involvement they made political statements which "emerge" (the word used by the editor of the "Manchester Guardian") from the book and its drawings. Both reflect their sharing of the same views about the people in the islands: the romantic idea (seen in Jack's famous brother's poetry) that the primitive is better than the civilized. The men and women of the west of Ireland are thus defined visually and through the text as dignified, courageous, full of some epic quality³ as in "An Island Horseman"; their life is simple but surrounded by beautiful handmade objects. Although "primitive", those women and men are idealized as "beautiful", full of courtesy and grace, refinement and charm; they are confident and superior.

As can be seen, the twelve drawings follow the text closely; they are samples of different aspects of the life in the island: its geography and the mortal struggle between man and nature; its social life; work and survival; the relationship between the Anglo-Irish and the native Irish, as in *Evictions*.

The first drawing, for example, a compelling image of the kind of men they had encountered is derived from a figure in a Synge photograph of "Islanders on Inishere"; the white and black clear lines imitate the photograph which is an imitation of the live subject; the relationship between writer, photographer and artist is clear.

In "An Island Man", "The Pier", "The Four Oared Curragh" and "The Hooker's Owner" the ever-present, friend/enemy, beautiful/frightening sea, and the precipices, rocks, huge waves, means of transportation and fishing, draw the picture of the place in which they live in. Sometimes the sea is faced with wonder as in "The Island Man"; or with fear, courage and resignation as in "The Four-Oared Curragh"; with alarm or indifference (or is it surrender?)

³ "An Island Horseman" summarizes this epic quality, man and horse showing the joy of living and a triumphant look which challenges all the hardships of his environment.

Crop, 11, 2006

as in “The Pier” – when the sight of the boat in the stormy sea makes its fate unavoidable.

One of the most important economy subsistence element in the islands, as Synge well explains, is kelp-burning⁴. Two drawings, “Carrying Seaweed for Kelp”, showing a woman with a heavy burden in inclement weather, and “Kelp Making”, illustrate the hardships and poverty of their lives.

Social life is represented by “Thatching” “Porter”, and “The Man who Told Stories”, illustrating the main forms of entertainment (drinking, smoking, talking, singing). Even the humorous aspect found by Synge in their grim, difficult lives, is included among the drawings – referring to one incident Synge narrates in his book (“It’s real heavy”) proving how carefully Jack Yeats read the text and decided to include a different mood in his set of drawings.

According to Arnold’s evaluation, “Jack Yeats painted Ireland into an existence which it did not previously enjoy (1998; IX); before him “no artist had set out to rescue the national character from the nineteenth century caricature and give it embodiment which was serious, and which lasted (1998, X) *The Aran Islands* is the wonderful result of a close partnership between J.M. Synge who was to become the greatest playwright of the Irish Renaissance and Jack B. Yeats its greatest painter.

Works consulted

- ARNOLD, Bruce. “The Irish Renaissance and the Visual Arts”. In: *Ireland and the Arts* ed. Tim Pat Coogan. London: Namara Press, 1987.
- _____. *Jack Yeats*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- GRENE, Nicholas (ed). *Interpreting Synge*. Dublin: The Lilliput Press, 2000.
- KENNEDY, Brian P. and Raymond Gillespie. *Ireland. Art into History*, 1994.
- SKELTON, Robin. *The writings of John M. Synge*. Indianapolis – New York: The Bods-Merril Co, 1971.
- KIBERD, Declan. “Synge’s Tristes Tropiques: The Aran Islands”. In: *Interpreting Synge* (ed) Nicholas Grene. Dublin: The Lilliput Press, 2000.
- SYNGE, John Millington. *The Complete Works*. New York: Random House, 1936.
- _____. *The Aran Islands*. With Drawings by Jack B. Yeats. Belfast: The Blackstaff Press, 1988.
- _____. *The Collected Letters*. ed. Ann Saddlemyer. Volume I (1871-1907), Volume II (1907-1909). Oxford: Clarendon Press, 1984.
- YEATS, Jack B. *A Little Book of Book plates*. Dalkey, County Dublin, Ireland: The Cuala Press, MCMLXXIX.

⁴ Kelp – “a baked compound made from the burning of seaweed and used in the manufacture of iodine” (Arnold, 1998, 135).

Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally

Roberto Rillo Bíscolo*

Resumo: *O presente texto visa à discussão de algumas idéias do crítico norte-americano Fredric Jameson, bem como a apresentação de duas ferramentas analíticas por ele desenvolvidas: o metacomentário e o mapeamento cognitivo. O ponto de partida para a discussão das idéias de Jameson é a peça Lips Together, Teeth Apart (1991), do dramaturgo norte-americano Terrence McNally.*

Palavras-chave: *Pós-modernidade, crítica literária dialética, metacomentário, mapeamento cognitivo, dramaturgia norte americana contemporânea.*

Abstract: *This text discusses some of the ideas of American cultural critic Fredric Jameson. It also uses two analytical tools developed by him: metacommentary and cognitive mapping. I use Terrence McNally's play Lips Together, Teeth Apart (1991) as a starting point from which to discuss Jameson's ideas.*

Keywords: *Postmodernity, dialectical literary criticism, metacommentary, cognitive mapping, contemporary American dramaturgy.*

Introdução

Sally Truman, uma das personagens da peça *Lips together, teeth apart* (1991), do dramaturgo norte-americano Terrence McNally, não consegue sustentar uma

* Professor da FUNEPE – Fundação Educacional de Penápolis e Doutor pela Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally*.

gravidez. Ela perde os fetos ainda em estado embrionário, antes mesmo de ser possível a identificação do sexo do bebê. Mesmo assim, ela inventa sexos para eles, pois segundo ela:

“(...) É reconfortante (...). É uma história que possui começo, meio e fim. Possui causa e efeito, além de heróis que não nasceram e vilões. Me faz bem. A verdade é disforme demais para ser apreendida.”

Sally quer organizar uma explicação para sua vida, quer juntar os pedaços para construir uma narrativa coerente e organizadora dos fatos fragmentados com os quais tem de lidar. Ela quer entender a totalidade. Essa mesma fragmentação é percebida na forma da peça que não segue o modelo tradicional do começo, meio e fim, assim como também não apresenta protagonista ou grandes ações. Uma miríade de assuntos é abordada, uma infinidade de referências é feita. Enfim, na forma da peça também se percebe a natureza disforme da “verdade” à qual alude Sally. Terrence McNally parece querer representar a totalidade. Mas, é possível entender a totalidade? E representá-la? Por que Sally não a entende? Estas são as questões que me interessam neste trabalho. Esta investigação também iluminará a razão pela qual a própria peça não é fechada, ou melhor dizendo, porque é impossível para a peça ser fechada. Portanto, também espero responder à questão: quanto é possível representar a realidade do capitalismo tardio? Antes de ir adiante, porém, é preciso conceituar o que é uma peça fechada.

“O tipo ideal de forma fechada é baseado em uma história completamente autônoma na qual não haja nenhum evento anterior a influenciar o seu início, na qual o fim seja absolutamente conclusivo e onde a apresentação da fábula ou enredo esteja em conformidade com as exigências aristotélicas de unidade e totalidade.”²

Qualquer leitor minimamente familiarizado com teoria dramática já percebeu que a tal forma fechada nada mais é do que a matriz do drama burguês, tida e havida por não poucos (ainda hoje!) como régua e compasso com os quais julgar uma peça teatral.

Se a forma da obra de arte é conteúdo social precipitado como quer Adorno, significa dizer que essa parte em que se constitui a peça de McNally repre-

¹ MCNALLY, Terrence. *Lips together, teeth apart*. New York, Dramatists Play Service Inc., 1992. pp. 18-9.

² PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. [trans. by John Halliday]. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 240-1.

Crop, 11, 2006

senta o todo da sociedade do capitalismo tardio, época em que foi escrita. Entender o modo de produção dessa sociedade é a chave para entender ambos os dilemas, o de Sally e o de McNally. A maneira como esse modo de produção se organiza, precedida por um breve relato de como a situação chegou a esse ponto constituirão a primeira parte de meu trabalho.

A segunda parte salientará duas ferramentas analíticas desenvolvidas por Fredric Jameson: o metacomentário e o mapeamento cognitivo. Com elas podemos tentar não apenas contextualizar as obras literárias por nós estudadas, mas também descobrir suas contradições internas e identificar o que nelas apresenta-se como reafirmação da ideologia dominante e o que se constitui em conteúdo utópico.

A Gênese dos Dilemas

Ernst Mandel, em seu influente livro *Capitalismo Tardio*, afirma que vivemos o terceiro estágio do sistema capitalista. Em cada um desses estágios não se alteraram as leis básicas do capitalismo: a obtenção do lucro e a contínua necessidade que o capital tem de se expandir. Muito pelo contrário, o que caracteriza a mudança de uma fase a outra é precisamente o aumento do montante lucrado e a velocidade com a qual o capital se expande, cada vez invadindo mais espaços. O critério para Mandel estabelecer a mudança das fases baseia-se nos saltos tecnológicos observados desde meados do século XIX. De acordo com essa postura, a tecnologia não é entendida como algo que se desenvolve por si só ao sabor da criatividade desinteressada de técnicos e cientistas. Cada salto tecnológico corresponde à necessidade que o capital tem de atingir cada vez mais mercados, vendendo cada vez mais toda sorte de artigos, muitas vezes mercadorias não necessárias, mas artificialmente construídas como essenciais para nossa felicidade por uma poderosa máquina ideológica que já colonizou até mesmo o nosso inconsciente.

Fredric Jameson inspirou-se nesse modelo criado por Mandel para compor sua própria periodização, desta feita, priorizando o aspecto cultural. Jameson associa a cada um dos três momentos do capitalismo um momento na história cultural. Esse atrelamento da cultura aos meios de produção deixa explícitas as raízes marxianas do pensamento do crítico norte-americano, que vê na produção cultural um termômetro onde se pode perceber, inclusive, a ideologia dominante de cada período.

A primeira fase do capitalismo é o chamado capitalismo clássico, nacional ou de mercado, que se inicia por volta de meados do século XIX, tendo na máquina a vapor sua representação tecnológica. Nesse período o paradigma reli-

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally*.

gioso é colocado em xeque e ocorre uma secularização. O processo de criação do “eu” burguês dá passos largos e é ainda nesta fase inicial que notamos a criação das bases para disciplinas como a psicologia, por exemplo. Neste estágio do capital, ainda pode-se dizer que a experiência do indivíduo coincide com o modelo econômico e social que rege essa experiência. Ainda estamos em um mundo “pequeno”, portanto. Em termos literários, esse período corresponde ao período do Realismo, no qual a experiência do herói era a experiência da vida social, a experiência da estrutura. O típico herói Realista percorre um caminho que o leva da ilusão à experiência. Em outras palavras, ele inicia a história acreditando na aparência, vestindo a camisa da ideologia dominante até dar de cara com a estrutura real, propositalmente encoberta pelos liames ideológicos. Basta pensar em Thomas Gradgrind, personagem de Dickens em *Hard Times* (1854), que cria os filhos para serem ultra-rationais e aterem-se apenas aos fatos:

“Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, Sir!”³

Ao final da história, sua filha Louisa havia realizado um casamento que a tornara inexoravelmente infeliz e seu filho Tom tivera que fugir da Inglaterra por ter assaltado um banco. Após Louisa revelar ao pai o quão infeliz e fria sua criação a tornara, além de sua repulsa por Bounderby com quem se casara para satisfazer ao pai e ao irmão, Mr Gradgrind desabafa:

“My dear, I have remained all night at my table, pondering again and again on what has so painfully passed between us. When I consider your character; when I consider that what has been known to me for hours, has been concealed by you for years; when I consider what immediate pressure it has been forced from you at last; I come to the conclusion that I cannot but mistrust myself”⁴

Gradgrind criara os filhos acreditando piamente na racionalidade, treinando-os para que se ativessem apenas e tão somente ao que se lhes fosse concre-

³ DICKENS, Charles. *Hard times*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994. p. 1.

⁴ DICKENS, Charles. Op. cit. p. 199.

tamente apresentado, munido de “*a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket*”, acreditando que tudo não passava de uma simples questão de cálculo, de pura aritmética⁵. Em outras palavras, criara os filhos nos moldes exatamente necessários para a manutenção do sistema industrial e financeiro que servia de base de sustentação para o Império Britânico, acreditando que tal criação seria benéfica para os filhos e não para a perpetuação de um modo de produção que não se importava com relações humanas pautadas em justiça e qualquer espécie de afeto. Embora as vidas de seus filhos já tivessem sido irremediavelmente destruídas, ao fim da narrativa Gradgrind ainda consegue perceber o erro que cometera.

As relações de produção, no entanto, vão se tornando cada vez mais complexas e a possibilidade de equiparação da experiência individual com o todo vai se tornando impossível. Passo decisivo para isso ocorre com o próximo salto tecnológico do capitalismo que marcará a estréia da fase imperialista desse sistema econômico. Isso ocorre por volta de meados da década de 80 do século XIX. A introdução da eletricidade e do motor à combustão torna a produção muito maior e mais veloz. Desse modo, os mercados internos nacionais já não mais são suficientes para dar cabo da produção. As nações industrializadas lançam-se à conquista de novos mercados promovendo, literalmente, uma partilha do mundo (mas entrando em choque entre si, muito freqüentemente). Nesta fase, os diferentes modos de produção dos locais colonizados pelo capital não são necessariamente modificados de modo radical. A estrutura desses locais permanece eminentemente agrícola, baseada em pequenas comunidades rurais. Muito embora o mundo tivesse se tornado “maior” e a produção de bens de consumo também, as mercadorias ainda guardavam uma relativa proximidade do sujeito, que ainda conseguia ver nelas traços do trabalho necessário para produzi-las. Os objetos ainda guardavam em si certa profundidade, portanto.

Em termos culturais, isso significa que as próprias mercadorias podiam ser usadas como crítica ao sistema, como foi o caso do Surrealismo⁶. A menção ao Surrealismo deixa claro que ao segundo estágio do capitalismo corresponde o Modernismo, ou melhor, os modernismos, uma vez que já se começa a perceber na cultura uma maior fragmentação. Incapaz de representar a totalidade da experiência do sujeito perante um mundo cujas relações tornavam-se cada vez mais complexas, a arte moderna refugia-se na linguagem, na insistência da passagem do tempo como tema, nas experiências puramente individuais, como se cada

⁵ DICKENS, Charles. op. cit. p. 2.

⁶ JAMESON, Fredric. *Marxism and form: twentieth century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971. pp. 96-106.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally*.

consciência se constituísse em um mundo fechado em si mesmo. Vejamos um trecho de *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf:

“(...) *I prefer men to cauliflowers – was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on the terrace – Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished – how strange it was! – a few sayings like this about cabbages.*”⁷

A volta de Peter Walsh da Índia (colônia inglesa na época) serve de pretexto para que a personagem central, Clarissa Dalloway, relembre o passado. O romance focaliza um dia na vida de Clarissa, dia este em que ela oferece uma de suas festas. É me irresistível aqui a citação literal de Fredric Jameson a respeito da representação modernista:

“The truth of that daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hong Kong; it is bound up with the whole colonial system of the British Empire that determines the very quality of the individual’s subjective life.”⁸

É justamente isso que ocorre na obra de Woolf. Na impossibilidade de representar o todo, a autora volta-se para o mundo interior das personagens circunscrevendo suas experiências a apenas um dia em suas vidas.

Nesse ponto da discussão já sabemos a resposta para o dilema de Terrence McNally: se já era impossível a representação da totalidade à época da segunda fase do capitalismo, que dirá na década de 90 do século passado, em pleno capitalismo tardio! Essa impossibilidade temática obviamente determina a forma da obra. Temos então a resposta para outra indagação do início deste texto, a saber, porque a peça de McNally não pôde adotar a forma fechada. Não pôde simplesmente porque esta forma tinha a ver com outro estágio da civilização ocidental. A forma do drama burguês servia em um mundo onde as relações de produção eram muito mais simples do que as atuais, e, mesmo assim, só servia realmente para tratar de assuntos de natureza exclusivamente intersubjetiva da burguesia. Servia para a época em que o sujeito ainda era percebido como monolítico e

⁷ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin Books, 1996. p. 5.

⁸ JAMESON, Fredric. *Cognitive mapping*. IN HARDT, Michael and WEEKS, Kathi (editors) *The Jameson reader*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 278.

Crop, 11, 2006

dono de sua vontade. A inclusão de novos temas na dramaturgia – temas de cunho social e político – determinou a necessidade de novas formas; que proliferaram no modernismo, como se sabe.

Fica ainda a responder a pergunta referente ao dilema de Sally: é possível conhecer a totalidade em um mundo tão complexo? Embora à esta altura creio ser possível responder a essa pergunta, prefiro complicar o mundo ainda mais antes de discutir a respeito. Isto porque uma breve descrição da atual fase em que se encontra o capitalismo explicita de forma contundente o dilema de Sally, que é, a meu ver, o dilema de tantos de nós. Sigamos adiante com nossa periodização, ora pois.

Após o término da Segunda Guerra Mundial inicia-se mais um salto na penetração global do capital. Locomotivada pela energia nuclear e pela cibernética e informática, a velocidade de reprodução do capital atinge níveis inimagináveis. Paralelo ao processo de descolonização da Ásia e África tem início um outro processo de colonização, desta vez por vias tecnológicas e culturais. A chamada Revolução Verde leva a mecanização à agricultura dos países recém-independentes. O modo de produção, que, como dito antes, havia se mantido praticamente intacto durante o período imperialista, passa a sofrer mudanças gigantescas, produzindo uma quantidade imensa de “excluídos” que, não tendo como sobreviver no campo migram e incham as periferias das cidades (e mais tarde começam a emigrar em massa dos países pobres para os ricos). A dominação não se faz mais necessariamente por vias militares (claro que, como todos sabem, os exércitos não se tornaram obsoletos, muito pelo contrário!), mas sim através da dependência tecnológica; tecnologia essa que, a rigor, muitas vezes não traz melhoria significativa alguma nas vidas das populações por ela “beneficiada”.

Estamos na era do capitalismo tardio. Era em que o capital definitivamente perdeu o “rostro” e a especulação financeira passa a prevalecer sobre a produção (embora esta ainda ocorra, obviamente). As gigantescas corporações transnacionais e os anônimos especuladores nas bolsas de valores realizam transferências incalculáveis de capital em velocidade supersônica ao redor do globo, modificando inexoravelmente os antigos paradigmas de tempo e espaço, que passam a ser inconcebíveis e incompreensíveis para o ser humano, que, cada vez menos pode compreender a totalidade do meio em que vive (o dilema de Sally, portanto, não é só dela...). O mundo se torna globalizado, palavra-chave da pós-modernidade. As nações perdem sua autonomia e se vêem obrigadas a fazer parte do “mercado”, sob pena de ficarem isoladas, “atrasadas” (ou militarmente invadidas, como no caso do Iraque?). A sensação que se criou é a de que não há escapatória desse processo. Isso tem conseqüências que chegam a ser assustado-

ras: o capitalismo tardio caracteriza-se, desse modo, como um período em que a possibilidade de ruptura, a possibilidade de agência para mudar o estado das coisas, apresenta-se em estado letárgico. Há a sensação de que as coisas são do jeito que são naturalmente e não historicamente. Daí as idéias de fim da história, morte do sujeito, ou seja, toda e qualquer possibilidade de agência é criticada ou negada. Ora, se o sujeito está morto então não resta nada a não ser aceitar as coisas do modo como se apresentam, sem questionamentos. Essa sensação de que as coisas são do jeito que são por motivos puramente naturais, cria no capitalismo tardio a impressão de que vivemos em um eterno presente, um presente congelado; uma vez que não vislumbra possibilidade de futuro diferente e desconsidera o passado como falho ou imperfeito. Se na segunda fase do capitalismo experiências sociais alternativas ainda eram possíveis e podiam existir durante algum período de tempo (vide a experiência do Leste europeu), isto parece ter acabado na terceira fase da organização do capital.

A falácia de que não existe mais centro e periferia e a burguesificação do proletariado faz com que a idéia da luta de classes vire coisa fora de moda. O que conta na pós-modernidade (que é a forma cultural do capitalismo tardio) são as identidades constituídas por etnia, gênero, etc. Essa fragmentação é sintoma de uma época que não consegue enxergar a totalidade e é extremamente conveniente ao capital, vide a proliferação de todo tipo de mercadorias e serviços “especializados” para negros, gays, mulheres, etc. Fragmentação é característica predominante da pós-modernidade, que é, por esse motivo, proclamada esquizofrênica. Diante de todo o exposto não surpreenderá a ninguém a afirmação de que talvez o traço primordial do período em que vivemos seja uma total falta de profundidade em todos os níveis: desde os próprios objetos que são destituídos de qualquer capacidade de ativar mecanismos psíquicos que os tornem pelo menos remotamente ligados a quem os produziu – como ainda acontecia na segunda fase – até as relações pessoais que também estão reificadas, como tudo mais.

A cultura nunca foi tão importante politicamente quanto na pós-modernidade. A Internet e os filmes de Hollywood, por exemplo, são poderosos instrumentos aliciadores e alucinadores que cooptam bilhões a vestirem a camisa (preferencialmente de grife...) do sistema. Na verdade, o que aconteceu no capitalismo tardio foi que a cultura penetrou tudo; tudo passou a ser imagem (daí as teorias de sociedade do espetáculo, simulacro, etc.); tudo passou a ser texto (ou seja, espaço, porque, como já ficou claro, a categoria tempo já não é a mais importante na pós-modernidade uma vez que vivemos em um eterno presente). Em contrapartida, a cultura perdeu sua semi-autonomia como espaço onde as questões sociais eram simbolicamente resolvidas para virar um negócio como outro qualquer (o show bizz como querem os americanos). A cultura virou

mercadoria. Virou mercadoria e tornou a commodificação de tudo, inclusive das consciências, muito mais eficaz⁹.

A cultura pós-moderna, como não podia deixar de ser, apresenta os mesmos traços do modo de produção vigente. É destituída de profundidade porque as próprias mercadorias do capitalismo tardio o são. A proclamada morte do sujeito também marcou a morte do estilo, do autor diferenciado - que, no campo da literatura, por exemplo - desafiava e quebrava convenções lingüísticas e estéticas. Na pós-modernidade, quase se pode dizer que não existe uma norma, haja vista a enorme proliferação de discursos e jargões originários dos mais diferentes grupos imagináveis. Esses jargões e discursos, via de regra, são altamente influenciados pela linguagem plana da mídia, e, num processo dialético, acabam sendo absorvidos por ela (pelo menos em parte, mas não a ponto de se tornarem norma coletiva justamente por pertencerem a grupos fragmentados). Diante dessa reificação dos discursos, qualquer re-utilização deles perde o caráter paródico que possuía no modernismo para se tornar simples pastiche, uma colagem de elementos do passado ou a mistura de diferentes códigos que não leva a lugar algum justamente por não desafiar nenhum projeto coletivo, que já não mais existe devido à fragmentação.

Diante de tudo o que foi exposto até agora, ninguém mais se espanta com o dilema de Sally. Afinal de contas, o mundo complicou-se de tal forma que realmente parece impossível apreender a sua totalidade. Porém, a dificuldade de Sally também é a nossa dificuldade como estudiosos da cultura. Como concomitantemente a cada fase do capitalismo, procurei delinear a cultura da época, parece-me pertinente adicionar mais duas questões à discussão: podemos nós - críticos culturais, professores e estudiosos da cultura - conhecer a totalidade? Se sim, como?

Solução para os Dilemas

A resposta ao dilema de Sally Truman e ao nosso é sim. É possível apreender a totalidade. Como? A maneira mais eficaz de se fazer isso é através da dialética marxista. Como ficou claro o capitalismo foi se metamorfoseando através dos tempos. Embora não tenha perdido suas características fundamentais, o sistema foi aumentando de intensidade e mudando estratégias, precisamente para que esse aumento ocorresse. O marxismo, por não se apegar a idéias pré-estabeleci-

⁹ Para uma análise bem mais detalhada e profunda deste processo recomendo a leitura do primeiro capítulo de JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992. pp. 1-54.

das, congeladas no tempo, é capaz de acompanhar as mudanças do capitalismo, mudando junto com ele – ou em função dele, melhor dizendo. Por isso mesmo, é capaz de entender melhor as ambivalências do capital. Ao entender as coisas como historicamente determinadas – portanto, específicas a cada época e local – e não como naturais – portanto, imutáveis e dadas *a priori* – e iniciar suas análises a partir do modo de produção vigente, a dialética marxista consegue obter a visão da totalidade, uma vez que toda a sociedade é organizada em função dos modos de produção. Assim, se Sally conhecesse algo de teoria marxista certamente entenderia o todo muito mais facilmente.

Nós, estudiosos da cultura, muito provavelmente levamos vantagem em relação à personagem no que tange a essa percepção do todo. Não necessariamente porque sejamos acadêmicos e a personagem não (ela trabalha em um escritório), mas sim devido ao próprio objeto que analisamos: obras literárias¹⁰

De acordo com a visão da crítica materialista, na forma da obra pode-se perceber a totalidade do contexto social. Se o modo de produção determina tudo, claro está que determinará a produção cultural. Foi por esse motivo que Marx e Engels afirmaram que aprenderam mais sobre a realidade lendo Dickens e Balzac do que com os historiadores da época. A obra literária apresenta essa vantagem porque em sua trama os conteúdos sociais estão presentes em forma condensada (ou precipitada, como quer Adorno), ao passo que no cotidiano os fios da trama do real são por demais esgarçados para serem percebidos como constituintes de um tecido.

O fato de a obra literária conter em si a totalidade do sistema não significa que nós devamos iniciar uma interpretação pelos aspectos sociais, políticos ou históricos do texto. Pelo contrário. Somos críticos culturais e não historiadores por formação e profissão. Devemos iniciar a interpretação a partir de questões estéticas (por exemplo, porque a peça de Terrence McNally é fragmentada) para depois chegarmos ao político.

Depois de ter sugerido respostas às questões propostas pelo meu texto, desejo encaminhar-me para seu final apresentando duas estratégias analíticas criadas por Fredric Jameson, que muito podem auxiliar nosso trabalho, inclusive docente. Essas estratégias são o metacomentário e o mapeamento cognitivo.

Uma vez que toda obra literária representa um microcosmo social, ou seja, tem nela representada o modo de produção da época em que foi escrita, é claro que a carga ideológica que visa a esconder e justificar as contradições deste modo de produção esteja presente na obra. Qualquer obra apresenta esse con-

¹⁰ No caso dos estudiosos de teatro também importa investigar as relações entre o texto e os processos cênicos.

teúdo de sustentação do sistema vigente, assim como elementos de liberação, elementos utópicos. Se esse conteúdo utópico está lá, não é necessário que o texto seja interpretado. O que é necessário é desenterrar dele esse tal conteúdo utópico, a experiência original, submersa no mar da ideologia. Além de desenterrar o conteúdo utópico, esse processo tem de levar o analista a pensar as razões que fizeram com que o conteúdo utópico estivesse disfarçado no texto. Além disso, cabe ao estudioso ou professor sondar os motivos que o levam a pensar o texto deste ou daquele modo. Isso tudo é o metacomentário: é comentar o conteúdo utópico presente em todo texto; é apontar o que há de ideológico nele e é colocar em observação nossas próprias categorias analíticas. Em suma, metacomentar é parte do processo de historicizar um texto e nosso próprio trabalho analítico/docente.

Quando descrevi os três estágios pelos quais o capitalismo passou afirmei que a partir do segundo a experiência vivida passa a não mais coincidir com a realidade sócio-econômica que rege essa experiência. Na pós-modernidade, a realidade tornou-se tão complexa que o sujeito – altamente fragmentado – não consegue perceber a totalidade e, menos ainda, sua posição dentro dela. Isto ocorreu, em parte, porque o sujeito pós-moderno perdeu a capacidade do distanciamento, uma vez que habita um espaço saturado de estímulos imediatos. Diante de tal velocidade e tamanha onipresença, as teorias anteriores não conseguem cartografar a originalidade da pós-modernidade. Por conseguinte, novos esquemas analíticos devem ser criados a fim de lançar luzes sobre tal realidade. Essa é a função de outra proposta teórica de Fredric Jameson: o mapeamento cognitivo.

Mapeamento cognitivo consiste na apreensão da totalidade das estruturas de classe nas quais o sujeito está situado. Esse procedimento é certamente importante na análise literária, vez mais para separar o joio do trigo, ou seja, para que se perceba o que é conteúdo ideológico, o que está escondido e que o sistema não quer que percebamos.

O mapeamento cognitivo obviamente tem um sentido político muito forte em uma época que despreza a totalidade, apostando e incentivando a fragmentação, justamente para que as contradições do sistema não sejam percebidas e para que os grupos prejudicados (a maioria, diga-se de passagem) não esboquem reação.

Se Sally Truman procedesse a um mapeamento cognitivo provavelmente não se sentiria tão perdida. Continuaria perplexa, pois o pós-modernismo apresenta-se como algo asfixiante. Por outro lado, as categorias jamesonianas apontam para a detecção do utópico, para a possibilidade de se pensar que uma situação diferente e mais justa possa sobrevir. Por isso só, já vale a pena continuar lutando.

BÍSCARO, Roberto Rillo. *Os Dilemas de Sally Truman e Terrence McNally*.

Referências Bibliográficas

- DICKENS, Charles. *Hard times*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.
- MCNALLY, Terrence. *Lips together, teeth apart*. New York, Dramatists Play Service Inc., 1992.
- PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. [trans. by John Halliday]. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMESON, Fredric. *Cognitive mapping*. In: HARDT, Michael and WEEKS, Kathi (editors). *The Jameson reader*. Oxford: Blackwell, 2000.
- _____. *Marxism and form: twentieth century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- _____. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.

Metamorfoses inglesas de Dom Quixote

Roger Maioli dos Santos*

Resumo: *A figura de Dom Quixote sofreu com o tempo uma evolução do burlesco para o trágico, e esse processo ficou ilustrado em recriações do personagem feitas por diversos autores entre a publicação do livro e o Romantismo. Este ensaio acompanha a transição com exemplos ingleses dos séculos XVII e XVIII.*

Palavras-chave: *Quixote, século XVIII.*

Abstract: *Don Quixote's image underwent with time an evolution from burlesque to tragic, and this process was illustrated in re-creations of the character by several writers between the book's publication and the Romanticism. This essay follows the transition through English examples from the seventeenth and eighteenth centuries.*

Keywords: *Quixote, 18th century.*

Como outras figuras que ganharam estatuto de mito – como Aquiles, Sherlock Holmes ou Alice –, Dom Quixote parece viver numa espécie de limbo, onde arremete eternamente contra as pás do moinho, sob o olhar eternamente perplexo de seu escudeiro. Ignoro se o mito popular tem de fato essa perenidade; é certo que o personagem de Cervantes não a tem. A imagem do Quixote cervantino mudou com o tempo. Uma de suas transformações mais notáveis

* Mestre pela Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

sobreveio com o Romantismo. O Cavaleiro da Triste Figura, que tanto dera que rir a seu primeiro público, acabou por tornar-se efetivamente triste. Até meados do século XVIII ele foi o desvairado fidalgo da Mancha, espanto dos sensatos; em algumas décadas de Romantismo tornou-se um mártir – um símbolo de todos os que “buscavam, pelo vigor de seus sonhos, escapar às garras da impiedosa realidade”¹. Os românticos, e mesmo seus sucessores, não viram dificuldade em reconciliar a condição de mártir com a de desajustado. Os tempos clássicos se riam desse desajuste, mas o lirismo que o individualismo moderno foi emprestando às letras inverteu a prática. A partir do Romantismo pareceu fatal que os heróis dos romances – Werther, Victor Frankenstein, Julien Sorel, Raskolnikov, Gregor Samsa, o morto de Veneza – tivessem suas desavenças com o mundo; o “homem na sociedade”, tema comum dos romances iniciais do século XVIII, vai dando lugar ao “homem contra a sociedade”. Essa mudança de perspectiva não se limitou a influir na produção dos ficcionistas: também projetou novas cores sobre a literatura já existente. Os novos desajustados conquistaram simpatia para os desajustados de outrora; como conseqüência, as piadas do *Quixote* passaram a causar aflição; o livro migrou para o gênero trágico. Mais de uma gravura de Doré seria assim profundamente melancólica.

O propósito deste ensaio é ilustrar a transição do Dom Quixote burlesco para o romântico mediante certas páginas da literatura inglesa. O tipo de desajustado que Dom Quixote exemplifica – o homem cujas leituras disparatadas lhe secam o cérebro – não careceu de representantes na Inglaterra. Entre *O Cavaleiro do Pilão em Chamas* (1607?), de Francis Beaumont, e *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, muitos foram os “Quixotes ingleses”, com o autor reconhecendo, na maioria dos casos, o recurso à obra de Cervantes. Essas metamorfoses inglesas de Dom Quixote refletiram a crescente tragicidade do mito. Ralph, o cômico Cavaleiro do Pilão em Chamas, difere drasticamente do terrível Sr. Falkland, o obcecado perseguidor de Caleb Williams. Todos são desajustados, mas a atitude dos autores para com seu desajuste sofreu uma evolução contínua. Acompanhem-na então.

Talvez a primeira recriação inglesa de Dom Quixote tenha surgido já na década inaugural do século XVII, quando o dramaturgo Francis Beaumont (1584-1616) compôs a curiosa comédia *The Knight of the Burning Pestle* (*O Cavaleiro do Pilão em Chamas*, c. 1607). Ralph, o protagonista da peça, surge em cena lendo o *Palmeirim de Oliva* e falando a seus aprendizes: “Entre todos os digníssimos livros de façanhas, não me recorda haver lido um único que versasse sobre um vendeiro errante. Eu hei de ser tal cavaleiro. (...) E todavia, como lembrança de

¹ A frase é de Daudet. *Tartarin de Tarascon*, IV.

meu antigo mister, em meu escudo será retratado um pilão em chamas, e eu serei o Cavaleiro do Pilão em Chamas” (I, iv). As expectativas do leitor, despertadas por essas conhecidas preliminares, provavelmente se frustrarão mais adiante: as aventuras de Ralph prestam-se apenas a expô-lo ao ridículo. Algumas cenas após sua sagração ele apanha ignominiosamente de Jasper, o protagonista de uma trama paralela, sem mudar em nada suas bravatas. Posteriormente será tapeado e iludido, sob a indisfarçada aprovação do autor. Após outras andanças, Ralph ressurgue na cena final com uma flecha atravessada no crânio, e perece após um longo discurso, ainda vítima da sanha cavalheiresca.

Este é o tom da época, que encontramos também no apócrifo Quijote de Avellaneda. O protagonista de Beaumont não é, como o de Cervantes, uma figura multifacetada, capaz de se fazer levar a sério a desdém de suas manias; é, antes, um personagem unilateral, destinado a ilustrar uma idéia cômica sem mais complicações. É interessante que a narrativa de *Dom Quixote*, apesar da fama burlesca e excluindo-se algumas passagens pastoris, seja na verdade realista. *O Cavaleiro do Pilão em Chamas* pertence antes ao mundo do burlesco. A distância entre o tratamento realista e o burlesco separa nitidamente o Cavaleiro da Triste Figura do Cavaleiro do Pilão em Chamas. Ralph, como Pangloss, é mais uma caricatura do que o retrato de um homem com idéias caricatas. Como é comum no terreno da sátira, intuímos que a relação do autor com seu personagem é a de desprezo; sua criação se apresenta não à simpatia, mas aos tomates do público. O isolamento emocional típico da caricatura impede que o público tenha para com Ralph a atitude ambígua que costuma ter para com Dom Quixote. O fidalgo da Mancha, como criação realista, abunda em características não quixotescas: ele viola em muitos sentidos o estereótipo do cavaleiro louco, e esse seu caráter complexo (de que seus admiradores ingleses só se aperceberam aos poucos) faz com que o público ora se divirta e ora se identifique com ele. É como se por vezes estivéssemos, nós também, na garupa de Rocinante.

O desajustado de Beaumont é típico do século XVII. O mais famoso Quixote inglês do período é Sir Hudibras, o cavaleiro fanfarrão em quem Samuel Butler retratou sarcasticamente os puritanos. A obra de Butler, *Hudibras* (1663-1680), é um longo poema satírico em octossílabos. Solo nada fértil para o realismo. Recriações mais fidedignas do modelo cervantino teriam de aguardar novos desenvolvimentos na *prosa* de ficção inglesa. É no século XVIII, com a ascensão do romance inglês, que o terreno se tornou mais favorável para esse tipo de exercício. O Quixote burlesco começou então a se converter no Quixote *cômico* (fase intermediária antes do avatar romântico). Isso é especialmente visível na obra do romancista cujo apego a Cervantes é o mais evidente. Refiro-me, é claro, a Henry Fielding (1707-1754).

SANTOS, Roger Maioli dos. *Metamorfoses inglesas de Dom Quixote*.

Desde muito cedo Fielding se preocupou com a possibilidade de trasladar Dom Quixote para o ambiente inglês. Em 1728, enquanto cursava literatura em Leyden, ele esboçou a comédia *Don Quixote in England*, que concluiria em 1734 a pedido de atores amigos. No prefácio da versão impressa ele próprio se declara insatisfeito,

já que seria nada menos que quixotismo esperar novos frutos do estudo de personagens em que o inimitável Cervantes tanto excelira. (...) [C]onstatei ser infinitamente mais difícil do que eu supunha variar as cenas e dar a meu cavaleiro oportunidades de se exhibir em maneira diversa daquela em que ele aparece no romance. A natureza humana é por toda parte a mesma. E os modos e hábitos de nações específicas não variam suficientemente para distinguir um Quixote na Inglaterra de um Quixote na Espanha.

O receio de criar um mero arremedo não era descabido. Salvo por uma cena em que Dom Quixote é tomado como um candidato ao parlamento, a peça não vai além de uma repetição dos elementos característicos do *Quixote*: Dom Quixote esbraveja e louva a cavalaria, Sancho se empanturra e esbanja provérbios, a pensão é um castelo e o fidalgo local é o gigante Toglogmoglog. Fielding teria de passar por uma nova transição antes de poder criar realmente um Quixote à inglesa.

Essa transição ocorreu em *Joseph Andrews* (1742), escrito “à imitação da maneira de Cervantes”. No famoso prólogo do livro, Fielding procurou enaltecer a novidade da obra (que seria a primeira “epopéia cômica em prosa”² da Inglaterra), fazendo ainda uma interessante distinção entre o burlesco (a “exposição do monstruoso e insólito”) e o cômico (que resultava da “justa imitação” da natureza). Fielding admite que em seu tempo praticou o burlesco no teatro, mas que seu objetivo em *Joseph Andrews* era excluí-lo da ação, admitindo-o quando muito na dicção. Na ação, ele respeitaria “a natureza”, numa clara profissão de realismo. Em *Joseph Andrews*, diversamente do que fizera em obras como *Tom Thumb* e *Shamela*, Fielding não distorceu o mundo para provocar o riso: ele transitou finalmente da caricatura para o retrato do fato cômico – escrevendo, efetivamente, “à maneira de Cervantes”. O mais cômico de seus personagens, o pastor Adams (gratíssima figura da literatura inglesa), preservará sua verossimilhança a despeito de quantos vexames sofrá. Ignoro se Adams é de fato uma nova tentativa de Fielding de transplantar Dom Quixote para um cenário in-

² No original, “comic epic-poem in prose”.

glês, e acho justo informar ao leitor que desconheço as possíveis discussões a esse respeito. De qualquer modo, parece-me plausível que Fielding, constatando a impossibilidade de anglicizar Dom Quixote sem descartar a idéia do cavaleiro andante, tenha optado por manter tão-somente o substrato do personagem: o conceito do homem cujo estofamento mental o incompatibiliza com a realidade. A descrição inicial do personagem nos informa que Adams

Dedicara muitos anos ao mais renhido estudo, e amalhara um quinhão de saber raro de encontrar nas universidades. Era ademais homem de bom senso, bons predicados e boa natureza, mas ao mesmo tempo tão inteiramente ignorante dos modos deste mundo quanto o poderia ser uma criança recém-chegada a ele.³

Essa ingenuidade será uma freqüente razão de dissabores para Adams, que, como Dom Quixote, se vê lançado num mundo que não tem o menor respeito por suas ilusões.

Abraham Adams não é ainda um Quixote romântico; ainda não ganhou a sisudez de tratamento que os desajustados quixotescos receberiam posteriormente. Mas já deixou para trás os estereótipos do século XVII, sendo uma criação digna de seu modelo. Como observa Harold Child: “Assim como Cervantes preservou a dignidade de Dom Quixote, este romance (...), respeitando o espírito da comédia ao longo de todos os episódios farsescos, preserva a dignidade de um homem dos mais adoráveis”⁴.

O relacionamento de autores e leitores com Dom Quixote foi ganhando proximidade. Smollett ainda é capaz de caricaturá-lo na figura do tenente escocês Obadiah Lismahago, “figura alta e magricela, correspondendo, com seu cavalo, à descrição de Dom Quixote montado em Rocinante”⁵. Mas mesmo em Lismahago já há um grau de ternura inexistente em figuras anteriores a Adams. E Smollett, autor de uma polêmica tradução do *Quixote* (1755), não limitou a isso suas variações sobre um tema que tanto o atraía. *As Aventuras de Sir Launcelot Greaves* (1762) são uma incursão declarada pelo mundo de Cervantes. Escrito para publicação seriada na *British Magazine*, o livro era uma versão britânica da dupla de errantes, feitas as devidas adaptações⁶. Além de ilustrar a nova respeitabilidade do cavaleiro andante, a narrativa de Smollett também reflete uma cu-

³ I, iii.

⁴ “Fielding and Smollett”, p. 25.

⁵ *Humphry Clinker*, p. 188.

⁶ “Greaves” (em português “grevas”) é quase uma tradução inglesa de *quijotes* (partes da armadura que protegiam as coxas do cavaleiro).

riosa imagem negativa de Sancho. Timothy Crabshaw, o escudeiro de Sir Launcelot Greaves, é castigado cena após cena, e sua inferioridade nunca deixa de ser exaltada pelo narrador. Já Sir Launcelot Greaves situa-se no extremo oposto. Diversamente do fidalgo da Mancha, ele é um jovem garboso de família respeitável, e em geral os personagens o admiram. Ele próprio rechaça as acusações de ser um anacronismo insípido:

Não sou nem um imitador afetado de Dom Quixote, nem – por minha crença nos céus – uma vítima daquele espírito lunático tão admiravelmente retratado no personagem fictício que expôs o inimitável Cervantes.⁷

De fato, o afã de Greaves não é conquistar glória, mas proteger os oprimidos e fazer valer a justiça. Vítima de um dissabor amoroso, ele deixou a pacata vida de fidalgo e saiu a correr condados em busca de oportunidades de praticar o bem. Ao passo que as primeiras metamorfoses de Dom Quixote exageravam seus azares, *As Aventuras de Sir Launcelot Greaves* exageram seus triunfos. E é em tom de triunfo que o livro se fecha, com o herói caindo nas graças de sua amada – que em nada se assemelha a Aldonza Lorenzo.

Algo similar se aplica a *The Female Quixote* (*O Quixote Feminino*, 1752), de Charlotte Lennox. Arabella, um inusitado Quixote de saias, é filha de um marquês que leva uma vida reclusa. Ela passa a infância confinada no castelo do pai, e ocupa seu tempo na leitura de romances heróicos franceses. Concebe com isso aspirações romanescas que complicam sua vida amorosa – pois ela exige de seus pretendentes os mesmos feitos grandiosos que os heróis dos romances empreendiam. Um após outro, os demais personagens a enfrentam; e um após outro são derrotados. Arabella reina sobre eles, e sai invariavelmente ilesa de suas aventuras. Isso afeta a comicidade do livro, já que as extravagâncias da heroína são sempre perdoadas e mitigadas por lembretes de suas virtudes. Ao final, diversamente de Dom Quixote, ela tem a chance de iniciar uma vida respeitável, já livre de idéias daninhas. Em *The Female Quixote*, a mentalidade romaneca deixa de ser um motivo de condenação e passa a ser um defeito menor numa personagem em tudo o mais digna de apreço.

Embora atenuada, ainda persiste nesses personagens a crítica às leituras indevidas. As conseqüências sociais da leitura foram um tópico muitíssimo debatido em todo o século XVIII. Temia-se em geral que as estroinices necessárias a qualquer enredo desencaminhassem os jovens (e sobretudo *as* jovens). Miss

⁷ *Sir Launcelot Greaves*, p. 50.

Crop, 11, 2006

Atkins, uma prostituta no romance *The Man of Feeling* (*O Homem de Sentimento*), de Henry Mackenzie, revela assim ao protagonista uma das razões que a levaram àquela vida: “Minhas leituras se limitavam sobretudo a peças, a romances e àquelas descrições poéticas da beleza da virtude e da honra, tão facilmente oferecidas pelas bibliotecas circulantes”⁸. Mackenzie resume aqui um grande receio de seu tempo: o de que o apego à ficção deixava o indivíduo verde demais para se avir com a real crueza do mundo. Sob essa ótica o dilema de Dom Quixote ganhava atualidade, e isso contribuiu para a crescente sisudez com que os escritores o foram recriando. Essa seriedade alcançaria um clímax no mais sombrio dos Quixotes ingleses, ao qual agora passaremos.

Caleb Williams, de William Godwin (1756-1836), é uma trágica história de opressão. O protagonista é um jovem de origens humildes mas sólida formação que se põe a serviço do mais respeitável fidalgo de seu condado. Seu empregador, Ferdinando Falkland, é um homem de meia idade cujo antigo esplendor se acinzentou. Muito admirado em seu tempo, ele acabou se tornando recluso. Isso tudo intriga o jovem Caleb, que resolve investigar sua história. Caleb descobre que, muitos anos antes, Falkland fora julgado pelo assassinato de um homem. Embora fosse absolvido, graças ao testemunho favorável de todos que o conheciam, ele sentira amargamente a mácula em sua reputação, e se entregara a uma vida de desgosto. Caleb não deixou de estranhar essa suscetibilidade em questões de honra, e descobriu-lhe a razão:

Entre os autores favoritos de seus primeiros anos estavam os poetas heróicos da Itália. Deles ele absorveu o amor pelo cavaleirismo e o romanesco. (...) [E]mbora sua imaginação fosse purgada por certa infusão de filosofia, ele concluiu que havia, nas maneiras descritas por esses celebrados poetas, algo a ser imitado, e também algo a evitar. (...) As opiniões que tinha a respeito [do nascimento e da honra] eram ilustradas por sua conduta, que se conformava assiduamente ao modelo de heroísmo que sua imaginação sugeria.⁹

Esse apego à honra fora a ruína de Falkland. Caleb acaba conhecendo os detalhes de seu passado. O fidalgo Tyrrel, o homem por cuja morte Falkland fora julgado, esmurrara-o certa vez e o arrastara pelo chão a pontapés, na presença da sociedade local. Passado o incidente, Tyrrel foi encontrado morto na rua. Sua recente vítima tornou-se o principal suspeito.

⁸ *The Man of Feeling*, p. 42.

⁹ *Caleb Williams*, I, ii.

SANTOS, Roger Maioli dos. *Metamorfoses inglesas de Dom Quixote*.

Ele [Falkland] fora contaminado muito profundamente pelos ociosos e infundados romances de cavalaria para esquecer a situação (humilhante e desonrosa, a julgar por suas idéias) em que se pusera nessa ocasião.¹⁰

Falkland, privado pela morte de Tyrrel de um duelo remissor, teve de se expor vergonhosamente ao juízo público. Acabou livre, mas não de sua obsessão. Desde esse episódio, o homem garboso e cortês cederá lugar ao taciturno recluso.

Mas Caleb não se contenta com essa explicação. Seu espírito inquisitivo o conduz à conclusão de que Falkland efetivamente matara Tyrrel. E ele permite que seu senhor lhe adivinhe as suspeitas. Não revelarei aqui se Falkland era de fato um assassino. (Afinal, o livro vale leitura.) Basta dizer que, temendo o perigo que as idéias de seu criado representam para sua honra, Falkland o submete à mais atroz perseguição. Caleb tem de se arrastar pelas prisões e pelo obscuro submundo urbano da Inglaterra, sempre ciente dos homens de Falkland em seu encalço. A intensidade psicológica que a narrativa alcança nesses trechos é rara em seu século. Passados anos de tensão, o perseguidor e o perseguido voltam a se encontrar, numa situação das mais delicadas. Para a surpresa do leitor, Caleb não condena seu patrão: ele não consegue deixar de sentir que tinha sido injusto para com um homem antes de mais nada digno de admiração. Falkland era um homem bom acometido de uma obsessão livresca, que o conduzira à decadência moral. Seus deslizes cavalheirescos eram muito mais graves do que os dos demais personagens que apresentei até aqui. Nele, a figura do leitor ensandecido alcança o auge da seriedade, e os males da leitura indevida são ilustrados sem a mínima irreverência. Isso todavia não basta para obscurecer as virtudes de Falkland: ele encerra o livro com um saldo a seu favor. O desajustado passa a merecer compreensão.

Ao longo deste texto vimos como os párias quixotescos foram deixando de ser figuras caricatas para merecer de seus autores um retrato mais empático, em que seus desvarios já não anulam suas qualidades restantes. Seria uma mera questão de tempo até chegarmos à concepção romântica, em que o desajuste passa a ser ele próprio uma marca de distinção – um indício de que o personagem está acima de um mundo cruel que não o compreende. Essa mudança de tratamento, como observei a princípio, reflete a transição crítica mais geral que vinha sofrendo a figura de Dom Quixote junto aos leitores. Ela ilustra a evolução da imagem pública do cavaleiro entre a publicação do livro e os albores do Romantismo.

¹⁰ Idem, I, xii.

Crop, 11, 2006

Os personagens que analisei – Ralph, o Dom Quixote de Fielding, o pastor Adams, Sir Launcelot Greaves, Arabella e Ferdinando Falkland – foram escolhidos por ilustrarem de maneira nítida esse trajeto entre a ótica burlesca e a romântica. Mas não foram as únicas variações de Dom Quixote na Inglaterra, nem excluíram futuras recriações em outros tons. Jane Austen e Wilkie Collins, por exemplo, recriariam a figura do leitor simplório com um teor antes cômico do que trágico; a Catherine Morland de *A Abadia de Northanger* está mais próxima do pastor Adams que do Sr. Falkland; o mesmo se pode dizer de Gabriel Betteredge, o simpático mordomo de *A Pedra da Lua*, leitor fanático de *Robinson Crusóe*. O excêntrico Thomas Love Peacock voltaria ao esquema burlesco em *Nightmare Abbey (A Abadia do Pesadelo)*, em que o jovem Scythrop Glowry (uma caricatura de Shelley) se deixa perturbar pela leitura dos metafísicos alemães. Não faltaram, enfim, leitores que vissem Dom Quixote como figura cômica ou burlesca. Ainda assim, embora a tendência à seriedade não fosse unânime, ela foi muito real, e ocasionou declarações impensáveis em tempos anteriores – como esta de Wordsworth, que adormece com o livro de Cervantes em mãos e sonha com o cavaleiro:

I waked in terror,
And saw the sea before me, and the book,
In which I had been reading, at my side.
(...)
This semi-Quixote, I to him have given
A substance, fancied him a living man,

A gentle dweller in the desert, crazed

By love and feeling, and internal thought

Protracted among endless solitudes;
Have shaped him wandering upon this
quest!
Nor have I pitied him; but rather felt
Reverence was due to a being thus
employed;
And thought that, in the blind and awful
lair
Of such a madness, reason did lie
couched.¹¹

Despertei aterrorizado,
E vi o mar à minha frente, e o livro
Que eu vinha lendo a meu lado. (...)

Este semi-Quixote, a ele eu conferi
Substância, concebi-o como um homem
vivo,
Um cortês habitante do deserto, enlouque-
cido
Por amor e sentimentos, e por íntima re-
flexão,
Prolongada entre infinitas solidões.
Concebi-o a vagar por este afã!

Não o lamentei, contudo, mas antes senti
Dever-se reverência a um ser que assim se
ocupe;
E pensei que, no cego e horrendo covil

De tal loucura, abrigava-se na verdade a
razão.

¹¹ *The Prelude*, V, 139-140; 143-152.

SANTOS, Roger Maioli dos. *Metamorfoses inglesas de Dom Quixote*.

Aqui estamos em pleno Romantismo. Este *Prelúdio*, que Wordsworth comporia entre 1798 e 1805, e que só viria a público após sua morte, já nos leva ao século XIX, extrapolando nosso campo de estudo. A partir daí a figura de Dom Quixote continuaria a sofrer mudanças, oscilando dentro da escala que se configurou entre 1600 e 1800 – entre os extremos do burlesco e do romântico. Em algum momento as gerações futuras reconciliarão esses extremos, regressando de certo modo à concepção de Fielding – a do cavaleiro que a um só tempo inspira riso e respeito.

Não é assim que nós o vemos hoje?

Bibliografia

- ALLEN, Walter. (1954) *The English Novel: A Short Critical Study*. Londres, Penguin Books, 1999.
- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey; Lady Susan; The Watsons; Sanditon*. Oxford, OUP, 1998.
- AVELLANEDA, Alonzo Fernández de. *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijot de la Mancha*. Madrid, Clásicos Castalia, 1987.
- BEAUMONT, Francis. *The Knight of the Burning Pestle*. In: *English Drama: 1580-1642*. Nova Iorque: D. C. Heath and Company, 1933.
- BUTT, John. *Fielding*. Londres, Longmans, Green & Co, 1968.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução dos Viscondes de Azevedo e Castilho. São Paulo: Atena, sem data.
- CHILD, Harold. “Fielding and Smollett”. In: *The Cambridge History of English Literature*, v. 10 – *The Age of Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949. p. 20-45.
- COLLINS, William Wilkie. *The Moonstone*. Londres: Penguin, 1998.
- DAVIS, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- DAY, Geoffrey. *From Fiction to the Novel*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- DOBRÉE, Bonamy. *English Literature in the Early Eighteenth Century — 1700-1740*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- FIELDING, Henry. *Don Quixote in England*. Edição eletrônica: <http://galenet.galegroup.com/servlet/ECCO>
- _____. *Joseph Andrews / Shamela*. Londres: Penguin Books, 1999.
- GODWIN, William. *Caleb Williams*. Londres: Penguin Books, 1998.
- LENNOX, Charlotte. *The Female Quixote*. Oxford, OUP, 1989.
- MACKENZIE, Henry. *The Man of Feeling*. Oxford, OUP, 2001.
- McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel. 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1988.

Crop, 11, 2006

- _____. "Prose Fiction: England". In: *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*. Editado por H. B. Nisbet e Claude Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PEACOCK, Thomas Love. *Nightmare Abbey / Crotchet Castle*. Londres: Penguin Books, 1986.
- RILEY, Edward. *Cervantes's Theory of the Novel*. Londres, OUP, 1962.
- SMOLLETT, Tobias. *The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves*. Londres: Penguin Books, 1988.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito*. São Paulo: Edusp, 1998.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Mitos do Individualismo Moderno*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WORDSWORTH, William. *The Major Works*. Londres, OUP, 2000.

Crop, 11, 2006

***Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana**

*Solange de A. Grossi**

Resumo: *Este trabalho tem por objetivo analisar a relação entre real e virtual no filme Short Cuts, de Robert Altman, na tentativa de revelar de que forma o virtual (como engano) – sob as formas da televisão, das maquiagens, infidelidades, mentiras e torpor alcoólico –, transformando-se em medida única do real, torna-se o elemento conector da Los Angeles contemporânea fragmentada.*

Palavras-chave: *televisão, virtual, fragmentação.*

Abstract: *This paper aims to analyze the relationship between real and virtual in the movie Short Cuts, by Robert Altman, in the attempt of revealing how the virtual (as misleading) – in the forms of television, make-up, infidelities, lies and alcoholic torpor –, becoming the sole measure of reality, functions as the connective tissue of contemporary, fragmented Los Angeles.*

Keywords: *television, virtual, fragmentation.*

Esse trabalho se propõe a uma análise em caráter introdutório da relação entre o virtual e o real em *Short Cuts* (*Cenas da Vida*), filme baseado numa sele-

* Mestranda na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

ção de contos homônima e póstuma do escritor Raymond Carver. A direção e adaptação cinematográfica das histórias couberam a Robert Altman, que fez os arranjos necessários para que as narrativas, antes autônomas, fossem perpassadas por um fio condutor.

Antes, porém, de iniciarmos a análise de trechos selecionados do filme, faz-se necessário discutir brevemente a relação virtual/real.

• Uma análise do virtual/real

Conceitualizações são sempre problemáticas. O conceito de virtual vem sendo debatido ao longo de séculos – pelo menos desde a Antiguidade grega, com Platão, Aristóteles e Parmênides de Eléia, dentre outros pensadores. Vejamos como o conceito de virtual foi por eles visto.

O sistema platônico parte do dualismo entre corpo e alma. Essas duas esferas, porém, apenas são conhecíveis se compartilharem um ponto em comum, e esse ponto é a imagem. Ora, as imagens do mundo (visuais, auditivas...) serão sempre enganosas porque são simulacros, ou seja, cópias imperfeitas das coisas, sendo que as coisas também são imperfeitas. Por outro lado, temos imagens anímicas, que já possuem por si mesmas o impulso da verdade. Aquele elo entre umas e outras é que faz com que mesmo os simulacros tenham algum vestígio de verdade. Mesmo assim, Platão condena todo tipo de mimese artística (fazendo exceção à poesia pedagógica).

Já Aristóteles partia do princípio da ação – ela é sempre imperfeita, mas é o elemento de transformação histórica. Mesmo que se faça uma mimese da natureza, o movimento e a ação sempre existirão. Na *Arte poética*, Aristóteles diz que um leão visto de verdade, a olho nu, é menos agradável do que um leão pintado, reconstruído numa imagem. Porque os homens, explica, gostam de aprender, e, como a realidade imediata por si mesma não ensina nada, o homem só aprende através daquilo que fabrica, ou através da catarse que ele sente quando entra em contato com a obra de arte.

Aristóteles entrou ainda em divergência com Parmênides de Eléia quanto à noção de ser. Ele defendia a idéia de que “ser não é apenas o que já existe, em ato; ser é também o que pode ser, a virtualidade, a potência” (ARISTÓTELES *apud* LIMA, 2002: 3); Parmênides, por sua vez, dizia “o que é – é o que é”, pois “o ser é necessariamente único – a multiplicidade significaria a admissão da existência do não-ser, o que seria absurdo”.

Não é preciso dizer que a questão do simulacro e da virtualidade não foi abandonada desde então, mas tomou novo fôlego na época moderna com o advento da televisão e dos computadores ligados à internet. Há, ainda hoje, quem

Crop, 11, 2006

defenda, como Aristóteles na Antigüidade, a idéia do virtual como porvir, ou seja, como oposto do atual, e não do real:

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência, e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. (LÉVY, 1995 *apud* LIMA, 2002: 2)

Entretanto, acreditamos que tal visão do virtual na análise dos meios de comunicação contemporâneos não é inteiramente válida. Entendemos aqui o virtual como oposto ao real, no sentido de ilusório, simulado, mascarado, aparente (baseado nas aparências). A televisão, do modo como vem sido utilizada, é o meio de comunicação que, por excelência, altera/simula/des-virtua¹ o real, de acordo com a economia liberal vigente; daí nosso interesse pelo destaque que ela recebe em *Short Cuts*.

Seguindo esta lógica, Robert Kurz lida de modo interessante com a problemática do simulacro tomando como base o desenvolvimento do sistema capitalista: a relação entre trabalho produtivo e moeda já não é mais equivalente, ou seja, a moeda não tem respaldo na produtividade, não tem valor real, e sim especulativo. Em suas palavras,

Quanto mais o sistema de mercado impôs-se historicamente e quanto mais a concorrência forçou o emprego da ciência e da tecnologia, tanto maiores foram os “custos operacionais” improdutivos da economia de mercado, evidenciados na forma do consumo estatal. Depois do Estado, a própria economia de mercado ingressou no estágio da simulação. Uma vez que a expansão do trabalho produtivo deixou de ser rentável ou tornou-se muito onerosa, os lucros passaram a fluir cada vez mais para a especulação com ações, imóveis, divisas cambiais (KURZ, 1997: 2)

Portanto, segundo Kurz, a tendência ao apagamento da fronteira real/virtual está diretamente ligada ao desenrolar histórico do sistema econômico capitalista. Slavoj Žizek tem uma visão semelhante do problema: segundo ele, o

¹ É importante notar que utilizaremos esse termo não no sentido moral, mas sim significando algo como “desprover a realidade do seu conteúdo”.

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

mercado nos oferece cada vez mais produtos desprovidos de suas qualidades intrínsecas (café sem cafeína, creme de leite sem gordura...) e essa tendência domina também outras esferas da vida (o chamado sexo virtual, parcialmente retratado em *Short Cuts* através da personagem Lois, que faz telesexo, nada mais é do que sexo sem sexo), inclusive a própria esfera da realidade. Não é só a realidade virtual que é sentida como a “realidade vazia, desprovida do ser”, mas também “a própria ‘realidade real’ começa a ser sentida como uma entidade virtual”. Isso explicaria, segundo Žižek, a incredulidade sentida perante as imagens transmitidas no 11 de setembro – parecia mais uma cena de efeitos especiais hollywoodiana, um “pesadelo fantástico”, como ele bem descreve.

- ***Short Cuts*: recorte da vida virtual norte-americana**

Este filme de Robert Altman é geralmente denominado como um “filme multiplot”, pois não há um único núcleo narrativo: trata-se de uma “teia” de histórias, contadas aos poucos e entremeadas umas com as outras, tanto no nível narrativo (através dos laços de parentesco, amizade, ou mesmo encontros acidentais entre personagens, e também pelo fato de todos os núcleos narrativos serem situados em Los Angeles, com suas dedetizações aéreas e terremotos), quanto no nível formal: Altman utiliza rimas visuais inter-cenas e a trilha sonora não apenas comenta as cenas, mas também as conecta.

- **As imagens**

Um exemplo de rima visual conectando duas cenas é justamente relacionado à televisão: após ter sido atropelado pela garçonete Doreen, a criança Casey volta para casa e conta à sua mãe (Ann) o ocorrido. Esta, preocupada com o cansaço aparente do filho, deixa que ele durma em sua cama enquanto ela liga para o marido. Ele, por sua vez, recomenda que ela acorde o menino e o leve para um hospital. Ann tenta dar-lhe um copo de leite, mas o garoto não acorda. A câmera então focaliza o copo de leite na cabeceira da cama e, ao afastar-se, o leite é derramado e ouvimos a frase “Accidents happen every day. Fortunately most are harmless, but some are very serious” (ALTMAN & BARHYDT, 1993: 46). Percebemos que se trata de um comercial que Earl, marido de Doreen, está assistindo. Neste momento Doreen chega em casa e relata o acidente a Earl, comentando a sorte que teve por nada grave ter acontecido (pois, no momento do acidente, o menino se recompôs rapidamente e saiu andando).

Crop, 11, 2006

A televisão, neste caso, funciona não só como conectora entre as cenas dos envolvidos no acidente, mas também é um comentário a respeito do fato. Quando percebemos que Doreen desconhece por completo o resultado de sua ação, a cena torna-se irônica. A partir do momento em que Doreen deixa o garoto ir embora sozinho, a realidade é interrompida: ela não sabe do desfecho dos eventos, portanto sua tranquilidade é ilusória, virtual. A realidade é que, depois de hospitalizado, Casey morre.

Vários outros papéis são desempenhados pela televisão em *Short Cuts*. Há uma cena em que o aviador/dedetizador Stormy, com raiva da ex-esposa (Betty), aproveita sua viagem para ir até a casa dela. Chegando lá, com a ajuda de um martelo, uma tesoura e uma serra elétrica, ele passa a destruir todos os objetos, todo o mobiliário e as roupas que encontra. Enquanto a destruição prossegue, a câmera mostra um editorial na televisão chamado “Tenderness”, no qual Howard (pai de Casey, o menino atropelado da cena descrita acima) lê uma frase de Santa Teresa que diz: “As palavras levam às ações... elas preparam a alma, tornam-na pronta e levam-na à ternura”. Não é necessária muita astúcia para perceber, novamente, a ironia. O que a televisão (o virtual) mostra é exatamente o oposto do que está acontecendo no real – a destruição não tem nada de terno, mesmo se é um a ação gerada por palavras rudes entre os ex-cônjuges... Tal cena é portanto, bastante ilustrativa do conteúdo falsário transmitido pela televisão na contemporaneidade.

Ao destruir todos os bens de Betty, Stormy parece estar atingindo o cerne da ex-esposa, pois Betty é personagem exemplar como alpinista social: trocou Stormy (aviador/dedetizador) por Gene (policial), e Gene por Wally (piloto de avião que a leva para Tahoe, região onde “After a day of enjoying your favorite activity, whether on the Lake, in the mountains, or on the golf course, you can taste the high life with some of Lake Tahoe’s four star restaurants. Then visit one of our nationally recognized casinos with a chance to hit the big one, or just take in the flavor of the local scene by strolling through the Shops at Heavenly Village. To end your day, pamper yourself at one of our many therapeutic spa centers. Enjoying all the pleasures and activities is only limited by time” – ver site da região <http://www.tahoedailytribune.com/apps/pbcs.dll/section?Category=SPECIALA03>).

A diferença de classes entre os três homens fica bem demarcada no filme, demonstrando que Betty escolhe seus parceiros com base nas posses que eles têm, tornando-se ela própria escrava do consumismo; no entanto,

crisis after crisis in the global economy, and growing income disparities on a planetary scale, make it painfully plain that there

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

is no such thing as capitalism sans production, that the neoliberal stress on consumption as the prime source of value is palpably problematic. (COMAROFF, 2001: 7)

Ainda no episódio da destruição da casa de Betty, temos uma outra representação do papel televisivo: ao chegar em casa acompanhada de seu filho Chad, ela entra em estado de choque ao se deparar com tamanha ruína. Mas Chad mostra-se completamente alienado da situação à sua volta, pois a televisão está ligada e seu programa favorito, “Captain Planet”, está no ar. O garoto senta-se no chão e assiste ao programa. Desta vez, então, a televisão é mostrada no que é especialista: como entretenimento, distração, alienação, preenchedora do tempo sociável das pessoas – tempo este que poderia ser utilizado de outra forma – no caso de Chad, perceber que sua casa foi destruída e que sua mãe está prestes a entrar em colapso.

Mas a função puramente ideológica deste meio de comunicação encontra-se presente sobretudo quando, ao fim de um de seus editoriais, Howard diz: “This is Howard Finnigan, with thoughts to make you think” (ALTMAN & BARHYDT, 1993: 26). Ou seja, de acordo com a cena, sem a televisão para nutrir o telespectador com pensamentos, não conseguimos pensar; pelo menos não do modo como é conveniente para a grande indústria cultural / as grandes corporações:

Television advances capitalism’s temporal rule: everybody is free to spend time in their own way only because, on another level, that time is gathered elsewhere, no longer figured as individual. We might add that the choice of whether or not to watch television and what to watch there becomes part of the way one directs oneself toward others; it is no more a choice than the decision whether or not to work or to use money

(...)

Television, in other words, becomes “part” of the way in which value is constructed, distributed, and attached to bodies formed in the general circulation of labor, commodities, and money. It has expanded the zones of value by changing, mediating, that is to say, mechanizing the imaginary forces of social relations. (DIENST, 1994: 62-64)

É num episódio cômico, porém, que o limite entre real e virtual mostra-se totalmente apagado. Honey, esposa do maquiador Bill, deixa que ele a maquie

Crop, 11, 2006

e fotografe como se ela tivesse sido espancada, esfaqueada e morta. Quando Honey vai até a loja em que suas fotos foram reveladas, entregam-lhe, por engano, as fotos que Gordon tirou durante uma pescaria na qual ele e seus amigos encontraram o cadáver de uma jovem boiando no rio. As fotos de Honey, por sua vez, foram entregues a Gordon. Ambos ficam espantadíssimos e tentam memorizar a placa um do outro (provavelmente para denunciar à polícia) enquanto destroçam as fotos. Essa cena demonstra como, em termos de imagem, o real e o virtual são idênticos: a moça maquiada estava tão morta, aos olhos de quem visse as fotos, quanto o cadáver do rio.

• Outras formas des-virtuantes da realidade

Diversos filmes (*Vanilla Sky* e *Matrix*, por exemplo) vêm aparecendo com a temática virtual/real, nos quais as personagens têm dúvidas quanto à própria existência, e, muitas vezes, acabam descobrindo que vivem num mundo virtual inserido dentro do mundo real. Com relação a isso, Robert Kurz inicia seu ensaio “A realidade irreal” da seguinte forma:

Em que medida a realidade é real? Será que fazemos clinicamente mortos numa câmara refrigerada e nosso cérebro é manipulado por meio de estímulos eletrônicos que nos simulam a vida e a experiência? Ou será então que estamos sob o efeito de drogas que nos figuram um mundo repleto de vida, quando na verdade fazemos encolhidos num canto fétido qualquer?

(...)

A revolução microeletrônica e a nova mídia fortaleceram uma tendência social que apaga as fronteiras entre a existência e a aparência, entre a realidade e a simulação. O que é significado e o que é significante? (KURZ, 1997: 1)

As personagens de *Short Cuts* não parecem duvidar de sua própria existência, mas demonstram vontade de muda-la (“I wish something would come along and change our life”, diz Earl a Doreen, quando ela conta sobre o atropelamento), todavia o plano de mudança é individual, nunca coletivo – o que demonstra a ausência de consciência de classe, e é índice da fragmentação da sociedade. Perante sua impotência, as personagens do filme utilizam-se de vários recursos para fugir desta realidade: a televisão, já mencionada, e o que veremos a seguir.

Uma das formas de des-virtuar a realidade é através da mentira ou da simulação. O clássico exemplo do marido adúltero utilizando seu emprego como

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

desculpa à mulher está em Gene, mentiroso compulsivo. Sua esposa Sherri finge não saber só para se divertir às custas dos pretextos que Gene inventa cada vez que vai sair.

A simulação (uma outra forma de mentira ou de virtualidade) é representada por Lois, a atendente de telesexo. Ela finge prazer sexual para obter dinheiro, mas com isso termina por frustrar seu marido, que, ao final do filme, mata um a moça com a qual faria sexo.

A vida sexual real do casal é insatisfatória para ambos (“How come you don’t ever talk to me like that?” diz Jerry. Em resposta, Lois ataca: “Look, you wanna fuck me, fuck me. I’m just a little talked out.”), enquanto virtualmente Lois é excitante e Jerry sente-se atraído. Tanto que ele sugere que ela fale com ele daquela maneira “it might spice things up”. Lois, apesar de praticar e saber o que é a realidade virtual (“Virtual is like really real. So virtual reality is practically totally real, but it’s not”), não toma consciência de que na “realidade real” ela e o marido são sexualmente frustrados, e que isso pode gerar conseqüências devastadoras (como o marido tornando-se assassino). O que vale mais, para ela, é ganhar dinheiro com o virtual e, se possível, com o real também (enquanto Lois e a amiga estavam sentadas na mesa de um bar, Lois recebe uma proposta: 200 dólares por um favor sexual. Jerry chega e impede, indiretamente, a concretização da negociação. Lois, irritada, levanta-se e diz: “Really coulda used the money. Scuse me I feel kinda sick.”).

Os vícios retratados em *Short Cuts* também são meios de maquiar a realidade, mas desta vez internamente. A maciça maioria das personagens do filme bebe e fuma para não ter de enfrentar a dura realidade, com todos os seus problemas. Stormy, o aviador/dedetizador, bebe diversas cervejas ao longo do fim de semana enquanto destrói a casa de Betty.

Os pescadores, ao encontrar o cadáver boiando no rio, discutem durante todo o fim de semana sobre o que fazer a respeito dele. Após várias sugestões (tirar o corpo do rio, chamar a polícia), todas elas rejeitadas pelo grupo, um deles diz: “Well, I know what I’m gonna do. I’m gonna have a drink.” E todos seguem seu exemplo. Durante o fim de semana em que eles passaram no local, os pescadores bebiam toda vez que o corpo era mencionado.

Ralph, o médico que cuida de Casey no hospital, parece mais preocupado com os problemas conjugais do que com seu paciente, o qual ele apenas observa, não tomando basicamente nenhuma providência. Por isso, tenta auto-justificar-se o tempo todo perante os pais do garoto, entre várias doses de aspirina:

Ralph: Nurse, can you get me some aspirin? It’s for me. He’s got a small blood clot, a little brain swelling, but it probably won’t require surgery.

Crop, 11, 2006

He's aspirated but we're not too concerned about that.

Howard: Aspirated? What's that?

Ralph: He's got some fluid in his lungs. Listen, we'll keep a close eye on him. Okay?

(Ralph walks away and stops again at the other end of the nurses' station for more aspirin)

Ralph (to nurse): Three more.

Já Marian, esposa de Ralph, justifica o adultério (cometido três anos antes) dizendo que não foi nada, todos estavam bêbados, e por isso o sexo não significou nada para ela.

Após Marian e Ralph terem discutido o adultério, e após Claire (esposa de Stuart, um dos pescadores) ter descoberto que o marido passou dias pescando e bebendo, sem remover o cadáver do rio ou chamado a polícia, ambos os casais se encontram na casa dos Wyman (Ralph e Marian) para um churrasco onde comeriam o peixe trazido por Stuart. No começo do evento, os cônjuges de ambos os casais se “alfinetam”, dando indiretas que o outro casal jamais entenderia, mas nunca falando abertamente a verdade para desabafar. Começa então uma interação entre os dois casais, como se houvesse uma troca de cônjuges. Segue a transcrição da cena:

Ralph: Marian, what do you got underneath?

Marian: You know, Ralph. Nothing!

Claire (to Ralph): What do you want to be?

Ralph: I wanna be nothing!

Marian (to Stuart): I'm gonna make you a pussy...cat.

Claire (to Ralph): Well, I know how to do nothing. We'll just erase your face.

(Claire sits on Ralph's lap)

Claire (sings): “In a setting by the woods,

A little man by the river stood.

Saw a girl come floating by

And he heard her cry.

Help me, help me,

Help me she said – ”

Stuart: But he couldn't help her, she was dead.

Vemos Ralph provocando Marian, perguntando sobre a calcinha (ele sabia que ela não estava usando nenhuma) – e Marian rebate, dizendo o mesmo

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

“nothing” que havia dito durante a discussão com Ralph: primeiramente ela disse que naquela noite, três anos antes, “nothing happened between me and Mitchell”. Conforme a conversa foi se desenvolvendo, o “nothing” transformou-se num beijo e o beijo, em sexo. Mas o sexo significou “nothing” para ela – um “nothing”, portanto, que quer dizer “everything”. É significativo, então, que Ralph peça à Claire uma maquiagem para que ele se transforme em “nothing”.

Claire senta-se no colo de Ralph, sinal claro de interesse sexual por ele. Já Marian oferece a Stuart uma maquiagem de gato sugestiva, dado o duplo sentido da palavra pussy, e a pausa entre pussy e cat.

Claire também dirige sua indireta a Stuart, cantando a música-paródia da situação enfrentada pelos pescadores.

O churrasco na casa dos Wyman começou, portanto, de modo bastante tenso e com debates sobre os acontecimentos reais na vida dos dois casais. Mas ao longo do tempo, conforme eles vão tomando uma série de bebidas alcoólicas (piña colada, vinho, tequila), o ambiente vai se tornando harmonioso, com todos dentro de uma banheira borbulhante. Ou seja, o vício atenuou tanto a tensão existente pela realidade dos fatos, quanto à diferença de classes.

Esta pode ser notada em diversos trechos do filme. Numa cena anterior, quando Marian convida Claire e Stuart para o churrasco, percebe-se que Ralph não se sente à vontade; numa outra cena, ele até finge não saber quem Claire é quando a encontra no hospital. Posteriormente, Ralph questiona Stuart sobre sua profissão, e Stuart confessa estar desempregado há mais de três meses. E Claire, ao ver a casa de Marian, fica deslumbrada com o luxo do ambiente. Se analisarmos as profissões de cada um deles, também veremos as diferenças de classe: Marian é pintora e Claire é animadora de festas infantis, vestindo-se de palhaça; Stuart era vendedor antes de ficar desempregado, enquanto Ralph é médico. Ambas Marian e Claire são artistas, mas em níveis diferentes.

Poderíamos então concluir que a cena do churrasco é a utopia em *Short Cuts*. De acordo com Freedman, uma das noções de utopia é aquilo que “is never fully present in the here-and-now” (FREEDMAN, 2001: 73); há uma dimensão de futuridade na utopia, no sentido de desejo, esperança. Mas, esclarece ele, tal desejo não é individual e sim coletivo, e depende de mudanças: “utopia is always elsewhere, always escaping our actual horizons (...) it is the promised land which can be attained only by means of exodus.” (FREEDMAN, 2001: 74)

Por este motivo percebemos o momento do churrasco como utopia – ele seria o não-lugar, ou seja, o momento em que a atenuação das diferenças de

classe é facilitada não só pelo vício como também pelo espaço limítrofe (o quintal onde fazem churrasco) entre o mundo dos Wyman (a casa deles) e a realidade de Stuart e de sua esposa (a cidade de Los Angeles).

Finalmente, o último elemento des-virtuante da realidade aqui analisado será o terremoto que encerra *Short Cuts*. Ele pode ser visto como a realização virtual de comunhão entre personagens porque, ao contrário do que se pode pensar, o terremoto não é a forma redentora do filme, mas sim o elemento que suspende a realidade e não deixa com que os vários enredos continuem a se desenrolar. Como ameaça de morte, ele unifica e dá coesão entre as pessoas, postergando os conflitos, mas só momentaneamente. O terremoto, emblema da catástrofe, posterga até a si próprio, pois as personagens estavam ansiosas, iria ser “the big one”, mas o terremoto durou pouco e não foi intenso como era esperado, “only one person died...”. Se o filme continuasse a partir daquele ponto, provavelmente assistiríamos à conseqüência do assassinato cometido por Jerry, a polícia estaria procurando por Doreen por ter atropelado e matado o menino Casey, e assim por diante.

Além desta parte final, com o terremoto significando a morte em potencial, a morte aparece diversas vezes ao longo do filme, como já foi mostrado (o menino atropelado, o cadáver no rio, a moça assassinada no parque, o fetiche da maquiagem mórbida), e isso é sugestivo, Jameson nos indica:

The imagination of catastrophe still retains the forms of a near and a far future category. What we need to ask is whether such anxieties and the narratives in which they are invested really “intend” the future or somehow convolute and return to feed on our own moment of time (...) Freud has taught us that the manifest totality of a fantasy or a dream is not a reliable guide, save by inversion and negation, to the meaning of the latent content. (JAMESON, 1991: 383)

• Conclusão

Tendo visto diversos aspectos da figuração do virtual e do real em *Short Cuts*, que trouxe à tona também a figuração da cultura de massa (e, conseqüentemente, do capital), tendemos a concluir que, na era da globalização, a virtualidade toma cada vez mais o espaço da realidade – como bem resume a personagem Claire numa cena do filme, “a little makeup, little costuming, weird behavior. Isn’t that what it’s all about?” A questão torna-se, então, entender que a adesão ao virtual é promovida pela fragmentação da sociedade, vítima da roda do

GROSSI, Solange de A. *Short Cuts*: recorte da vida virtual contemporânea norte-americana.

capital que se movimenta, inexoravelmente, em direção aos sonhos individuais, vendendo às pessoas suas ilusões a preços possíveis e tornando aparentemente impossível qualquer outro modo de vida, ou sequer uma consciência desse processo. É nesse sentido que *Short Cuts* pode ser visto.

Referências

• Livros

- ALTMAN, R. & BARHYDT, F. *Short Cuts: the screenplay* (based on the writings of Raymond Carver; with portraits by Don Bachardy). Santa Barbara: Capra Press, 1993.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
- COMAROFF J. & COMAROFF J. “The second coming”. In: *Millennial capitalism and the culture of neo-liberalism*. Durham: Duke University Press, 1993.
- DIENST, R. “Image/machine/image”. In: *Still life in real time*. Durham: Duke University Press, 1994.
- FREEDMAN, C. “Science fiction and utopia”. In: PARRINDER, P. (ed.). *Learning from other worlds*. Durham: Duke University Press, 2001.
- JAMESON, F. “Globalization as a Philosophical issue”. In: *The cultures of globalization*. Durham: Duke University Press, 2001.
- _____. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso, 1991.
- WILLIAMS, R. “Distance”. In: *What I came to say*. London: Hutchinson Radius, 1989.
- _____. “Reproduction”. In: *The sociology of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo C. Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

• Sites consultados

- KURZ, R. “A realidade irreal” – <http://obeco.planetaclix.pt/rkurz55.htm> – consultado em 07/09/04.
- LIMA, S. “As novas tecnologias da informação e o conceito de virtual: de Aristóteles à Pierre Lévy”. In: RASTROS – Revista virtual do núcleo de estudos em comunicação (NECOM) do Instituto Superior e Centro Educacional Luterano Bom Jesus/Ielusc – Ano IV - Edição nº 04 – Dezembro 2002 <http://redebonda.cbj.g12.br/ielusc/necom/rastros/rastros04/rastros0405.html> – consultado em 06/12/04.
- <http://www.tahodailytribune.com/article/20040506/SPECIALA03/40506002> – consultado em 10/12/04.

*Estudos de Linguagem,
Letramento Crítico e Ensino
de Línguas*



Crop, 11, 2006



Crop, 11, 2006

Homem versus Natureza: Discursos na Esteira do Tsunami

Carlos Renato Lopes*

Resumo: O fenômeno tsunami, que atingiu a Ásia no final de 2004, suscitou ondas de discursos que se propagaram tão rapidamente quanto as próprias marés. Houve lugar para uma variedade de intervenções. Este artigo se propõe a olhar de maneira crítica para alguns textos – ou recortes de discurso – que apareceram na mídia impressa e eletrônica no rastro do tsunami. Partimos, para tal tarefa, de dois princípios teóricos básicos: (1) o de discurso como prática social que não equivale à “realidade” de maneira mimética, mas sim constrói representações sobre essa realidade, refletindo ao mesmo tempo que refratando os dados da experiência humana (Bakhtin 1929/1997) e (2) o de texto como unidade fundamental de análise do discurso, isto é, local onde se inscrevem os processos de constituição e negociação dos sentidos e de uma memória/arquivo que compõem a discursividade (Orlandi 1997). Propomos que a análise de tais textos lança um olhar sobre como se reencena, de maneiras distintas, o processo discursivo do que se pode chamar de “grande meta-narrativa moderna” sobre a relação homem-natureza, processo esse que (ainda) se encontra na base do pensamento nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Palavras-chave: discurso; texto; natureza; tsunami.

Abstract: The tsunami phenomenon, which swept across Asia at the end of 2004, has spawned waves of discourse that spread as quickly as the

* Doutorando na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH- USP.

LOPES, Carlos Renato. *Homem versus Natureza: Discursos na Esteira do Tsunami*.

tides themselves. A wide range of interventions have taken place. This article sets out to critically look into a number of texts – or discourse fragments – which appeared in the press and electronic media in the aftermath of the phenomenon. For such task we assume two basic theoretical principles, namely: (1) that of discourse as a social practice which does not correspond to “reality” in a mimetic fashion, but rather constructs representations about this reality, reflecting as well as refracting the facts of human experience (Bakhtin 1929/1997) and (2) that of text as a fundamental unit of discourse analysis, that is, the locus of inscription of meaning making and negotiation processes and of a memory/archive which constitute discursivity (Orlandi 1997). We believe that the analysis of these texts throws a light on how the discursive process of the “grand meta-narrative of modernity” on the man-nature relationship is reenacted, a process which can (still) be found at the basis of Western contemporary societies.

Keywords: *discourse; text; nature; tsunami.*

Can I suggest that we (...) impose at least a three-month silence on any more personal tsunami stories, pictures of bloated corpses, or inane comments about the “meaning” of a tidal wave? Many people have said that “there are no words” to describe the horror. In which case, perhaps we should just shut up and let survivors get on with rebuilding their lives.
– Mick Hume, *The Times* of London, January 7, 2005

But can we actually step outside the story into which we have been cast as characters and enter into a story with a different plot? More important, can we change the plot of the grand narrative of modernism?
– Carolyn Merchant, “Reinventing Eden”, 1996

Introdução

Nos últimos dias de 2004, uma catástrofe geológica de proporções monumentais abateu a costa do Oceano Índico em diversos países da Ásia. Placas tectônicas se deslocaram em consequência de um terremoto que gerou ondas gigantescas, as chamadas tsunamis. Um dos maiores desastres naturais da história recente, o fenômeno, que cobrou a vida de mais de 170.000 pessoas e deixou

milhões de pessoas desabrigadas, incitou ondas de discursos que se propagaram tão rapidamente quanto as próprias ondas. Houve lugar para toda sorte de intervenção, desde a que interpretasse o fenômeno como um dilúvio mítico, passando pela idéia de castigo divino (ou obra demoníaca), até o adágio familiar de que a natureza responde, de maneira imprevisível e impiedosa, às ações abusivas do homem.

A esse respeito, chamaram atenção as palavras de Lula em sua primeira manifestação sobre o desastre. Para o presidente brasileiro, a tragédia é um “alerta” para que o mundo preserve a natureza: “Esse desastre que vitimou tantas mulheres, homens e crianças é um alerta para nós, para que a gente comece a olhar com mais carinho a preservação ambiental e com mais carinho a natureza. Nós muitas vezes a desprezamos e, de vez em quando, ela se revolta. Quando ela se revolta, ela não pede a licença. Não diz onde vai acontecer.”¹ Ingenuidade ou reducionismo à parte, tal manifestação ecoa como um lugar-comum bastante explorado em discursos sobre a relação homem-natureza, e cujos efeitos de sentido constituem grande parte da “realidade concreta” dessa relação.

Mas para entendermos as palavras de Lula e de outros tantos comentaristas de maneira mais crítica, é preciso desnaturalizar seus pressupostos. É preciso abordar o discurso como uma prática social que não equivale à “realidade” de maneira mimética, mas sim constrói representações sobre essa realidade, refletindo ao mesmo tempo que refratando os dados da experiência humana (Bakhtin 1929/1997; Souza 2004). Entendemos discurso aqui como a relação historicamente construída, e sob condições de produção determinadas, entre sujeito, língua e ideologia. E tomamos o texto como unidade de análise do discurso, isto é, local onde se inscrevem os processos de constituição e negociação dos sentidos e de uma memória/arquivo que compõem a discursividade². Como aponta Eni Orlandi (2001: 78), trata-se do texto como “manifestação material concreta do discurso, sendo este tomado como lugar de observação dos efeitos da inscrição da língua sujeita a equívoco na história”.

O texto é, portanto, dentro dessa perspectiva, um instrumento de interpretação do funcionamento dos discursos, sendo parte de um processo do qual não é nem ponto de partida nem ponto de chegada absoluto. Ainda segundo Orlandi (op. cit.: 89), por meio de uma análise que busca atingir o processo

¹ Citação reproduzida em reportagem na “Folha de S. Paulo” de 31 de dezembro de 2004.

² Adotamos aqui a perspectiva da Análise do Discurso de afiliação francesa, baseada na obra de teóricos como Michel Foucault, Michel Pêcheux e Dominique Maingueneau.

discursivo, “o texto, ou os textos particulares analisados desaparecem como referências específicas para dar lugar à compreensão de todo um processo discursivo do qual eles – e outros que nem mesmo conhecemos – são parte”, constituindo então “matéria provisória da análise”.

Com essa discussão em mente, o objetivo deste trabalho será olhar de maneira crítica para alguns textos, ou recortes de discurso, que apareceram na mídia impressa e eletrônica no rastro do tsunami. Acreditamos que esses textos, entre tantos outros, reencenam de maneiras distintas o processo discursivo do que se pode chamar de “grande meta-narrativa moderna” sobre a relação entre homem e natureza – dicotomia essa desde já sujeita a uma qualificação teórica – que (ainda) se situa na base do pensamento nas sociedades ocidentais contemporâneas.

1. *Natura Naturata*: de força divina a projeto civilizatório

A idéia de que a natureza é subordinada à ação e vontade do homem pode ser detectada nas narrativas literárias e científicas ocidentais desde a antiguidade, tendo se consolidado fortemente a partir dos ideais do século XIX. O enredo narrativo pelo qual a natureza, feminina, é conquistada, nomeada, seduzida (mas também sedutora) e apropriada pelo homem é reintegrado em um sem número de narrativas. Nelas, o homem – branco, europeu e esclarecido – aparece como o único ser capaz de dar sentido ao mundo não-humano. Subjaz a essas narrativas a idéia de que homem e natureza são entidades separadas: um com valor positivo, a outra com valor negativo, estabelecendo entre si uma relação necessária de conquista e jugo.

Carolyn Merchant, em seu artigo “Reinventing Eden”, nos lembra como as narrativas de conquista do Oeste e da expansão capitalista do século XIX, bem como as narrativas da formação da América, reencenam essa mesma meta-narrativa: surgimos no paraíso, de onde decaímos, e fomos parar numa terra (feminina) má e hostil. Daí, por meio do trabalho, do esforço humano, nos foi possível contemplar um segundo paraíso, e por fim o encontro com Deus, fechando o ciclo. Tal enredo se constrói, de fato, a partir de uma visão linear de tempo progressivo, em que a história se apresenta como um grande ciclo de construções narrativas dominantes. A grande narrativa da natureza é a da (re)construção do paraíso na terra, cujo objetivo final é a civilização. É ela, no final das contas:

o telos, na direção do qual a natureza ‘selvagem’ está destinada. (...) A civilização é assim a natureza naturada, Natura naturata – a ordem

Crop, 11, 2006

natural, ou a natureza ordenada e domesticada. (...) A energia indomada da natureza selvagem feminina é suprimida e pacificada. O estado final feliz da natureza naturada é feminino e civilizado – o jardim restaurado do mundo. (Merchant: 1996: 147)

Trazendo essas idéias para a tragédia em questão, tomemos como ilustração um artigo publicado no site da BBC em 8 de janeiro de 2005 sobre o tsunami. O texto, intitulado “Krakatoa: The first modern tsunami”, relata como em 1883 um alemão, administrador de uma pedreira, foi varrido do topo de seu prédio de escritórios de três andares, situado a uma altura de 30 metros, por uma onda de no mínimo 40 metros vinda do mar. Então, bem ao seu lado, no meio da enxurrada, teria visto um crocodilo, ao qual “com uma incrível presença de espírito”, teria se agarrado na tentativa de se salvar. Firmando os dedos sobre os olhos do animal para manter este estável, sempre montado em suas costas, nosso herói surfaria 3 quilômetros até pousar com segurança na selva abaixo de si, assim sobrevivendo para contar a história. A aventura é apresentada como um relato hoje formalmente registrado nos arquivos como parte de um relatório oficial da primeira catástrofe da era moderna: a erupção do vulcão Krakatoa, na Indonésia, em agosto de 1883.

O que temos aqui? As recordações de um sobrevivente da fúria da natureza, narradas por ele mesmo, vêm a ser incorporadas como documento histórico oficial de uma tragédia. Uma narrativa de heroísmo e de uma boa dose de fantasia, sem dúvida, mas bem ao gosto de uma tradição em que o homem (ou a energia masculina), quando não o agente civilizatório da natureza, pelo menos seu “domador”, sobrevivendo a ela por virtude de sua intrépida “presença de espírito”. Que tal narrativa tenha sido evocada, em paralelo a tantas outras envolvendo tragédias pessoais de final feliz – como a da mãe que, tendo escolhido salvar um de seus dois filhos do tsunami, encontraria o outro são e salvo duas horas depois – ou não tão feliz assim – caso do garoto sueco que perdeu a mãe na catástrofe mas encontrou o pai dias depois –, é testemunho de que o discurso sobre a natureza dificilmente a desvincula de uma relação mimética com o homem. E isso tanto no século XIX como nos dias atuais.

Se os valores da natureza, dentro da perspectiva apontada por Merchant, se apresentam como negativos num primeiro momento, a partir de sua domesticação passam a ser positivos. A natureza passa a ser associada aos papéis de educadora, zeladora e responsável pela alimentação, e por que não dizer, fonte de prazer turístico. Mas, claro, essa relação entre homem e natureza não poderia se dar se não de forma contraditória. Como resultado direto da “missão civilizatória” do homem ocidental, que reconhece seu sucesso, aparece a nos-

talgia do que se perdeu, a sensação de melancolia da natureza perdida. Essa ambivalência irá ser reencenada em todo um discurso de preservação de áreas selvagens (como a Amazônia e os parques nacionais da América do Norte, por exemplo), do retorno aos valores essenciais da relação com a natureza e do próprio incentivo ao turismo. Como nos lembra William Cronon, no ensaio “The Trouble with Wilderness” sobre o conceito de natureza selvagem: à medida em que mais e mais turistas começaram, já a partir da segunda metade do século XIX, a buscar esses recantos de natureza como espetáculos a serem vistos e admirados por sua grande beleza, “o sublime, com efeito, se tornou domesticado” (1996: 75). Assim, esse homem da elite que se refugia nos recantos da natureza intocada, que busca esses destinos paradisíacos e seus resorts de luxo como destinos ideais de suas férias de verão, está de uma certa forma reencenando essa necessidade histórica da (re)conquista, que está na base mesma de toda a civilização ocidental.

Se a narrativa da natureza é contraditória – devendo ser domesticada, mas ao mesmo tempo sendo a imagem perdida de Deus – isso se deve a uma dicotomia radical entre homem e natureza, vistos como separados por constituição. Essa alteridade radical (e fetichizada) funda as condições de possibilidade das narrativas de conquista e, de forma mais abrangente, as representações ocidentais de cultura, civilização e ciência que se constroem no e pelo discurso. Tal processo tende a sufocar a emergência de outras narrativas, mais multivocais e dialógicas, que revelariam o equilíbrio precário e provisório da relação entre homem e natureza. Essas outras narrativas poderiam nos ajudar a entender que o sujeito deixa sua marca na natureza, mas também é sujeito à ação autônoma desta.

Podemos por ora evocar um outro artigo, publicado no *The New York Times* em 3 de janeiro de 2005 (“Myths Run Wild in Blog Tsunami Debate”), em que se analisam os mitos que vêm à tona na esteira do tsunami e que circulam em debates sobre o fenômeno em diversos blogs na Internet. Estabeleceu-se aqui um jogo discursivo que aponta uma série de contradições interessantes e ilustra bem nossa discussão. O texto começa apresentando argumentos veiculados no blog de um grupo de ativistas democratas norte-americanos (o www.democraticunderground.com) segundo os quais os “ossos” do nosso planeta, na região afetada pelo tsunami, talvez tenham sido afetados da mesma maneira como a atmosfera tem sido contaminada como resultado de testes atômicos, poluentes do ar, material eletrônico, entre outros. Um dos debatedores atribui a causa do terremoto e as conseqüentes ondas gigantes à guerra no Iraque, argumentando que, com todo “o choque e espanto que nós despejamos na porção asiática deste pobre planeta”, com milhões de toneladas de bombas explodi-

das, podemos ter “fraturado algo”. E conclui: “Talvez a terra estivesse apenas reagindo a algo que o homem fez para machucá-la. A terra, você sabe, é orgânica, e pode ser ferida.”

O discurso nos soa familiar, e nos remete às palavras de Lula citadas na introdução deste trabalho. Mas é aparentemente fácil desbancar esse tipo de pensamento, e é o que o artigo se encarrega logo em fazer, discutindo o caráter volátil dos blogs. Lá as idéias podem ser contestadas e “auto-corrigidas” quase na mesma velocidade em que são publicadas. Nesse sentido, o colunista cita James Surowiecki, autor de *The Wisdom of Crowds*, para autenticar sua tese. Segundo este autor, não há nada novo sobre rumores e especulações infundadas em discussões públicas: sempre foram fundamentais no modo como as pessoas falam, ou pensam, sobre política e outras questões complicadas. Ainda como nos lembra Eni Orlandi, o boato produz uma situação de linguagem que traz à tona os discursos disponíveis (as discursividades) que “assombram” um local de significação e que se vão perfilar na disputa pelo sentido, dito verdadeiro. Nos termos da autora, “a existência do boato é o índice de que o espaço territorial tornou-se um espaço político em que silêncio e linguagem se batem por um espaço de significação”, produzindo-se assim “um efeito de verdade a partir de palavras não asseveradas” (2001: 132, 137)³. A diferença agora é que os meios eletrônicos em que circulam esses rumores atingem um público potencial de milhões de leitores, multiplicando sua circulação e ampliando seus efeitos.

Para Surowiecki, o que porém não mereceu tanta atenção quanto a visível parcialidade política na base dos argumentos apresentados naquele e outros sites democratas – em outros tantos conservadores (como o www.wizbangblog.com, também citado) no outro lado do espectro da orientação política – foi o fato de que os comentários que imediatamente se seguiram às suspeitas levantadas no site democrata citado tratariam de “reordenar” a discussão, lançando, nos termos do autor, “uma discussão sóbria sobre o que de fato origina terremotos”. A primeira resposta de um leitor à teoria conspiratória lançaria, assim, a seguinte questão: “Terremotos acontecem desde o início dos tempos. Como explicá-los?”. Ao que se sucederam vários comentários técnicos e científicos sobre movimentos de placas tectônicas e referências a links de sites institucionais e outras fontes de autoridade explicando o fenômeno. Um outro partici-

³ Argumento semelhante a esse nos oferece Homi Bhabha a respeito das diferentes crenças políticas. Segundo o autor, “[u]m saber só pode se tornar político através de um processo agnóstico: dissenso, alteridade e outridade são as condições discursivas para a circulação e o reconhecimento de um sujeito politizado e uma ‘verdade’ política.” (Bhabha: 1998: 49)

pante fecharia a questão: “a realidade é simplesmente: placas tectônicas... nada de danos místicos ao espírito da Gaia ou algo parecido.”

É aqui justamente que acreditamos ser necessário intervir, desconstruindo essa visão cientificista, “baseada em fatos”, segundo a qual o homem é convenientemente deslocado para fora do discurso sobre a natureza. Em nome da busca de uma suposta verdade dos fatos, promovida por esse movimento “auto-corretivo” e “auto-curativo” do meio eletrônico, valoriza-se o discurso em que o homem perde qualquer controle que julga ter sobre a natureza, sendo colocado em posição neutra. Defendemos, ao contrário, que o que se dá aqui é mesmo uma concorrência de narrativas que coexistem em estado agonístico, isto é, em tensão não resolvível. O artigo cita o professor da Universidade de Nova York Clay Shirky, que admite a existência dessas narrativas concorrentes, mas sua conclusão deixa entrever uma visão discursiva pela qual fatos são fatos e narrativas sobre eles são coisas distintas. A seguinte afirmação deixa claro como seu discurso é ideologicamente interpelado pela busca de uma verdade dos fatos: “... em um mundo agudamente contencioso, o *risco*⁴ é que haja uma divisão profunda em narrativas concorrentes, onde até mesmo o que se constitui como fato é diferente em diferentes campos”.

Ora, não acreditamos que isso seja um *risco*, e sim uma condição inescapável dos discursos. Não existe discurso a ser “auto-corrigido”, e sim, um diálogo constante entre discursos, em uma cadeia dialógica que constitui, como nos lembra Mikhail Bakhtin, a própria definição da interação verbal. No caso específico dos discursos sobre a natureza, a visão de que os mitos possam ser corrigidos em nome de uma verdade de fatos checados, só pode se sustentar dentro de uma economia discursiva que radicaliza a alteridade entre homem e natureza, tratando essas entidades ora como separadas ora como hierarquicamente dispostas, conforme a conveniência.

2. Perscrutando os “entre-lugares”

Cronon chama a atenção para a necessidade de se olhar para a natureza como elemento local, parte integrante da experiência humana e não como entidade idealizada, isenta da intervenção do homem. De fato, o autor propõe que a “natureza da casa” é tão digna de cuidado e se qualifica como “natureza” tanto quanto esse mundo selvagem que insiste em se opor à cultura. Em suas palavras:

⁴ Itálico nosso.

Crop, 11, 2006

Se atribuímos um valor tão alto à natureza selvagem, muitos outros cantos da terra tornam-se menos que naturais e muitas outras pessoas se tornam menos que humanas, o que nos dá permissão para não se importar muito com seu sofrimento ou seu destino (...) O dualismo no cerne da [discussão sobre a] natureza selvagem estimula seus defensores a conceber sua proteção como um conflito raso entre o 'humano' e o 'não-humano – ou, mais freqüentemente entre aqueles que dão valor ao não-humano e aqueles que não. Isso por sua vez nos leva a ignorar diferenças cruciais entre humanos e as complexas razões culturais e históricas pelas quais diferentes povos possam se sentir de maneira distinta sobre o significado de 'natureza selvagem'. (Cronon 1996: 84-5)

À medida em que vamos nos aproximando das histórias locais das regiões afetadas pelo tsunami, vão-se desvelando as diversas forças e resistências que compõem esse cenário. Tomemos, num primeiro momento, a discussão sobre o turismo internacional (o chamado “tourist trade”). Os governos de alguns dos países atingidos pelo tsunami foram acusados de não terem empregado o máximo de suas forças para alertar as populações sobre o risco iminente da catástrofe, ainda que tivessem poucas horas para fazê-lo. Em um artigo no periódico indiano “India Daily”, o correspondente Sudhir Chadda discute como os países afetados abordaram a questão de modos distintos. Segundo Chadda, a força militar indiana claramente recebeu o aviso duas horas antes de o tsunami atingir a costa, mas quando tentou informar o governo, não obteve nenhuma ação concreta. O mesmo teria acontecido na Tailândia, Sri Lanka e Ilhas Maldivas. Teorias conspiratórias à parte – teorias essas que incluem uma suposta relação do evento com visões recentes de OVNI na região, segundo o jornalista –, tais relatos contribuem para uma suspeita generalizada de que forças ligadas a interesses econômicos mais amplos teriam impedido uma ação que traria pânico às pessoas e possivelmente comprometeria o fluxo de turistas nos locais. Um outro artigo, publicado no diário tailandês “The Nation”⁵, faz referência a uma suposta reunião de emergência entre os maiores especialistas em meteorologia na Tailândia, minutos após o terremoto no Oceano Índico, na qual teriam decidido não prevenir sobre o tsunami “por cortesia à indústria do turismo”. Em depoimento ao jornal, um desses especialistas justificaria a decisão nos seguintes termos: “Nós finalmente resolvemos não fazer nada porque a temporada turística estava em pleno vapor. Os hotéis estavam 100% tomados. E se enviássemos

⁵ Reportagem citada em um artigo do jornal sueco “Expressen”.

um aviso, que teria levado a uma evacuação, e nada acontecesse, qual teria sido a consequência? A indústria de turismo seria imediatamente prejudicada. Nosso departamento não seria capaz de enfrentar um processo judiciário.”

Vemos aqui como a modernidade do turismo paradisíaco situa esses países numa escala global de relações econômicas complexas, condições que atingem populações de modos bastante específicos. O escritor V.S. Naipaul, em artigo escrito especialmente para o jornal italiano “La Repubblica”⁶, aponta para o que chama de “falácia desse aspecto da vida do homem moderno”: o desenvolvimento de uma “imponente e ininterrupta cadeia da estrutura turística” (o “tourist trade”), erguida sobre cabanas de madeira, bangalôs, barracas e bancas de comerciantes, se revela diante da catástrofe como mais uma precária e transitória empreitada humana. Assim, discursos heterogêneos em torno da questão vão se multiplicando, fazendo circular seus sentidos numa “política do dizer” que irá colocar em confronto os poderes que concorrem na busca pelo “discurso verdadeiro”.

Se olharmos, num segundo momento, para efeitos ainda mais localizados da tragédia, podemos mencionar a situação de Sri Lanka, cuja economia pesqueira teria sido grandemente afetada pelo tsunami. Rumores de que estaria havendo uma rejeição aos peixes pescados na região logo após a tragédia por estarem contaminados com metais pesados ou por terem se alimentado de restos de vítimas humanas teriam levado os preços a aumentar e os pescadores locais a ter maior dificuldade para retomar suas atividades. Em um artigo do jornal britânico “The Times” de 7 de janeiro de 2005, Catherine Philp relata o episódio em que uma comissão desses pescadores vai até o gabinete no palácio presidencial da capital Colombo levando uma caixa cheia de peixes. Colocando-a sobre a mesa da presidente, clamam: “Por favor, coma o nosso peixe.” Mais adiante, o texto menciona o episódio de uma garçonete do Hotel Hilton da cidade, que, ao falar dos peixes no menu, adverte: “Eles estão no mercado, mas o hotel não os está comprando. Vocês têm de tomar cuidado.” Num outro testemunho, um britânico revela seu temor quanto à recuperação econômica do local, onde possui um hotel. Resume: “Aqui é pesca e turismo, é basicamente isso. Se eles não podem comer peixe, eles não podem viver”.

Histórias locais como essas, em especial a do encontro entre os pescadores e a presidente, demonstram como se faz política performativamente. Isto é, no espaço enunciativo presente, os sujeitos interpelam o discurso hegemônico – no caso aqui, o de que o Estado é responsável pelas condições de subsistência de

⁶ Artigo traduzido e publicado em caderno especial na “Folha de S. Paulo” de 9 de janeiro de 2005.

Crop, 11, 2006

seus cidadãos – de um modo estratégico (“Coma o nosso peixe”), deslocando as relações de poder pelas quais são definidos. O valor desse tipo de discurso será, porém, sempre contextualizado e parcial, agindo na direção de uma desessencialização das identidades, ou como aponta Homi Bhabha, para a “abertura de novas formas de identificação que podem confundir a continuidade das temporalidades históricas, perturbar a ordem dos símbolos culturais, traumatizar a tradição.” (1998: 250).

Quando a discussão é sobre a natureza em sua ação impiedosa sobre/ contra/versus o homem ou, por outro lado, sobre a ação do homem que abusa e causa a destruição da natureza, esse tipo de história poderiam facilmente se dissipar. Acreditamos, no entanto, que tais narrativas de “entre-lugar” – esses encontros contingentes no presente enunciativo – precisam ser consideradas em toda a sua ambivalência. Elas lançam no centro mesmo do discurso as relações de tensão agonística que regem a construção do “moderno”. Assim, o desafio que se impõe é o de deixar de pensar em termos de escalas morais bipolares – o humano e o não-humano, o natural e o não-natural, o tocado e o intocado – que ainda nos fornecem o mapa para o entendimento e avaliação da nossa relação com o mundo que nos cerca, incluindo fenômenos tão imponderáveis como o tsunami. Ainda citando Cronon:

Nós precisamos abraçar o contínuo inteiro de uma paisagem natural que é também cultural, na qual a cidade, o subúrbio, o pastoral e o selvagem têm cada um seu lugar próprio, o qual nos permitimos celebrar sem denegrir os outros desnecessariamente. Nós precisamos honrar o Outro de dentro e o Outro da casa ao lado tanto quanto o fazemos em relação ao exótico Outro que more distante – uma lição que se aplica tanto às pessoas quanto às (outras) coisas naturais. (Cronon 1996: 89)

3. Reconstruindo a casa

Vimos nesta nossa breve discussão como discursos que essencializam a relação entre homem e natureza, tratando-os como entidades pré-concebidas e hierarquicamente situadas – ora o homem impondo seu poder sobre a natureza, ora esta surpreendendo-o com sua magnitude e imprevisibilidade, como que numa reação de vingança –, ainda sustentam a plataforma de boa parte do que se diz (e se pode dizer) sobre a questão, em diversos campos do conhecimento. Isso vale tanto para o discurso mítico-religioso, que freqüentemente recorre à imagem de um Deus impiedoso agindo por meio da natureza, quanto o de ações

LOPES, Carlos Renato. *Homem versus Natureza: Discursos na Esteira do Tsunami*.

certas institucionais envolvendo os conceitos de turismo ecológico, o “ambientalmente correto” – até mesmo a sustentabilidade, na ordem do dia – e outras formas de discursos (pós-)modernos, que insistem na visão de uma natureza idealizada a ser preservada em sua magnitude sobre-humana.

Entretanto, acreditamos que é nos “entre-lugares” dessa relação, nas narrativas multivocais e parciais, nas agendas de poder e conflitos irredutíveis se entrevêem no jogo discursivo, que será possível contemplar um caminho mais crítico para reflexão e ação. Haverá narrativas sobre o tsunami que certamente continuarão trilhando aquele primeiro caminho. Mas haverá também brechas no processo discursivo em que se poderá vislumbrar formas alternativas e dialógicas de entender o lugar do humano na natureza e o lugar da natureza no humano, numa alteridade *relacional*. É a essas narrativas que precisamos estar atentos, deixando-as emergir em toda suas contradições e a despeito de toda a força que as impele a desaparecer, ou o que é mais grave, a reduzir-se a discursos esquemáticos (institucionais ou não) que pouco contribuem para o avanço de uma discussão crítica das questões. E isso inclui desde a simples derrubada de uma árvore em uma rua da metrópole até a destruição incontornável causada por um fenômeno como o tsunami.

Bibliografia

- ASCHER, Nelson. “Dilúvio é um mito comum a vários povos”. In: *Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov) (1929/1997). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 8ª edição.
- BHABHA, Homi K. (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BRAIT, Beth (1997). “Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem” in: Brait, Beth (org.) *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Unicamp.
- CHADDA, Sudhir. “Many Governments knew but did nothing to evacuate coastal areas – global conspiracy, UFO threats or concerted failure?”. In: *India Daily*, 3 de janeiro de 2005.
- CRONON, William (1996). “The Trouble with Wilderness; or Getting Back to the Wrong Nature”. In: Cronon, William (ed.). *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. London: W. W. Norton & Company.
- FIORIN, José Luiz (2004). “Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem”. In: Abdala Jr., Benjamin (org.) *Margens da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- FOUCAULT, Michel (1971/1996). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 3ª edição.
- HUME, Mick. “Child kidnapping stories have long been the stuff of urban legend”. In: *The Times* of London, 7 de janeiro de 2005.

Crop, 11, 2006

- LEITE, Fabiane. “Turismo tailandês tenta omitir desastre”. In: *Folha de S. Paulo*, 31 de dezembro de 2005.
- MERCHANT, Carolyn (1996). “Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Narrative”. In: Cronon, William (ed.) *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*. London: W. W. Norton & Company.
- NAIPAUL, V. S. “Os ciclos de destruição e reconstrução da Terra”. In: *Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2005.
- ORLANDI, Eni P. (2001). *Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas: Pontes.
- PHILP, Catherine. “The catch that puts fishermen out of work”. In: *The Times* of London, 7 de janeiro de 2005.
- SCHAFF, Adam (1978). *História e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHWARTZ, John. “Myths Run Wild in Blog Tsunami Debate”. In: *The New York Times*, 3 de janeiro de 2005.
- SCOLESE, Eduardo e Westin, Ricardo. “Lula diz que tragédia é ‘alerta’ para que o mundo preserve a natureza”. In: *Folha de S. Paulo*, 31 de dezembro de 2004.
- SOUZA, Lynn Mario T. M. (2004). “Hibridismo e tradução cultural em Bhabha”. In: Abdala Jr., Benjamin (org.). *Margens da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- WINCHESTER, Simon. “Krakatoa: The first modern tsunami”. In: *BBC News Online*, 8 de janeiro de 2005.

Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho

*Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz**

Resumo: *Este artigo procura compreender como um termo pode significar diferentemente, dependendo do contexto em que apareça. Para tanto, analisa o termo pelourinho, com base no conceito de designação como é entendido pela Semântica Histórica da Enunciação.*

Palavras-chave: *semântica histórica da enunciação, designação, pelourinho.*

Abstract: *This article is an attempt to understand how a term can signify differently, depending on the context in which it appears. To reach that objective, it analyses the term pelourinho based on the concept of designation, according to the Historical Semantics of Enunciation.*

Keywords: *historical semantics of enunciation, designation, pelourinho.*

No primeiro semestre de 2003 cursei a disciplina Introdução à Semântica Histórica da Enunciação, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

* Docente do Curso de Letras, Faculdade de Filosofia, Centro Universitário Fundação Santo André; doutorando em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, FFLCH-USP.

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

cias Humanas da Universidade de São Paulo. Como já havia realizado estudos em Análise de Discurso, tanto na graduação quanto no mestrado, oportunidade em que me aprofundei na linha francesa de Análise de Discurso, pude aproveitar sobremaneira as discussões encaminhadas em sala de aula.

Alguns pontos tocaram-me bastante, como o questionamento do senso comum que percebe a linguagem como algo transparente e capaz de estabelecer-se referencialmente, ou seja, a relação entre as coisas no mundo e os nomes que as identificam como sendo direta e não construída a partir de um relacionamento mantido pelo sujeito de linguagem com o mundo mediado pelo simbólico.

Como afirma Guimarães (2002b, p. 11), “não se enuncia enquanto ser físico, nem meramente no mundo físico. Enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico.” Se a relação fosse simplesmente referencial e direta, os nomes manteriam-se os mesmos, as coisas no mundo as mesmas e, caso houvesse alguma alteração nas coisas do mundo, novos nomes deveriam ser-lhes dados. Enfim, a relação não parece ser essa, tal como discute Guimarães (2002b).

A relação do homem com seu cotidiano interessa-me, já que é no cotidiano que sua vida se desenrola. Estudar essa relação parece-me importante e, a partir da área em que me insiro, tenho a oportunidade de realizar esse estudo observando e analisando situações de linguagem. Como chegara o final do semestre e acabara de dedicar-me aos estudos introdutórios à Semântica Histórica da Enunciação, as noções que havia discutido impunham-se a mim, levando-me a observar o mundo ao meu redor com a atenção voltada à língua em seu funcionamento. E foi com esses pensamentos que saí em viagem de férias, rumo a Salvador, capital da Bahia.

Como vinha de outra cidade, estava na posição vantajosa de ‘estranhar’ os nomes dados aos lugares. Falo de uma posição vantajosa, já que uma das grandes barreiras a serem suplantadas pelo estudioso da língua é justamente o fato de ser íntimo da língua que usa, no lugar em que a usa e no momento histórico em que a usa. A familiaridade desenvolve uma certa cegueira pelo hábito do uso e, acredito, acaba reafirmando a percepção comum da língua como transparente, no que diz respeito ao modo como se relaciona com os sujeitos de linguagem e o mundo. Sendo esse o caso, aproveito esta oportunidade para analisar uma palavra, mais especificamente um nome, que me causou estranhamento neste último mês.

Tive a oportunidade de, ao visitar Salvador, estar em lugares tais como o Terreiro de Jesus e o Pelourinho ou Centro Histórico. É este último que tomarei por objeto de análise. Como dito anteriormente, interessei-me pela relação do sujeito com o mundo e a linguagem a mediar e construir essa relação, bem

como ser construída nessa mesma relação. Falo do cotidiano, e, portanto, tomo por *corpus* de análise artigos de jornal e um verbete de dicionário.

Selecionei artigos do jornal Folha de São Paulo em que aparece a palavra Pelourinho (ver anexos), e para confrontá-lo, tomo o verbete do dicionário Aurélio. Procedo deste modo por ser o jornal um dos lugares onde estão registrados os eventos do cotidiano e o dicionário o lugar onde está, segundo o senso comum, registrado e estabilizado o significado das palavras. Selecionei o jornal Folha de São Paulo por ter periodicidade diária e ser de grande circulação. Selecionei o dicionário Aurélio (Ferreira, 1986) por ser considerado um dos mais completos da língua portuguesa.¹ Essa seleção de material para análise fundamenta-se em minha opção por confrontar concepções lingüísticas tradicionais (Saussure) que se baseiam em uma relação referencial da língua com o mundo.

Para meus objetivos construí três perguntas a serem respondidas durante a análise:

- 1ª. Qual é o sentido da palavra Pelourinho no dicionário?
- 2ª. Qual é o sentido da palavra Pelourinho dos artigos do jornal?
- 3ª. O sentido da palavra Pelourinho é o mesmo no dicionário e nos artigos do jornal?

Trabalho sobre a hipótese de que não sejam os sentidos os mesmos no jornal e no dicionário. No caso de verificar a hipótese, pergunto ainda:

- 4ª. Como explicar a diferença de sentidos?

Estas perguntas servem de guia para a análise e são respondidas a partir do campo teórico em que esta monografia pretende se inserir, ou seja, o campo delimitado pela Semântica Histórica da Enunciação (Guimarães, 2002a). Servirei-me ainda de conceitos advindos da Análise de Discurso de linha francesa do modo como está no Brasil (Orlandi, 1999). Justificamos a propriedade desta abordagem, conforme Guimarães, (2002b, p. 8), segundo o qual, neste tipo de estudo, pode-se manter “um diálogo decisivo com a Análise de Discurso tal como a praticada no Brasil e que se organiza e desenvolve a partir dos trabalhos de Pêcheux”.

Começo a análise respondendo à primeira pergunta: “Qual é o sentido da palavra Pelourinho no dicionário?”. Para tanto, cito o dicionário Aurélio:

¹ Recentemente foi publicado o dicionário Houaiss, mas não consta que já esteja ao alcance de tantas pessoas quanto o dicionário Aurélio.

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

pelourinho.² [Do fr. *pilorz*] *S. m.* Coluna de pedra ou de madeira, em praça ou lugar público, junto da qual se expunham e castigavam criminosos: “Fez-se a consagração do novo município, segundo o velho uso português, plantando na praça principal, o pelourinho, símbolo da autoridade e da justiça.” (João Ribeiro, *História do Brasil*, pp. 240-241.) [Var.: *peloirinho*] (FERREIRA, 1986, p. 1299)

Esta citação, pelo modo como é construída, dá algumas pistas da construção que o dicionário realiza ao definir **pelourinho**. Percebe-se que o termo refere um objeto, de pedra ou madeira que é posto em lugar público. É um instrumento que se destina ao castigo de criminosos. O dicionário dá como referência uma frase retirada de um livro de história. Pela referência, que o dicionário incorpora, percebe-se que o **pelourinho** costumava ser instalado na praça principal de um município. Esse verbete foi construído utilizando-se o tempo verbal pretérito imperfeito, oferecendo ao consulente o termo como algo que existia e, portanto, não existe mais. Este é o tempo verbal do enunciado, mas como fica a questão da temporalidade do modo como é compreendida na Semântica Histórica da Enunciação?

Primeiramente, observe-se o sujeito que enuncia. Aqui o chamarei de locutor-dicionário. Este locutor fala de uma região do interdiscurso que o posiciona como uma autoridade. Para atestar essa autoridade, o dicionário é atribuído a um autor – Aurélio Buarque de Holanda Ferreira – que participou da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filologia (Ferreira, 1986, 2ª contracapa).

Ainda para atestar a confiabilidade que deve ser atribuída ao que enuncia, o locutor-dicionário chama o autor de um livro de história do Brasil – João Ribeiro – para reforçar sua afirmação. Percebe-se uma combinação de locutores – o locutor-dicionário e o locutor-historiador – que, juntos, contribuem para a construção do locutor-dicionário. Compreendo essa combinação como uma construção de um locutor heterogêneo. Penso aqui na heterogeneidade mostrada conforme teorizada por Authier-Revuz (1982).

Vejo a importância dessas considerações para pensar no enunciado como acontecimento, já que, conforme Guimarães (2002b), “há uma passagem do enunciado para o texto, para o acontecimento, que não é segmental. E esta é a relação

² A partir deste ponto, exceto nas citações e nos anexos, passo a destacar **pelourinho** pelo uso de negrito por assumir esta palavra o estatuto de termo objeto de análise no contexto deste trabalho.

de sentido.” Pensando-se que há um locutor-dicionário que fala de uma posição de sujeito que lhe confere autoridade e que, para agregar confiabilidade ao que diz, chama a voz de outro locutor, o locutor-historiador, como discutido.

Para poder apreender o, ou melhor, um sentido³, considero estes elementos. A se considerar o verbete como um enunciado, deve-se perceber que esse enunciado instaura sua própria temporalidade ao trazer para si um passado específico como referência, instaurado nos verbos “expunham” e “castigavam”. Essa temporalidade remete o consulente a um momento histórico específico que é o do império português. Ao fazê-lo constitui-se em um ato político, conforme nos explica Guimarães (2002b, p. 18). Para ele, enunciar é um ato político. Ao enunciar, o locutor-dicionário fala do **pelourinho** como objeto para o castigo de criminosos, como símbolo da autoridade e da justiça.

Ao fazê-lo, institui uma memória específica. O conceito de memória em funcionamento nesta análise é o da Análise de Discurso de linha francesa. Para essa perspectiva teórica, o sujeito enuncia a partir de uma região do interdiscurso. O interdiscurso é exatamente a memória história, memória de sentidos. Essa memória se estrutura pelo esquecimento do sujeito de que só é sujeito e significa porque fala de uma posição de sujeito que está na memória e não no tempo em sua dimensão empírica. O locutor-dicionário, ao inserir-se numa posição de sujeito, estabelece a temporalidade da enunciação a partir dessa posição.

O locutor-dicionário, portanto, instaura-se em sujeito da enunciação e traz à memória o tempo do Portugal Império. Traz juntamente, o discurso do império que pune criminosos com justiça, pois tem autoridade para isso. Esse discurso despe a palavra **pelourinho** das características que teve no Brasil como lugar, não só de punição de criminosos, mas também de escravos. O sujeito locutor-dicionário, ao silenciar essa parte da memória (Orlandi, 1997), investe o termo **pelourinho**, semanticamente, de sentidos nobres como o de justiça. É nesse sentido que se pode falar em enunciação como ato político. É nesse espaço de enunciação, nesse lugar de dizer, que o dicionário se posiciona para enunciar. Considerar a cena enunciativa nos permite observar a enunciação desse modo. Para Guimarães (2002b, p. 23),

Na cena enunciativa, ‘aquele que fala’ ou ‘aquele para quem se fala’ não são pessoas mas uma configuração do agenciamento

³ Penso que a formulação “um sentido” seja mais adequada, pensando no sentido como resultante de um processo de interpretação ao qual o sentido está sujeito (Orlandi, 1996).

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

enunciativo. São lugares constituídos pelos dizeres e não pessoas donas de seu dizer. Assim estudá-la é necessariamente considerar o próprio modo de constituição destes lugares pelo funcionamento da língua.

Passo à segunda pergunta elaborada para guiar esta análise: “Qual é o sentido da palavra **pelourinho** dos artigos do jornal?”

Atribuí os artigos do jornal a um locutor que chamei de locutor-jornal. Esse locutor insere-se em uma cena enunciativa diferente daquela em que se inseriu o locutor-dicionário. Considere-se primeiramente que o locutor-jornal se divide em múltiplos locutores. Ao se verificar os anexos, pode-se perceber que provém de diferentes cadernos do jornal: ilustrada e turismo.⁴ Há toda uma memória que se recupera a partir desses cadernos e que remete o leitor a diferentes regiões do interdiscurso, que se cruzam no momento da leitura.

Diferentemente do locutor-dicionário, o locutor-jornal se posiciona em um lugar de dizer que remete não só à história do império português como justo ao punir criminosos, mas também como atroz ao escravizar seres humanos. Vejamos, por exemplo, a passagem em que o termo **pelourinho** é resignificado no contexto histórico soteropolitano:

[... o] cineasta Sérgio Rezende (de “Lamarca”, “Guerra de Canudos” e “Mauá, o Imperador do Brasil”), conta a história da cidade de Salvador a partir do Pelourinho. “O Pelourinho é a tradução da Bahia, o centro histórico de Salvador. A cidade foi fundada lá”, diz Rezende. “E, se o Pelourinho foi um lugar de submissão dos negros, hoje é um lugar de afirmação da raça negra.” (anexo 1- ilustrada)

O locutor-jornal resignifica o termo **pelourinho** – grafado agora **Pelourinho** com letra maiúscula – levando-o de um nome que significa um objeto a um nome que significa um topônimo. Não só, mas investe-o de uma memória que traz à lembrança o fato de que foi um lugar em que foram conduzidas práticas desumanas. Desse modo, o tempo da enunciação instaura-se no mesmo ponto em que o dicionário, ou seja, o tempo do império.

Essa mesma citação do locutor-jornal incorpora outro locutor, qual seja o locutor-cineasta à moda do que faz o locutor-dicionário ao incorporar a voz do locutor-historiador (Authier-Revuz, 1982). O locutor-cineasta também fala

⁴ O termo aparece ainda em outros cadernos, tal como *cotidiano*. Não anexamos artigos de outros cadernos por não serem citados na análise.

da história, já que fala da fundação da cidade de Salvador. Ele, no entanto, reinveste o termo semanticamente ao dizer que o **Pelourinho** é o centro histórico de Salvador. Mesmo os outros locutores que falam no jornal, conforme os outros anexos, falam do **Pelourinho** como topônimo, e não como objeto.

O locutor-cineasta, além de dar voz à região do interdiscurso da história incorporando a fase imperial e trazendo a questão do escravagismo, posiciona-se em outro lugar de dizer que remete à região do interdiscurso. Aquela que fala de preconceito: “se o **Pelourinho** foi um lugar de submissão dos negros, hoje é um lugar de afirmação da raça negra.” Desse modo, o locutor-jornal, ao incorporar o locutor-cineasta, vai resignificando o termo **Pelourinho**. Esse termo é resignificado e reinvestido de outros dizeres. De objeto de castigo de criminosos, passa a lugar, não só de castigo de criminosos, mas também de negros escravos no passado (ver também o anexo 2) e de afirmação da raça negra no presente.

Percebe-se a instauração de uma nova temporalidade, a da história da afirmação da raça negra em confronto com a temporalidade da afirmação da autoridade e justiça do império português. Quando se caminha pelo **Pelourinho**, esses dizeres se impõem aos ouvidos. Há vozes a falar dos casarões como lugares que foram construídos e habitados por famílias ricas que escravizaram negros. Essas vozes estão em confronto permanente e direto com os dizeres que falam da raça negra que os habita agora, seja nos casarões onde aconteceu e, adicionamos, acontece, tráfico de entorpecentes e prostituição (anexo 3) ou nos casarões reformados que servem de lugar aos negros que se afirmam como raça digna, a saber, a sede do Olodum, grupo musical que se apresenta como étnico, dentre outras instituições de apoio aos negros menos favorecidos.

Esses dizeres surgem ainda nos restaurantes e lojas, que, apesar de gerenciados por brancos, mantêm nomes que também remetem à questão da raça⁵ negra, e que, como nomes, também se prestam a considerações semânticas do tipo que estou a conduzir neste instante.

Posso afirmar que, a basear-me nos resultados da análise já obtidos, há material suficiente para responder à terceira pergunta: “O sentido da palavra **Pelourinho** é o mesmo no dicionário e nos artigos do jornal?”

A resposta é negativa. O sentido da palavra **Pelourinho** não é o mesmo no dicionário e no jornal. O locutor-dicionário se posiciona em um lugar de dizer que considera o **pelourinho** como um objeto de tortura, ao passo que o

⁵ Não estou aqui considerando as questões teóricas que envolvem considerações sobre o significado dos termos raça ou etnia. Pretendo referir-me ao negro.

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

locutor-jornal resignifica o termo como topônimo, caso em que se deve grafá-lo **Pelourinho**, com letra maiúscula, já que passa a nome próprio. Isso leva à conclusão de que a hipótese sobre a qual trabalho é verificável. Como propus, passo então à quarta pergunta: “Como explicar a diferença de sentidos?”, já que se trata de uma mesma palavra.

Para Guimarães (2002b, p. 9), à semântica lingüística interessa saber, no que concerne a relação da linguagem com as coisas, como ao dizer algo fala-se das coisas. A relação de uma expressão lingüística com aquilo que ela significa (referência) não é inequívoca. Ou seja, a relação dá-se simbolicamente e não ontologicamente. As coisas são referidas enquanto significadas e não enquanto simplesmente existentes.

Para enquadrar-me nesta abordagem teórica, procuro considerar os quatro elementos que Guimarães (2002b, p. 11) considera decisivos para a conceituação de um acontecimento de linguagem, a saber: a língua, o sujeito, a temporalidade e o real em sua materialidade histórica. De acordo com Guimarães, “enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico.”

A questão da temporalidade é fundamental, já que a posição teórica de que quero enunciar, não considera o sujeito como a origem do tempo da linguagem. É a temporalidade do acontecimento que toma o sujeito (Guimarães, 2002b, p. 12). É a partir do acontecimento de linguagem que se define o passado, o presente e o futuro, e no qual convivem tempos diferentes. Penso no caso do locutor-jornal que cita o locutor-cineasta, o qual para enunciar fala do **Pelourinho** como um lugar de escravos humilhados e também de afirmação da raça negra, fazendo operar passado e presente e, portanto, potencializando um futuro.

A mudança do sentido de **P/pelourinho** do modo como se verifica ao se analisar o dicionário e o jornal, aparece de vários modos. Tem-se, por exemplo, no anexo 1, a passagem “O Pelourinho é a tradução da Bahia, o centro histórico de Salvador. A cidade foi fundada lá”. Observe-se que a expressão lingüística **centro histórico** está remetendo à expressão **Pelourinho** em uma relação anafórica. De acordo com Guimarães (2002b, p. 27 a 28),

“[...] procedimentos como anáfora, catáfora, repetição, substituição, eclipse, etc, são procedimentos de deriva do sentido próprios da textualidade. O que significa dizer que é este processo que constitui o sentido destas expressões, bem como que não há texto sem o processo de deriva de sentidos, sem reescrituração. [...]”

Deste modo, pode-se explicar como o termo objeto desta análise semântica significa diferentemente em contextos diferentes e, aparentemente, contem-

porâneos.⁶ A reescritura desse termo leva em consideração procedimentos ortográficos que podem passar despercebidos pelo leitor comum, não atento à questão semântica. Falo da necessidade da utilização da letra ‘P’ maiúscula para o termo **Pelourinho**, que, ao passar da categoria morfológica de nome comum à categoria de nome próprio, sujeita-se a diferentes leis gramaticais.

Ainda segundo Guimarães (2002b, p. 42), observa-se que o funcionamento do nome próprio não está fundamentado simplesmente em sua potencialidade referencial. Essa potencialidade se dá a partir do sentido do nome conforme ele é mobilizado, operacionalizado, construído por seu funcionamento no acontecimento enunciativo.

Quando o nome próprio **Pelourinho** é mobilizado, recupera a memória histórica. Nesse momento, configura-se um passado que é construído a partir de uma configuração particular da temporalidade do acontecimento. Essa configuração recorta um memorável que relaciona o nome próprio àquilo que é nomeado. Eis o processo da designação. Nesses termos, aquilo que é nomeado, o é pelo acontecimento que constitui seu próprio passado, independentemente do sujeito que nomeia ou refere e mesmo da expressão em si, já que o sentido da expressão é construído na enunciação.

Deve-se considerar que, ao se pensar a relação da linguagem com o mundo, fala-se, como dito anteriormente, da dimensão simbólica em que vivem os sujeitos e funcionam as línguas. Segundo Guimarães (2002b, p. 91), a relação é dessa natureza por estar sujeita ao real, que, por sua vez, é constituído materialmente pela história. Para o autor, a designação é um processo de subjetivação porque constitui a significação como uma apreensão do real. No dizer do autor, “o real significa na linguagem na medida em que o dizer identifica este real para sujeitos.”

Espero ter sido capaz de encaminhar uma breve reflexão que se propôs tratar a questão da designação para compreender como o termo **P/pelourinho** pode significar diferentemente, dependendo do contexto em que apareça. No dicionário é um objeto de castigo de criminosos e símbolo da autoridade e da justiça portuguesas. No jornal, significa multiplamente, como por exemplo, lugar de tortura e lugar de afirmação daqueles que foram torturados e humilhados. No dizer dos soteropolitanos, deve significar ainda outras coisas. Índice disso é o fato de ser também referido por **Pelô** (anexo 1).

⁶ Digo ‘aparentemente’, já que, semanticamente, instaura-se nos textos analisados temporalidades múltiplas. O presente do locutor-jornal mobiliza temporalidades diferentes daquelas mobilizadas pelo locutor-dicionário.

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

Referências bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, J. (1982). “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”. In: DRLAV 26, Paris, p. 91-151.
- FERREIRA, Aurélio B. De H. (1986). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2ª edição, 7ª impressão.
- GUIMARÃES, E. (2002a). *Os Limites do Sentido: Um Estudo Histórico e Enunciativo da Linguagem*. Campinas, SP: Pontes.
- GUIMARÃES, E. (2002b). *Semântica do Acontecimento*. Campinas, SP: Pontes.
- ORLANDI, E. P. (1996). *Interpretação: Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- ORLANDI, E. P. (1997). *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

Crop, 11, 2006

Anexo 1:

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200018.htm>

Acesso em 23.07.2003

Televisão

Documentário do GNT explora o Pelourinho

Da reportagem local

Referência cultural mais importante da Bahia, o Pelourinho – ou Pelô, como é chamado por muitos – é o tema do documentário inédito que o canal pago GNT (disponível para os assinantes da Net e da Sky) exhibe hoje, às 22h30. “Pelô 450”, do cineasta Sérgio Rezende (de “Lamarca”, “Guerra de Canudos” e “Mauá, o Imperador do Brasil”), conta a história da cidade de Salvador a partir do Pelourinho. “O Pelourinho é a tradução da Bahia, o centro histórico de Salvador. A cidade foi fundada lá”, diz Rezende. “E, se o Pelourinho foi um lugar de submissão dos negros, hoje é um lugar de afirmação da raça negra.”

Originalmente um grande centro de comércio de escravos, o Pelourinho é o maior conjunto arquitetônico colonial da América Latina. O programa revela, por meio de desenhos, fotos, aquarelas, pinturas, filmes, músicas e narrativas literárias, a beleza do conjunto, hoje reformado, e mostra imagens de arquivo da época de sua maior degradação. “Pelô 450” traz também depoimentos de historiadores, como o professor Cid Teixeira, de intelectuais, como o antropólogo Antônio Risério, de expoentes da produção cultural da Bahia, como os líderes dos grupos Olodum e Filhos de Ghandy, além de uma entrevista com o senador Antônio Carlos Magalhães, governador responsável pela obra de reconstrução do Pelourinho. O documentário tem ainda personagens curiosos que vivem no lugar, como Macaco, um lavador de carros que era chamado de “rei” do Pelourinho na época em que o local abrigava diversas casas noturnas, ou Maria Preta, uma ex-prostituta que hoje distribui sopa para os pobres.

CRUZ, Daniel Adelino Costa Oliveira da. *Estranhando um nome: análise semântica do topônimo Pelourinho*.

Anexo 2:

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx140426.htm>

Acesso em 23.07.2003

Festa revela o que a baiana tem

Do “Travel/The New York Times”

Quando estivemos no Pelourinho em novembro, descobrimos que aquele era o Dia das Baianas, uma festa menor, mas espetacular. Multidões de mulheres, jovens e velhas, passeiam pelas ruas usando os tradicionais turbantes brancos, brincos de argola, blusas de renda branca e volumosas saias brancas rodadas associadas à história colonial e ao candomblé. Na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – que fica na praça principal do Pelourinho e foi construída no século 18, por escravos e negros libertos –, dúzias de baianas se dirigiam ao altar para pedir a bênção. Mais tarde, lotaram bares, formando um quadro colorido contra o fundo colonial. Origem do nome. A indústria do açúcar, movida pelo trabalho escravo, sustentou o crescimento de Salvador nos séculos 16 e 17. A cidade atingiu seu apogeu no início do século 18, período em que foram concluídas a maioria das magníficas igrejas barrocas do Pelourinho. Os escravos e delinquentes eram humilhados publicamente no pelourinho erguido, de 1807 a 1837, na atual praça do Pelourinho.

Crop, 11, 2006

Anexo 3:

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11019904.htm>

Acesso em 23.07.2003

Pelourinho não é bom exemplo

Da Reportagem Local

Desde 1992 a cidade de Salvador – mais precisamente o bairro do Pelourinho – passa por um processo de recuperação que já restaurou cerca de 600 casas e monumentos em um conjunto de 3.000 da área (casarões e igrejas que datam dos séculos 16, 17 e 18), mas esse não é o exemplo que o Monumenta pretende seguir. “O Pelourinho não é um exemplo de sustentabilidade”, justifica Taddei Neto, o coordenador do Monumenta, projeto que pretende investir US\$ 10,5 milhões na recuperação de imóveis em três hectares do bairro.

Embora a restauração do Pelourinho gere cerca de 15 mil empregos, o bairro ainda se mantém graças à injeção de dinheiro público, algo que garante diversão noite e dia nas ruas e que seus edifícios se mantenham coloridos aos olhos dos turistas. Antes da reforma, a maior parte deles estava em precárias condições e abrigava casas de prostituição, comércio informal e tráfico de drogas. Mas para isso parte da população local foi deslocada para regiões periféricas e os locais restaurados foram entregues a comerciantes que não estavam ali originalmente. Salvador conta com um dos maiores conjuntos de arquitetura colonial portuguesa do mundo e é patrimônio histórico da humanidade. **(CF)**

Linguagem e Tradução Cultural

Nara H. Yakaki*

Resumo: *Esse artigo enfoca oportunidades oferecidas a alguns professores de Inglês, lecionado em escolas públicas, para conscientizarem-se de uma concepção de linguagem que poderá promover o desenvolvimento de letramento crítico e auto-crítica dos mesmos. Ele oferece uma resposta às interpretações consideradas ideologicamente hegemônicas por determinados grupos sociais. Mais que uma tentativa de garantir a expansão interpretativa dos sujeitos, a ênfase nos processos de transformação de significados contingentemente e a pesquisa etnográfica qualitativa, constituem um apelo nesse evento pedagógico, socialmente construído. As conclusões parciais sugerem reprodução crítica a-histórica e alguns momentos de posições aparentemente mais subjetivas.*

Palavras-chave: *ruptura, locus de enunciação, hibridismo produtivo, contingência, letramento crítico.*

Abstract: *This article focuses on opportunities offered to some teachers of English, working at State Schools, to foster their awareness of a concept of language which might allow for their developing of critical literacy and self-criticism. It provides an initial response to interpretations considered ideologically hegemonic for particular social groups. Rather than trying to guarantee the subjects' expanding interpretations, emphasis on the processes of contingently meaning transformation and qualitative ethnographic research constitute a*

* Doutoranda da Área de Estudos Lingüísticos e Literários da FFLCH-USP.

YAKAKI, Nara H. *Linguagem e Tradução Cultural*.

plea in this socially-constructed pedagogical event. The open-ended conclusions suggest reproduction of a-historical criticism and some moments of apparently more subjective positions.

Keywords: *rupture, locus of enunciation, productive hybridism, contingency, critical literacy.*

Introdução

Este estudo está incorporado em um projeto de mestrado e visa investigar o processo de criticidade de alguns professores de Inglês da Rede Pública de São Paulo, capital, ao interpretam um conto, à luz de alguns conceitos basilares: *dialogismo*¹, *ruptura*², *locus de enunciação*³, *desconstrução*⁴ e *letramento crítico*. O trabalho também analisa categorias de identidade dos membros da pesquisa (doravante SA, SB, etc.) bem como da pesquisadora/professora da comunidade em estudo (P) e a práxis pedagógica desta última.

Os professores, anteriormente citados, faziam parte de um projeto de ação e reflexão, elaborado em conjunto por um instituto de idioma (IPLI, nome codificado) e por uma universidade privada (UBI, nome codificado), ambos em São Paulo. Eles formavam dois grupos e cursavam, na ocasião, o 6º semestre de língua inglesa, no IPLI, sendo eu a professora e/ou pesquisadora dos mesmos.

O IPLI financia um curso de língua inglesa, por três anos, e mais um ano e meio de curso, na UBI, sobre metodologia e elaboração de materiais didáticos para serem utilizados no contexto da Rede Pública. A terceira fase do projeto caracteriza-se pela busca contínua de um auto-aperfeiçoamento do *multiplicador-aprendiz* durante sua função de professor. O termo multiplicador poderá gerar perspectivas *positivistas*⁵. Perspectivas estas que tentam aquietar o caos e as contradições (vistos como defeitos e não sintomas), reproduzir paradigmas, homogeneizar treinamentos e formação de professores, transformar o Outro a qualquer custo, controlar a qualidade total, supervalorizando resultados e/ou quantidade, pondo em risco a qualidade do processo. Tudo isso se agrava quan-

¹ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

² RICOEUR, P. *O Conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

³ BHABHA, H. *The location of culture*. London, New York: Routledge, 1994.

⁴ DERRIDA, J. *Of grammatology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

⁵ COMTE, A. *Discurso sobre o espírito positivo*. São Paulo: Martins Fontes, 1935.

do muitos agentes não re-visitam as próprias teorias no ponto da renovação da própria experiência, atreladas a uma comunidade de prática.

O IPLI e quicá a UBI, consciente e não consciente acabam operando com propostas ideológicas conservadoras e – por que não positivistas, em muitos aspectos. Explico: na medida em que utilizam processos que prevêem produtos finais que deverão ser multiplicados (ex.: treinamento e formação de professor) por meio de multiplicadores, é inegável a presença do discurso e prática de controle de qualidade total. Essa prática implica investimentos que as instituições fazem em uma minoria de professores, reduzindo, assim, seus gastos. Teoricamente essa minoria deveria estar preparada e equipada para semear e multiplicar conhecimentos adquiridos, cedendo pouco espaço para a efetiva construção e reconstrução de conhecimento num processo mais coletivo e dialético. Essa prática eminentemente industrial-empresarial sustenta-se pela uniformidade, homogeneidade e padronização de práticas pedagógicas, acreditando que para tudo há respostas e que se exercerá maior controle sobre os funcionários e assim, aumentar suas margens de lucros. Pelo menos no IPLI e certamente no mundo capitalista, o funcionário que não agir em concordância com as prerrogativas institucionais demonstra inadaptação aos princípios da empregadora e sofre as sanções previsíveis ao fato: desde processo de reciclagem à demissão. É a lei do mercado imperando e somos todos cúmplices.

Envolvidas nesse abismo, me encontro ora tentando subverter essa situação, ora multiplicando essa ideologia neo-liberal positivista, querendo e não querendo.

Ressaltamos que a metodologia que fundamenta este trabalho é de natureza etnográfica, subjetiva, crítica e qualitativa⁶, razão pela qual os dizeres e os discursos - posicionados como se encontram os membros num meio social altamente histórico-ideológico - não deverão ser utilizados como matéria prima *per se*. A etnografia permite que o pesquisador interrompa a pesquisa a qualquer momento; não há pretensão a conclusões herméticas. Mesmo abrindo mão de certas convenções acadêmicas, a escrita já impõe uma certa linearidade na descrição dos eventos. A etnografia não apaga os conflitos, eles fazem parte do jogo da vida, mas poderá minimizá-los.

Por motivos de limitação de espaço, concentrar-me-ei em SB, através das “narrativas” gravadas em áudio e coletadas sob forma de argumentação, juntamente com as minhas anotações de alguns eventos da aula, feitas tanto em *loco* como a *posteriori*. Realço que as correções lingüísticas e discursivas foram realizadas por meio de gravações e/ou escritos nos quais procedi às versões mais apropriadas para os participantes da investigação em tela.

⁶ GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

YAKAKI, Nara H. *Linguagem e Tradução Cultural*.

O termo, *narrativa*, deve ser interpretado sob o prisma de um *constructo* de estruturas de poder, de ideologia e de uma prática social compartilhada, passível de ser sempre re-construído devido à natureza opaca da linguagem.⁷

Com base em alguns conceitos de linguagem e de cultura que serão desenvolvidos nas páginas subseqüentes, identifico algumas práticas sócio-discursivas e interpretativas dos membros. Ou posto de outra forma, como as narrativas dos membros poderiam aproximar-se ou distanciar-se de uma proposta de leitura mais dialética e abrangente na concepção de Ricoeur⁸. Este tece sobre a noção de *escola da suspeita*, na qual as interpretações são sempre inacabadas, num círculo que não se fecha. O exercício *hermenêutico*, no dizer deste autor, não está preocupado com ortodoxias, desmistifica sentidos fixos, questionando a existência de uma verdade única. Esta *hermenêutica* poderá nos auxiliar na compreensão do outro, de seus signos em múltiplas culturas e ao mesmo tempo de si mesmo bem como do ser, de um modo em geral.

O desejo de plenitude, de coerência, de linearidade bem como o esforço de legitimar conceitos próprios como sendo exclusivos, são características gerais dos membros que, não raro, apresentam-se como vítimas de um estereótipo que os marginaliza frente à sociedade (ex.: professor acomodado), e aparentemente resistem à desestabilização de tais discursos, carregados de estereótipos confeccionados ao longo da história.

Observa-se o domínio da resistência às mudanças mais que qualquer desejo de emancipação ou subversão do *status quo*, ainda que sem garantias de resultados. Dependendo da concepção de professor dos membros de pesquisa, esses também repetirão muito do que eu estiver dizendo e fazendo em sala de aula. Estou consciente desse paradoxo sem o qual os aprendizes, ou seja, os membros não se apresentariam confusos. É deste conflito que se originam as aparentes mudanças em graus diversos, pelo menos no nível da fala. Seria um desejo de completude, deveras positivista, tentar controlar as ações efetivas de tais membros no contexto em que operam e na sociedade em geral.

Desenvolvimento

Se conflitos culturais existem porque são também guerras *significas*, a literatura poderia constituir-se em elemento frutífero para incentivar estudos culturais e letramento crítico.

⁷ BAKHTIN, op. cit.

⁸ RICOEUR, op. cit.

Crop, 11, 2006

Death of a Boy, conto derivado de *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe⁹, foi selecionado como *medium* para uma análise visando verificar como os membros aproximam-se e distanciam-se da perspectiva tempo-espço da cosmologia cultural na qual a sociedade *Igbo* - Nigéria – possui suas raízes. Enfatizo o fato de que o livro *Things Fall Apart* foi escrito em Inglês e não em *Kikuyu*, língua que passou a ser escrita somente após a colonização europeia. Um outro aspecto que torna a descrição do homem *Igbo* romântica, apóia-se na influência que Achebe absorveu das características do olhar europeu¹⁰. Passo a resumir brevemente o conto por acreditar que isso poderá auxiliar o leitor.

Trata-se de uma história típica da sociedade *Igbo/Ibo*, da Nigéria. Quando uma mulher era assassinada, ao viúvo concedia-se uma mulher e a Okonkwo, chefe do clã, um garoto para ser criado por ele. Por ordem do oráculo, esse garoto, Ikemefuna, deveria ser sacrificado. Acreditava-se que a morte de uma criança evitaria a morte de muitas pessoas naquela sociedade. Assim, Ikemefuna foi sacrificado na floresta, conforme o ritual religioso, por um grupo eleito e pelo próprio pai de criação, Okonkwo, que resistira até o último momento. Perturbado a vida toda pelo fato de seu pai não ter tido títulos e, portanto, desprovido de prestígios e fraco aos olhos daquela sociedade, Okonkwo executa o ato mortal abreviando a vida de Ikemefuna por medo de ser visto como frágil.

Ressalto que os membros provêm de um contexto sócio-ideológico cuja raiz filosófica aponta, ainda que aparentemente, para uma visão maniqueísta e *positivista*¹¹ do mundo que prevê uma epistemologia de conhecimento de forma apenas linear. O positivismo fundamenta-se na observação dos eventos de forma empírica, racional e objetiva, descartando, assim, a subjetividade do observador. Derrida¹² refere-se a essa visão como *binarismo e/ou polaridade* (ex. dominante x dominado, superior x inferior, rico x pobre, etc.) em que um dos pólos predomina como dominante dependendo da perspectiva utilizada.

Neste sentido, é muito alto o risco destes membros atribuírem elevado grau de importância a uma das perspectivas, muitas vezes a própria, **como se fosse a única**. À primeira vista, a posição de auto-defesa e de luta pela legitimação do próprio discurso invalida qualquer possibilidade de emancipação. Assim, uma resistência aparentemente extrapola desejos de maior autonomia à subversão.

⁹ ACHEBE, C. *Things fall apart*. New York: Alfred A. Knopf. Inc, 1958.

¹⁰ MENEZES DE SOUZA, L. M. T. *O rato que rugiu: o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 1992, p. 39.

¹¹ COMTE, op. cit.

¹² DERRIDA, op. ct.

Este tipo de atitude é paralelo àquilo que White¹³ critica, ou seja; a idéia de uma cultura embutida na História e outra, fora. Dois são os motivos dessa idéia:

“ One is that the human species does not enter into history only in part. The very notion of human species implies that if any part of it exists in history, the whole of it does. Another is that the notion of the entrance into history of any part of the human species could not properly be conceived as a purely intramural operation, a transformation that certain cultures or societies undergo that is merely internal to themselves.”

Quando uma cultura pretende considerar-se como única dentro da história surge uma relação de domínio que gera um mito: a história, a única, a dos vencedores: Seria uma *narrativa mestra* que nega ou inferioriza outras culturas. Cinde a cultura, enxergando uma cultura histórica (a própria), e outra(s) mítica(s).

O contexto sócio-histórico e ideológico e a posição na qual o usuário da linguagem (neste trabalho o membro) se insere imporá significados, limitando, assim, a capacidade potencial do signo lingüístico de remeter a outros significados e, portanto, a outras perspectivas de interpretação. Eis aí os conflitos! Mas que estes sejam produtivos, pelo menos a quatro paredes, ou seja, a sala de aula.

As interpretações que mais prevaleceram sobre o conto mostraram uma forte resistência a compreender o desconhecido. Nos excertos que analisarei, há posicionamentos um tanto quanto rígidos tanto na primeira *contingência*¹⁴, ou seja, imediatamente após a leitura do texto, como após esclarecimentos por parte do professor.

Mesmo durante a leitura do texto em questão, a minha observação se exercia acompanhada de um superego mais sólido, em relação às análises anteriores, prevendo ínfimas contra-reações. Em verdade, a observação não resulta imediatamente de um julgamento, mas, se é escrupulosa, ela mantém uma consciência dentro de uma certa objetividade, e não somente de subjetividade.

Lembro-me quase com exatidão a célebre cena em que um vigiava, com o canto dos olhos, o outro na expectativa de quem quebraria o silêncio pela pri-

¹³ WHITE, H. Meta-história. *A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José L. de Melo. São Paulo: Edusp, 1995, p. 56.

¹⁴ BHABHA, op. cit.

Crop, 11, 2006

meira vez. E de repente, sem precisar de impulso algum, as vozes de alguns, de lacônicas, tornaram-se mais claras, sonoras, com a qualidade de articulação e autoridade de um ator que aprendeu a colocar sua voz. As palavras se espaçavam, as sílabas escandiam-se, *this-is-cruel, this-is-vio-lence*.

Acolhi essas “confidências” e, mais tarde, os choques dos assombrados e extenuados com a placidez que normalmente se espera de um professor calmo e sábio. Estavam enojadas do conto e colocavam em xeque se ainda, ou melhor, se alguma vez gostaram de mim ou não, e como iam continuar nessa empreitada.

Há um desejo de condenar *Okonkwo* (personagem central) da mesma forma que este sacrificara o garoto visto como inocente, fazendo prevalecer a visão ocidental:

P: *What socio-cultural factors or aspects are there?*

SI: *...some cultures mainly in Africa had developed strange beliefs including human sacrifice to please their gods...the first impression I had I read the text was a little frustrating because we live in a free country where people have a different way of life.*

P: *What factors influence them to behave like that?*

ST: *...I felt sad, worried and shocked because my culture is completely different of theirs.*

SG: *When I read Death of a boy I was shocked, because for us this kind of sacrifice is terrible, is difficult for us accept that somebody death even to be innocent I remembered the death of Jesus Christ, but was different, Jesus death for our sins, what happened in death of a boy was the culture of tribe perhaps to be similar what Jesus did in the past for their point of view, perhaps for them, they don't know what Jesus Christ did. They change the mean and know that they was right. After the clarify I kept shocked for me the date of our death belongs to 'God'.*

SG: *...for me is inaceitável*

SD: *today there are many people cultivam this culture. For example Osama Bin Laden. The people who agree with him think they die to conseguir a salvação, to go to heaven, bomens bomba*

SG: *eles colocam bombas acreditando que oferecem a vida to heaven*

SD: *and these people are innocent too...*

P: *What was your impression SD?*

SD: *My first impression absurd because as SG said, one person dies to save many lives is an absurd*

P: *and you SH?*

SH: *I was shocked and after analyzing, it's unacceptable. I don't accept their culture because the innocent died.*

Esses membros são coerentes com uma visão de mundo atrelada aos seus *loci de enunciação*¹⁵, ou seja, ao contexto sócio-histórico e ideológico em que se posicionam, remontando a visão ocidental. Nessa perspectiva, os sujeitos anseiam pela causa e consequência, pelo desejo de explicação por tudo, explicação esta que se coaduna com o conceito de *tempo-espaço eurocêntricos*¹⁶. Conforme atestam Gadamer e Ricoeur¹⁷, *a narrativa é uma forma de manifestação discursiva de um tipo específico de estrutura de tempo*. Neste caso, o tempo-espaço reclama linearidade e progressividade. Embora a linguagem escrita não registre a exaltação e até mesmo o desconforto físico de alguns desses sujeitos, a identidade dos mesmos aproxima-se da *identidade substantiva*¹⁸, isto é, uma identidade que se distancia da *posição etnográfica* e, portanto, tem dificuldades em colocar-se na perspectiva do Outro.

Essa espécie de miopia faz com que tais membros congelem e isolem o evento “morte de uma criança inocente” como salvação de muitas vidas, de acordo com o conto. Isso se configura estranho e inadmissível, considerando-se a cultura localizada. Estariam eles passando por um processo de *logofobia*¹⁹, ou seja, temor à pluralidade de significados que este evento poderia assumir? Aparentemente, sim. É o autor quem explica:

“Há sem dúvida, em nossa sociedade...uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem...do discurso.”

O medo do desconhecido, do exótico e de uma espécie de xenofobia e o desejo de *ordem do discurso*²⁰, de linearidade, de causa e consequência, bloqueiam o exercício da tradução cultural. Os membros não alcançam que, independentemente da opinião pessoal, as diferenças culturais já existem. Portanto, não se

¹⁵ BHABHA, op. cit.

¹⁶ BHABHA, op. cit.

¹⁷ in WHITE, op. cit., p. 31.

¹⁸ BAKHTIN, op. cit.

¹⁹ FOUCAULT, M. Vigiar e punir. *História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 50-51.

²⁰ FOUCAULT, op. cit, p. 50.

Crop, 11, 2006

trata de uma questão de simplesmente concordar ou não com as diferenças culturais, pois seria uma ilusão tentarmos apagar o fato. A morte é focada como violência. Visto por esse ângulo, Foucault propõe “...questionar a nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante.”²¹

É nesse momento que o conceito de *suplemento* de Derrida²² faz-se relevante. Parafraseando-o, existe uma lacuna inerente entre o significante e o significado que implica a dimensão histórica e social da percepção da linguagem, de sorte a desestabilizar o processo sógnico.

“The overabundance of the signifier, its supplementary character, is thus the result of a finitude, that is to say, the result of a lack which must be supplemented.”

Parafraseando Menezes de Souza²³, isto geraria a ambivalência do signo que desbanca a noção de plenitude do referente (analogamente falando, a plenitude do olhar eurocêntrico dos membros nesses excertos) e instala o jogo da *differance*. Esta *differance* possibilita o questionamento de dicotomias fixas e abre um *espaço-entre*, pois não há como definir a plenitude de origem e fim; há um deslocamento que proclama o fim das certezas autoritárias.

Quando nos reportamos ao questionamento das dicotomias fixas, estamos realizando *intertextualidade* e apontando para o conceito de *oposições binárias* de Derrida²⁴. Em concordância com Bhabha, Derrida preconiza o *jogo flexível de sentidos* e, dessa forma, não se restringe a uma única posição privilegiada – no caso dos membros à visão ocidental e cristã em detrimento da perspectiva da sociedade *Igbo*.

Mas nem todos os membros reagiram dessa forma, unilateral, por assim dizer. Percebemos nuances de opiniões fazendo certas narrativas girarem em reflexões mais cuidadosas, quiçá iniciadas pela minha intervenção (?), de modo que a idéia de mudança dialética resulta possível, pelo menos no nível discursivo. Fora da sala de aula, nunca saberemos ao certo. Mudar o discurso, não significa ter mudado a reflexão e a ação, atrelados a uma comunidade de prática.

Apesar da minha memória apresentar-se fragmentada, subversiva e incerta, por assim dizer, preexistia nessas aulas uma vontade congênita de participar. Extenuada como me pegava, meu esforço por respeitar, tanto quanto possível,

²¹ FOUCAULT, op. cit. p. 51.

²² DERRIDA, op. cit. p. 45.

²³ MENEZES DE SOUZA, op. cit. p. 41.

²⁴ DERRIDA, op. cit.

as posições dos críticos em relação ao texto, acabava produzindo inferências e incursões demasiadamente diretivas e tangíveis não só por meio de meus enunciados, mas, também, pelas minhas expressões, que iam firmando um perfil interpretativo desejado. Não há certezas, pois, não se trata de uma pesquisa empírica.

Isso tudo aconteceu, talvez pelo curso de meu pensamento em aula guiar-se por um ideário que acreditava que o mundo precisa de mudanças e que o raciocínio desses membros careciam de desafio, de ter de raciocinar pelos interstícios e por achar que tivesse o dever de assumir o risco de nadar contra correntes. Não que a criticidade deles se apresentasse zerada. Não há crítica, mas sim, críticas. Na tentativa de fazermos o bem, muitas vezes produzimos o mal. Às vezes *o sim*, torna-se *não*. Mas essa concepção de *bem* também está na negociação com o que concebemos ser o *mal*. Nessa espécie de vingança do meu ser *sujeito e objeto*, pois penso a sala de aula e essa me pensa também, seria o pensamento que injeta incerteza no mundo e vice-versa?

Se a sala de aula é paradoxal, então é preciso evocar um pensamento paradoxal e incerto e fazer disso uma regra do jogo para abandonarmos a pretensão às verdades e às garantias. Qualquer forma que culmine em ativismo pedagógico sem conclusão definida. Era a minha vontade de crer que estava ensinando mais que aprendendo. Onde:

P: *Ladies, pay attention! (batendo palmas para silêncio e atenção total) Are you able to imagine a society without prejudice, paradoxes, conflicts? If we died today, what image would we leave to people who know us? That we were, were perfect? What's wrong and right varies from person to person, from family to family and so on, huh? Therefore, the conflicts will always be there? What do you think?*

Isso deve ter rendido infindáveis interpretações a respeito das quais nunca saberei com certeza. Creio, por outro lado, que comentários desse tipo, que tentam conduzir os membros à reflexão e/ou conscientização, representam um esforço a mais na discussão de como os valores culturais para uma dada sociedade significam, incluindo a própria.

Concebo como uma das minhas pechas que carrego por esse processo de *letramento crítico* de tempo em tempo, o de crer que há muita reflexão sobre concepções complexas para pouco avanço na prática pedagógica, o que deixa a minha função ora difamada, ora lenda viva para os membros. Neutra? Pouco provável, pois a minha existência exerce um peso nesse ambiente, querendo e não querendo, ela contribui para a transformação, seja de que natureza for. Mas, se tudo tem a sua vez no cardápio rotineiro do pensar e agir, poderá ser plausível

Crop, 11, 2006

dizer que é com essa consciência refletida que podemos dialogar com a incerteza de forma mais dialética e, quem sabe, promover mudanças, novamente sem pretensão à garantia. Nesse clímax de tensão e algazarra, tive dificuldade em ouvir um por um. Atenho-me a um grupo:

SP: *...the same as I have my opinion, they have theirs.*

P: *Is it possible to negotiate?*

SP: *Depends if they are radical it's impossible, if they are not. Do you agree SO?*

SO: *I agree but their culture form them is correct*

SP: *best*

SO: *for them they like*

SP: *and they are happy*

P: *If you invited them here, do you think they would get shocked?*

SP: *Of course!*

P: *In what way?*

SP: *I think everything because everything is different for them, the way we get dressed, the way we talk, in what we believe, the way we behave, the women attitude in their brain (rindo) In this moment is relevant to make a comparison with teaching approach, because different societies doesn't means inferior ones. In other words teachers should recognize the values of it culture and be flexible with the differences.*

SQ: *...these beliefs and customs are very important for them because they learn since children and they are passed by generation and generation. And this means security for them because of this form others people will not enter in their society...we cannot forget that there are differences in everything and these differences must be respected because the world is made of differences.*

SC: *...there are several kinds of prejudice in relation to a country that is not considered developed and rich...This is because people have acquired new habits with the developing society. As a result they have changed their behavior too...Really it is true that the death, in this case is like a banal attitude. However we showed not forget that in a modern and developed society several people die every day owing to violence or famine...children and poor people suffer, because do not have opportunities to live without difficulty. Finally, in a world which has complex societies, that is, with people from several kinds of culture, the diversity is natural. I think that people do not need to accept old customs of other countries, however they must respect*

these cultural varieties. More than that, they have to help poor countries to change their lives the better. (SC pesquisou o assunto em questão na internet).

SM: ...I think all cultures has justifiable reasons to do what their members do and they don't want to change them because if change them, they destroy the social hierarchy of their clans.

SE: ...we need to expose the students a variety of different social values, relationship, human conditions, social hierarchy ad the importance of the rituals and ceremonies in the people tradition. For this reason, the school must offer for the students cultural topics about life in an African culture. This is better illustrated in the story about Okonkwo in the novel Things Fall Apart. (SE também pesquisou esse assunto na Internet)

SR: ...I learned that there is a big cultural clash. In my opinion, it is impossible change in a radical manner this, it is their culture. We never will be eliminate the differences.

Caso especial:

P: *What are the other values you see implied in this story? Any correlation between ours? Yes, SB?*

SB: *I, I can't accept a religion that kills people, you know, innocent people, I'm sorry but that's stupid for me! (chocada, largando a caneta como sinal de total reprovação e descarregando a tensão pelo tom de voz e expiração)*

SA: *I don't agree to but for they is right! For they, for them it's right... But if you pay attention for example, the rich girl here in São Paulo, she :*
killed

her parents (silêncio) this is violence for Igbo society, não é?

SB: *Yeab, yes that's true, it was...*

SA: *for what? The Igbo had a propose, no, how do you say propósito?*

SB: *purpose*

SA: *purpose, they had purpose...não que eu ache isso certo*

SB: *I see, I see it's easier for me to understand why they killed Ikemefuna than for them to understand our reality.*

SA: *Why?*

SB: *The way people die for nothing, just for money, for revenge, not for a belief, you see?*

SA: *Exact...exatamente*

Crop, 11, 2006

Aparentemente, os membros *desconstróem* as dicotomias. Na *desconstrução*²⁵, a linguagem descortina suas significações tradicionais e novas construções de sentido são geradas, que por sua vez, serão, passíveis de questionamento. Monte Mór²⁶ revitaliza esta idéia:

“O desconstrucionismo faz o percurso de desconstrução da linguagem – no sentido de desnudá-la, desvelá-la de suas tradicionais significações – para então, reconstruí-la dentro de outras concepções. No ‘percurso restaurador’, a linguagem é compreendida dentro de conflitos que lhe são inerentes, é reinterpretada. Novas reflexões passam a orientar esta releitura e ressaltam a presença de **origem** ou **matriz-suplemento**, **contaminação**, e o **indecisível** na constituição da linguagem.”

Os membros parecem reconhecer que na própria cultura outras formas de violência não seriam toleráveis aos olhos do Igbo. A produção de significado de SB, por exemplo, não se reporta apenas aos espaços do eu-enunciador e tu-locutor, mas sim a uma dimensão *tridimensional* em que o significado nunca é simplesmente mimético e transparente. Bhabha (1994:37) chama esse espaço de *terceiro espaço*. Explanando:

“The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force. Authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.”

Aparentemente esses membros estão em fase de transformação. Isso demonstra e comprova a noção *bakhtiniana* de que o significado e os símbolos não possuem unidade e rigidez. Conforme insinuei no início desse trabalho, os mesmos signos podem ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e re-lidos diferentemente o tempo todo. Nesta visão, o signo não se refere ao objeto, mas sim remete a um outro signo e os usuários, nesse caso, os membros, estão suposta-

²⁵ DERRIDA, op. cit.

²⁶ MONTE MÓR, W. M. *Linguagem e leitura da realidade; outros olhos e outras vozes*. Tese de Doutorado. São Paulo: FEUSP, 1999, p. 97.

mente atribuindo um significado diferente ao significante, uma vez que seus raciocínios foram aparentemente redirecionados pela nova *schemata* (conhecimento de mundo) seja do professor, seja dos esclarecimentos providos de textos utilizados para contextualizar o conto e o autor respectivo, quer sejam dos próprios colegas (ex.: SA redirecionando o pensamento de SB). Não é, pois, um vale tudo. O significante nunca pode estar flutuante, a ele um determinado significado será ancorado, dependendo do contexto sócio-histórico e ideológico, da posição que o sujeito ocupa, enfim, do seu *locus de enunciação*.

Ao entregar a redação a respeito da interpretação do conto, SB trouxera dois livros da escritora americana Pearl Buck, abordando a cultura chinesa sob o ponto de vista da autora, para que eu fizesse uma leitura dinâmica. SB dissera que, quando adolescente, ficara incorformada com aspectos culturais chineses e que o conto de Chinua Achebe fizera com que ela resgatasse tal memória. Reconnectando com a produção escrita de SB:

SB: When I first read *Death of a Boy* I was quite shocked with Ikemefuna's death by Okonkwo, a man who had brought him up as a son. Okonkwo did so because the Oracle of the hills had pronounced it. It is difficult for me to accept the fact of a God determining the death of an innocent boy.

Although I acknowledge Okonkwo's attitude as a result of his cultural values I admit feeling very uncomfortable while reading this story. On the other hand, what would Okonkwo's clan think about all the deaths in Brazil, as a result of robbery, murder, drug traffic, kidnapping? Is this a product of our culture?

Whenever we get in touch with other cultures we must try to understand the other's values but this is difficult to manage. Our beliefs are too deep inside us and this is what make the cultural differences such an obstacle for our understanding.

I would say that understanding cultural differences doesn't mean agreeing to the differences but to respect the diversity of concepts, perspectives, choices.

Nowadays what we look for is an integration among cultures, the approach of other peoples' culture through the similarities, without intention of changing the other's view, but to promote a natural integration where both sides negotiate equally.

Depreende-se do que foi dito a suposta expansão do olhar de SB. Não negamos que, até certo ponto, SB desafia o saber da experiência pessoal. Entre-

Crop, 11, 2006

tanto, o último parágrafo denota romantismo ao propor uma integração de culturas e negociação igualitárias. O perigo de tal integração não é abordado neste texto. Nessa linha de argumentação, Brady²⁷ parafraseia Kanpol e proclama o *critical multiculturalism* que tem como prerrogativa certos cuidados, a saber:

“This critical approach doesn’t smother differences into sameness, but rather, seeks common critical ground that would allow equity, empowerment and excellence, for instance, to be placed within race, class and gender configuration...As a democratize imperative, critical multiculturalists seek justice in a system defined by them (Giroux, 1993; Maclaren, 1977) as having little justice.”

Contudo, a questão do *multiculturalismo* vista como *sincretismo*, como forma de respeitar as diferenças de cada comunidade, poderia desembocar numa estratégia de dominante sobre o dominado. Nessa aparente harmonia cultural, grupos de minorias, por serem fortemente coesos, poderiam desestabilizar o grupo dominante. Ambos, *multiculturalismo* e sincretismo, não passariam de formas disfarçadas de homogeneidade. É dessa perspectiva de *pluralismo*²⁸, de *melting pot*²⁹, que SB está falando. Ao universalizar essa vontade de pluralismo englobando todo o universo, SB ainda não se dá conta de que não se trata de diluir o ego, como postula Geertz³⁰, não se trata de ...conseguir uma comunhão de espíritos ao negociar com uma outra cultura vista como exótica, mas sim tentar entender, como esta cultura significa. Com efeito, isso significaria entender que somos semelhantes na diferença; a semelhança acontece em meio às diferenças.

Maclaren³¹ defende que o *multiculturalismo crítico* e de *resistência* situa-se num contexto mais amplo da teoria pós-moderna, ou seja, aquele que

“...compreende a noção de raça, classe e gênero como o resultado de lutas sociais mais amplas sobre signos e significações e, nesse sentido, enfatiza não apenas o jogo textual e o deslocamento metafórico como forma de resistência...mas enfatiza a tarefa de transformar as relações

²⁷ BRADY, J. *Teacher education and the multinational dilemma*. A critical thinking response, 1997. In: <http://www.wmc.edu/academics/library/pub/jcp/issue1-2/kanpol-brady.html>. Acesso em: 16 outubro/2002.

²⁸ SIMON, R. *Teaching against the grain: texts for a pedagogy of possibility*. New York, Westport, London: Bergin & Garvey, 1992, p. 25.

²⁹ MACLAREN, P. *Multiculturalismo revolucionário – pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000b:213.

³⁰ GEERTZ, op. cit., p. 107.

³¹ MACLAREN, P. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez Editora, 2000, p. 123.

YAKAKI, Nara H. *Linguagem e Tradução Cultural*.

sociais, culturais e institucionais nas quais os significados são gerados....o multiculturalismo de resistência...argumenta que a diversidade deve ser afirmada dentro de uma política de crítica e compromisso com a justiça social.”

Da posição de professora, novos esclarecimentos foram feitos aos membros como *feedback* das redações, pois acreditamos que a posição etnográfica poderá ser adotada mais rapidamente quando da aquisição formal de conhecimentos adequados no momento apropriado. Qualquer tentativa de retorno à identidade-pura anterior à leitura de *Death of a Boy* seria ilusória. SB, assim como tantos outros membros, já se encontram num tempo-espço de complexidade diversa, cuja identidade caracteriza-se pelo aspecto efêmero, pela descontinuidade, fragmentação e pelo deslocamento típico do agente pós-moderno que é coerentemente incoerente e capaz de transformar a história. São Hall e Gay³² que explicam esta questão:

“It accepts that identities are never unified and late modern times, increasingly fragmented and fractures; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation.”

Dentro da concepção de *hibridismo produtivo* defendido por Bhabha³³, o sujeito pós-moderno experimenta um movimento de transição que acompanha a transformação social sem, entretanto, celebrar qualquer desfecho, visto que as condições sócio-históricas abrem-se e nunca estabelecem pontos de chegada. Para o referido autor, *a formação de identidade precisa ocorrer no terceiro espaço, o da tradução*³⁴, em que os discursos da autenticidade e de essencialismos são desafiados.

Entretanto, esse espaço não se encontra imune à inscrição em relações ideológicas de poder e privilégios. Em outras palavras, há aceitação de complexidades contingentes como características de um *‘hibridismo* dotado de agenda política; de uma crítica social a serviço da justiça social que seja de responsabilidade ética coletiva³⁵. A complexidade do membro social é sempre tensiva e

³² HALL, S. & GAY, P. D. *Questions of cultural identity*. London – Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1996, p. 4.

³³ BHABHA, op. cit., p. 38.

³⁴ Apud MACLAREN, 2000, p. 199.

³⁵ MACLAREN, 2000, p. 96.

caminha num *continuum*. É nessa atmosfera tensiva e conflituosa que SB e tantos outros aparentemente estão caminhando.

Ancorando-se no conceito de *sujeito coletivo* ou *personne* e no *sujeito individual* ou *moi*, in Mauss³⁶ e levando-se em consideração que todo *moi é personne*, esses sujeitos reconectam-se ao contexto social *macro*, que transforma suas secularizações no início do debate em sujeitos mais declaradamente coletivo (ex.: ao fazerem alusão à violência do Brasil). Esse *olhar etnográfico* e de *sujeito pronominal*³⁷ tenta entender o outro a partir de suas bagagens culturais, não sendo, portanto, uma perspectiva neutra. Quando os membros propõem entender outros valores ao serem expostos a uma cultura considerada exótica, por muitos, aparentemente esses sujeitos não estão preocupados em privilegiar uma perspectiva em detrimento de outra(s), uma vez que todas a são. Sugere-se assim que não é uma mera troca de posições. Mas isso tudo são apenas especulações e não afirmações certeiras.

Fazendo o caminho de volta, quando devolvi a SB os dois livros de Pearl Buck, esta me disse que, quando criança, lera um deles e sofrera uma crise emocional por não aceitar o fato de que a mãe chinesa matava o filho imediatamente após o parto por não ter como amamentá-lo. Sem que o professor lhe perguntasse, SB adiantou que se lesse os livros com a postura de hoje, já não se sentiria tão perturbado. Como resultado da pesquisa, um exemplo profícuo de perturbação despontou em mim com o depoimento desse sujeito:

“...é que a gente não tem conhecimento, how many people have been killed, how much can we interfere without destroying the culture of these people?”

Considerações finais

Ao caminhar para o encerramento dessa investigação, concentro-me em reflexões que insistem em suspeitar das direções de meu próprio fluxo de pensamento.

Nessa investigação, procurei inquisitivamente apoiar-me especialmente no processo de interpretação e da interação tanto dos sujeitos de pesquisa como da minha própria.

Como costuma ocorrer, a opacidade da linguagem seduzirá o leitor a interpretações diferentes daquelas apoiadas em meus dizeres, que, neste momen-

³⁶ CARRITHERS, M.; COLLINS, S.; LUKES, S. (Eds.) *The category of the person: anthropology, philosophy, history*. Cambridge: CUP, 1986, p. 234-256.

³⁷ BHABHA, op. cit. p. 56.

to, apresentam-se em um tempo-espaco diferente ao existente no processo de pesquisa. É nesse interstício, presente desde a introdução deste trabalho, que a minha escrita tem resistido às pasteurizações acadêmicas. Ela tenta também evitar aliterações do que foi dito e não-dito no que concerne às sempre harmônicas e festejadas conclusões.

Mas o oposto também não nos apraz. Nem só de conflitos vivem os efeitos da dualidade ficção-realidade. Seria, neste minuto, minha vontade de sentir-me como um professor intelectual e um intelectual como professor? Aquele que assume efetivamente vínculos empregatícios, aquele que está sujeito a uma carga horária de trinta ou quarenta horas semanais em escola pública, sem comprometer a suposta carreira acadêmica? Não que não haja alguns contextos mais difíceis que outros (e assim sendo, difíceis sob que perspectiva?). Não que minha vontade demonstrasse melhor qualidade de pesquisa. Não se trata também simplesmente do fato de não haver, em quantidade ética, e com qualidade consideráveis, intelectuais trabalhando em escolas públicas de ensino fundamental e médio. É que a complexidade da história e do homem, nela inserido requer um vínculo ainda mais forte abrangendo a teoria e a prática.

É possível que tais considerações insinuem uma busca constante de *completude* ou que isso possa reverberar em *ansiedade* da minha parte. Lançarei, pois, como consequência, uma proposta: deve haver diferentes tonalidades de ambos os fatores, ou seja, vontade de completude e ansiedade, e ainda mais importante é que isso poderá ser **produtivo**. Afinal, o que freqüentemente produzimos por conta de uma aparente ansiedade, normalidade ou calma, revela apenas uma das possíveis causas, existindo necessariamente outras.

A “ vaidade ” acadêmica, humana, de transformar os meios existentes, gera muitas vezes efeitos contrários aos idealizados. Foi desta forma que atuei na minha práxis pedagógica, como demonstrei. Estava na ocasião imbuída de um pensamento estereotipado tratando-se da concepção de *leitura*, ou seja, aquela que se mostra sitiada e refém de uma situação que só poderia agravar-se. Aquela situação de leitura, cuja ênfase está quase sempre locada à decodificação do texto como depositário de dados e de informações, tentando resgatar ilusoriamente um sentido original, e não como oportunidade de constante construção e reconstrução de conhecimento.

O processo de investigação da leitura dos membros, relacionado ao texto discutido aqui, demonstrou que umas das possíveis causas da hipertrofia geral de tais membros fundamenta-se em seus *loci de enunciação*³⁸ de cunho *positivista*³⁹.

³⁸ BHABHA, op. cit.

³⁹ COMTE, op. cit.

Crop, 11, 2006

Daí partiu a professora para a sala-de-aula com um exército de materiais e teorias (considerando o processo de pesquisa de mestrado), acreditando poder fazer milagres com a dialética, em doses homeopáticas, outras vezes cavalares. A minha suposta liberdade para subversão e agência enveredou para contradições à medida que reproduzi os paradigmas (ex.: controle de qualidade total, crença em resultados lingüísticos certos e crença na ideologia subjacente à língua inglesa) impostos pelo IPLI, instituição na qual esta investigação ocorreu. Dos depoimentos coletados, não raro obtive interpretações aparentemente esperadas, donde um leitor poderia indagar se isso não poderia ser interpretado como um encontro marcado com um modelo interpretativo conduzido e/ou induzido por minhas interações. Talvez, mas não necessariamente. Apelo para as palavras de Mignolo⁴⁰: *thinking has no particular origin in any particular culture*. O papel do professor como mercador de conhecimento também deverá ter o seu momento, desde que esteja aberto às inovações e contingências, sem garantias de sucesso.

Que diferença, se é que houve alguma, fiz, visitando a vida de tais sujeitos de pesquisa? Provavelmente, na prática, pouco.

Durante o processo de criticidade, a aparente resistência e reprodução crítica que tanto eu como alguns sujeitos de pesquisa demonstraram, já exerceram, na maioria das vezes, inegáveis transformações. Afinal, estou inserida num projeto de pesquisa acadêmica que enfoca *letramento crítico* sob a orientação da Profa. Dra. Walkyria Monte Mór. Graças às sugestões dela é que pude revisitar o meu projeto inicial de pesquisa, sofrendo, também, uma *ruptura* no meu próprio desenvolvimento crítico. Finalizo esse trabalho com renovada resistência, mas, ao mesmo tempo, preparada para outras contingências.

Referências

- ACHEBE, C. *Things Fall Apart*. New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1958.
- BAKER, C. D. & LUKE, A. (eds.) *Towards a Critical Sociology of Reading Pedagogy: papers of the XII world congress on reading*. N.Y., John Benjamins, Melbourne, CUP, 1991.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. S. P., Hucitec, 9º ed., 1999.
- BHABHA, H. *The Location of Culture*. London & New York, Routledge, 1994.
- BRADY, J. *Teacher Education and the Multinational Dilemma. A 'Critical' Thinking Response*. <http://www.wmc.edu/academics/library/pub/jcp/issuel-2/kanpol-brady.html>. Acesso em: 16 outubro/2002.

⁴⁰ MIGNOLO, W. *Local histories, global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. Princetown: Princetown University Press, 2000, p. 50.

YAKAKI, Nara H. *Linguagem e Tradução Cultural*.

- COMTE, A. *Discurso Sobre o Espírito Positivo*. S.P., Editora Martins Fontes, 1935.
- DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1997.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, Editora Loyola, 2000.
- _____. *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. Petrópolis, Vozes, 2000.
- HALL, S. & GAY, P. D. *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1996.
- MCLAREN, P. *Multiculturalismo Crítico*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.
- _____. *Multiculturalismo Revolucionário Pedagogia do Dissenso para o Novo Milênio*. Porto Alegre, Artmed Editora, 2000b.
- MENEZES DE SOUZA, L. M. T. *O Rato que Ruge: o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento*. Tese de Doutorado. São Paulo, PUC, 1992.
- MIGNOLO, W. *Local Histories, Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. Princetown, Princetown University Press, 2000.
- MONTE MÓR, W. M. *Linguagem e Leitura da Realidade: outros olhos e outras vozes*. Tese de doutorado, São Paulo, FEUSP, 1999.
- RICOEUR, P. (1978) *O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica*. R. J.: Editora Imago.
- SIMON, R. *Teaching Against the Grain: texts for a pedagogy of possibility*. New York, Londres: Bergin & Garvey, 1992.
- WHITE, H. *Meta-História. A Imaginação Histórica do Século XIX*. S. P., Editora Edusp. Tradução: José L. de Melo, 1995.

Crop, 11, 2006

Apêndice 1

What impressions and feelings did you have immediately after reading ‘Death of a Boy’? What’s your critical view after reading the handouts and having the teacher’s more clarifications of the context?

“When I first read *Death of a Boy* I was quite shocked with Ikemefunas’s death by Okonkwo, a man who had brought him up as a son. Okonkwo did so because the Oracle of the Hills had pronounced it. It is difficult for me to accept the fact of a god determining the death of an innocent boy.

Although I acknowledge Okonkwo’s attitude as a result of his cultural values I admit feeling very uncomfortable while reading this story. On the other hand, what would Okonkwo’s clan think about all the deaths in *Brazli*, as a result of robbery, murder, drug traffic, kidnapping? Is this a product of our culture?

Whenever we get in touch with other cultures we must try to understand the other’s values but this is difficult to manage. Our beliefs are too deep inside us what make the cultural differences such an obstacle for our understanding.

I would say that understanding the cultural differences doesn’t mean agreeing to the differences but to respect the diversity of concepts, perspectives.

Nowadays what we look for is an integration among cultures, the approach of other peoples’ culture through the similarities, without intention of changing the other’s view, but to promote natural integration where both sides negotiate equally.”

Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico

Renata Quirino de Sousa*

“Maneiras de ler não são neutras; estão sempre relacionadas a questões de identidade e de poder cultural e político, acesso ao capital, além de configurações contemporâneas de gênero, etnia, e classe nas sociedades capitalistas modernas.”

Luke & Freebody (1997)

Resumo: *Este artigo discute o que se entende por leitura, como o leitor constrói os significados do texto e quais as conseqüências disso para o ensino de leitura sob a perspectiva do letramento crítico. Utiliza trechos do depoimento de um professor de inglês da escola pública para ilustrar a visão que esses profissionais costumam ter a respeito do tema. Conclui que a busca da intenção do autor não é tão relevante quanto a compreensão do processo de construção de sentido feita por cada leitor dentro do seu contexto histórico e cultural.*

Palavras-chave: *leitura, letramento crítico.*

Abstract: *This article is about the act of reading, how the reader builds the meanings of the text and which are the consequences of this practice for the teaching of reading under the perspective of a critical literacy. Extracts from an interview with a teacher of English in a public school*

* Mestranda da Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

SOUSA, Renata Quirino de. *Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico.*

are used to demonstrate the view that this kind of professional usually has concerning this issue. The article concludes that the search for the author's intention is not as relevant as the understanding of the process of meaning making carried out by each reader inside his/her historical and cultural context.

Keywords: reading, critical literacy.

A leitura é definida por Luke & Freebody (1997) como uma prática social que, através do uso de um texto escrito ou de uma imagem, torna-se um instrumento para a construção e a reconstrução de significados. Essa prática, segundo os autores, é sempre política e envolve questões de cultura e de poder. A visão mais comum a respeito da interpretação de textos é aquela que busca resgatar o que o autor quis comunicar quando produziu o texto. No entanto, os autores que trabalham com letramento¹ crítico propõem que o significado não é transparente e não se encontra no próprio texto, mas é atribuído pelo leitor, que faz uso de seus conhecimentos prévios para dar sentido ao que lê (Bakhtin, 1979; Bruner, 1986).

O ensino de leitura no seu início, ou seja, no período colonial, tinha o objetivo de introduzir o aluno ao cânone da literatura clássica inglesa, impondo, portanto, aos colonizados a cultura dos colonizadores (Bhabha, 1994). Naquela época, textos de outras culturas eram chamados de orientais, exóticos ou diaspóricos (Luke & Freebody, 1997). Começava a estabelecer-se, assim, o centro e a margem no ensino de leitura. Derrida (1974) afirma que essa dicotomia rege o nosso cotidiano em todas as áreas do conhecimento, já que temos a necessidade de classificar todas as coisas, atribuindo a elas valores (bom/ruim, bonito/feio), e dentro dessa atribuição de valores sempre há um centro, que engloba aquilo que é valorizado, e uma margem, destinada àquilo que é considerado menos relevante. No caso do ensino de leitura, os alunos deveriam conhecer e interpretar, portanto, textos europeus, os quais eram valorizados por retratar a cultura dominante.

A valorização dos autores canônicos está ainda muito presente nas práticas de ensino de leitura atuais. Ainda hoje, as escolhas dos textos a serem trabalhados em sala de aula são grandemente influenciadas por essa valorização da chamada cultura dominante, no caso, a cultura européia. Os textos de outras

¹ O termo letramento está sendo utilizado neste texto com o sentido de ensino de leitura e interpretação de textos.

Crop, 11, 2006

culturas são analisados apenas a título de curiosidade ou em favor do chamado multiculturalismo, que trata o Outro com tolerância, sem, no entanto, respeitá-lo como tendo o mesmo valor que aqueles que detêm o capital cultural naquele momento (Bhabha, 1994). Podemos perceber essa valorização do canônico no seguinte trecho do depoimento de um professor de inglês da escola pública:

Tornei-me professor de ingles através da universidade, que despertou o prazer da leitura; principalmente livros de Literatura Inglesa.

Inferese através desse depoimento que há uma valorização da cultura européia como produtora de boas obras literárias que merecem lugar de destaque no currículo do curso de letras. Mesmo sabendo da existência de outros países onde a língua inglesa é falada como primeira língua, os professores dificilmente colocam seus alunos em contato com obras literárias vindas desses lugares. Os Estados Unidos parecem ser a única exceção, talvez por se tratar de uma ex-colônia que, dentro da visão neoliberal de sociedade, conseguiu se desenvolver a ponto de alcançar e, em determinados contextos, superar o capital simbólico que seus colonizadores já detinham.

Voltando ao ensino de leitura no período colonial, as leituras, nesse contexto, eram comumente feitas em voz alta e os professores aproveitavam o texto para trabalhar questões gramaticais (Luke & Freebody, 1997). No caso do ensino de línguas estrangeiras, tal prática parece ser ainda bastante comum, já que os professores aproveitam para trabalhar não apenas questões gramaticais, mas, principalmente, questões de pronúncia, prática considerada importante pela maioria dos alunos dos cursos de letras, como podemos notar em outro trecho do depoimento do professor já mencionado, quando perguntado sobre o que poderia melhorar nos cursos de formação de professores de línguas:

A leitura de textos com transcrição fonética facilitaria aumentar o vocabulário, pois, assim, ao me tornar um leitor, aprenderia a pronunciar as palavras trazendo-as para a linguagem oral.

Parece que, para esse professor, assim como para muitos outros, tornar-se um leitor pode resumir-se a conseguir decodificar as palavras, pronunciá-las corretamente e compreender o que o autor quis dizer. O professor menciona a leitura de textos com transcrição fonética como prática que auxiliaria no aprendizado da pronúncia das palavras. O seu foco aqui parece ser a preocupação com uma pronúncia considerada correta mais do que a busca de uma fluência oral, visto que ele não sugere nenhuma discussão, nem na língua materna e nem na

SOUSA, Renata Quirino de. *Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico*.

língua alvo, a respeito do texto. Outra preocupação desse professor parece ser o domínio do vocabulário na língua estrangeira, como forma de assegurar um maior conhecimento dessa língua.

O modelo de ensino de leitura começou a mudar, segundo Luke & Freebody (1997), no início do século XX, quando passou-se a valorizar a leitura silenciosa em detrimento da leitura em voz alta. A experiência individual do leitor também passou a ser levada em conta e houve uma mudança no foco dos textos, que passaram a abordar menos os moralismos coloniais e mais o cotidiano suburbano do ocidente colonizado. A leitura passou a ser vista como um conjunto de técnicas transportáveis a qualquer contexto, dentro de um currículo aparentemente neutro. O leitor deixou de ser visto como um “simples cidadão com responsabilidades normativas”, e passou a ser encarado como um cidadão psicológico dotado de capacidades mentais (Luke & Freebody, 1997). Nesse novo modelo de ensino, a leitura passou a ser vista como construção de significado dentro do espaço cognitivo do leitor.

Esse novo modelo de ensino de leitura, voltado para o desenvolvimento de uma resposta pessoal do leitor em relação ao texto causou, e ainda causa, na visão de Luke & Freebody (1997), debates acerca do que seja leitura, do que deve ou não ser lido e de como a leitura é melhor ensinada e aprendida. Passou-se a valorizar as pesquisas nas áreas de psicolinguística e psicologia cognitiva como forma de melhor compreender os processos de leitura bem como de desenvolver técnicas que facilitem esses processos. No entanto, tais desenvolvimentos no ensino de leitura tinham, e têm, como objetivo principal a formação do cidadão, cujos interesses morais, econômicos e políticos estejam focados no *self*, ou seja, no próprio indivíduo. Da mesma forma, as capacidades intelectuais do leitor são vistas como individuais. Fazendo uma crítica a essa visão, os autores defendem uma mudança de atitude que vá no caminho inverso do individualismo e passe a ver o leitor como um ser social, inserido em um contexto histórico e cultural; o qual irá influenciar sua leitura, já que o significado é um processo não-fixo e não-estável, que depende do contexto (Bakhtin, 1979; Bruner, 1986).

Nos textos que lemos ou escrevemos, há repertórios de “selves” representados explícita ou implicitamente, ou seja, há várias identidades que estão textualmente conectadas a interesses políticos e culturais e das quais podemos nos apropriar (Luke & Freebody, 1997: 193). A leitura e a escrita são, portanto, atividades sociais, através das quais nossas identidades também são construídas. Assumimos posições de autor e de leitor que dependem do nosso contexto histórico e cultural. Dessa forma, não há posição neutra de autor ou de leitor, uma vez que fazemos uso das nossas leituras anteriores e conhecimentos de mundo para construir o significado de um texto. É importante esclarecer também que,

dentro de um mesmo contexto histórico e cultural, os seres sociais podem realizar leituras completamente diferentes uns dos outros, já que nenhuma cultura é homogênea (Bruner, 1986). Dessa forma, mesmo que o leitor seja visto como um ser social pertencente a uma determinada cultura, ele não irá, obrigatoriamente, fazer a mesma leitura de um texto que outro membro de sua cultura faria, muito embora as diferentes leituras e atribuições de significado feitas por um e por outro tragam traços da cultura a que ambos pertencem.

Leitura e interpretação devem, portanto, ocorrer simultaneamente, como uma construção de sentido, não havendo uma “interpretação correta” e sim, a construção de sentidos que cada leitor faz de acordo com o contexto no qual está inserido. Além disso, o sentido é sempre temporário, da mesma forma que a interpretação, ou seja, uma determinada atribuição de significado vale apenas para o contexto específico em que o leitor se encontra. Da mesma forma, o autor está inserido em um contexto histórico e cultural que não pode ser transportado na íntegra para outros contextos (Bakhtin, 1979). Portanto, deixa de ser importante descobrir a intenção do autor e ganha relevância analisar a construção de sentido feita pelo leitor. Não há, portanto, formas mais ou menos corretas de se ler um texto, já que o significado não se encontra no texto em si, mas é construído pelo próprio leitor (Bakhtin, 1979; Bruner, 1986).

No entanto, o que se vê nas salas de aula de leitura ainda parece ser a busca pela interpretação correta dos textos, como se houvesse apenas uma interpretação possível, ou como se uma interpretação pudesse ser “melhor” do que outras ou mais próxima da intenção do autor. Tal prática pode levar o aluno a pensar que, sem o seu auxílio do professor, o qual está imbuído do poder de fazer a interpretação “correta”, não pode chegar ao significado real do texto, como podemos perceber em outro trecho do depoimento do professor estudado:

Às vezes me sinto incapaz de oferecer algo melhor, pois só tive a oportunidade de ler e compreender bem na universidade.

Esse professor parece não acreditar ser capaz de interpretar um texto em língua inglesa de forma satisfatória, como seus professores faziam na universidade e, talvez por esse motivo, sente-se incapaz de auxiliar seus alunos no seu processo de leitura. Talvez sua preocupação com a forma, ou seja, com o conhecimento da estrutura e do vocabulário da língua, faça-o acreditar que, sem o pleno domínio da língua estrangeira, não é possível interpretar um texto nessa língua. Tal crença pode estar baseada na ilusão da transparência da língua (Bakhtin, 1979), segundo a qual o significado está nas palavras e, uma vez conhecido todo o vocabulário e a estrutura da língua, pode-se compreender o texto.

SOUSA, Renata Quirino de. *Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico*.

O letramento crítico, como veremos mais adiante, propõe uma conscientização, tanto por parte dos professores como dos alunos, de que não há apenas uma interpretação correta e de que é o leitor, com seu conhecimento de mundo, que constrói significados para o texto. Nesse sentido, o ensino de leitura envolve decisões quanto à direção a ser tomada em relação às práticas sociais adotadas bem como à formação identitária dos alunos através do seu posicionamento como autores e leitores. No processo de escrita e de leitura, adotar posições oficialmente reconhecidas e valorizadas de autor e de leitor pode significar o abandono por parte do ser social de suas próprias formas de pensar o mundo, e, ao mesmo tempo, a legitimação das práticas e ideologias dominantes (Luke & Freebody, 1997).

De acordo com Bruner (1986), o ser humano é dotado de uma capacidade narrativa assim como de uma capacidade lingüística. No entanto, essas capacidades somente podem se desenvolver em contextos culturais de uso. Dessa forma, a leitura está condicionada à cultura no sentido em que esta determina quais as leituras possíveis e quais as posições de autor e de leitor disponíveis para seus membros, sob pena de não serem aceitas interpretações que não fazem parte de canonicidade² daquela determinada cultura. Em outras palavras, o fato de o significado não estar transparente dentro do próprio texto, e depender da atribuição de sentido por parte do leitor, não quer dizer que existam infinitas interpretações possíveis. Existem algumas interpretações possíveis, as quais dependem do contexto socio-histórico imediato do leitor (Bakhtin, 1979).

O tipo de letramento que é utilizado no contexto escolar depende de como a identidade social e cultural é construída e de como o poder político e cultural é estabelecido e distribuído nas instituições. De acordo com pesquisa realizada por Luke & Freebody (1997), as pessoas que têm menor acesso ao letramento são também aquelas que possuem menor poder político e menor participação na vida pública, econômica e social. Os autores propõem, então, a seguinte questão: “Essas pessoas detêm menor poder porque são menos letradas ou elas são menos letradas porque detêm menor poder?” (*idibem*, p. 200). E concluem afirmando que o acesso ao letramento não é simplesmente uma questão pedagógica, mas muito mais uma questão de poder, assim como a escolha dos textos utilizados nas aulas de leitura.

O que é preocupante, segundo Luke & Freebody (1997), é que a prática de ensino de leitura comumente adotada nas salas de aula pode tornar invisíveis as ideologias que estão implícitas na escolha do texto e na maneira de dar signifi-

² Narrativas canônicas são aquelas aceitas pelo grupo, ou seja, que fazem parte de um consenso cultural (Bruner, 1986).

cado a ele, ou seja, essa prática pode ajudar a produzir leitores não críticos e não conscientes das ideologias que permeiam sua prática. Os autores sugerem, então, uma mudança de foco, que deixa de trabalhar a leitura sob uma perspectiva psicológica e individualizadora e passa a analisá-la sob uma perspectiva social e cultural, levando em conta os discursos sociais que os alunos trazem para a sala de aula. É o que os autores chamam de *abordagem sociológica*, cujo foco são os tipos de discursos e práticas a que os alunos costumam ter acesso, além das conseqüências dos diferentes tipos de letramento.

O currículo escolar, na visão de Giroux (1997), constrói valores e significados culturais por ser um local onde se produzem e se criam significados sociais, os quais estão sempre ligados a relações sociais de poder. Segundo o autor, a pedagogia conservadora enfatiza a técnica e a passividade, buscando ajudar os alunos a “dominarem” as ferramentas de leitura, ao invés de ajudá-los a “ler” o mundo. De acordo com seu conceito de *capital cultural*, a escola institucionaliza certas maneiras de agir e socializar, uma vez que é vista como um local meramente instrucional, destinado a transmitir uma cultura. A escola, portanto, concentra-se “em questões referentes à maneira mais completa ou eficiente de se aprender tipos específicos de conhecimento, criar um consenso moral, e oferecer modos de escolarização que reproduzam a sociedade existente” (Giroux, 1997: 37). Dessa forma, a questão de como professores e alunos produzem significado tende a ser obscurecida pela questão de como se pode dominar o significado de outros indivíduos, levando à despolitização das noções de cultura e de pedagogia em sala de aula.

A fim de propor rupturas nesse sistema de ensino, as práticas de letramento crítico propostas por vários autores (Giroux, 1997; Saviani, 1983; entre outros) baseiam-se em questionamentos do tipo: Como, porque e a interesse de quem um determinado texto pode funcionar? Quais são as possíveis leituras que se pode fazer de um determinado texto e quais as conseqüências sociais e culturais que podem trazer? Ensinar a ler criticamente significa encorajar o desenvolvimento de diferentes posições de leitor e de diferentes práticas de leitura, promovendo questionamentos e críticas culturais e sociais.

Com relação ao currículo, Luke & Freebody (1997) sugerem uma maior atenção às influências sociais, econômicas e culturais nas escolhas dos textos a serem lidos, deixando claro que o currículo nunca é neutro, estando sempre a serviço das ideologias das instituições escolares e sociais. Da mesma forma, os materiais utilizados e as práticas de leitura em sala de aula são apenas ferramentas através das quais os discursos culturais, as ideologias políticas e os interesses econômicos são transmitidos, transformados e, o que é mais importante, podem ser contestados. Os autores sugerem, então, algumas questões que ajudam a iden-

SOUSA, Renata Quirino de. *Considerações sobre o Ato de Ler na Perspectiva do Letramento Crítico*.

tificar as ideologias presentes na prática de leitura em sala de aula: 1) Que pontos de vista do texto são trabalhados pelo professor? 2) Que práticas de leitura são encorajadas e valorizadas? 3) Que tipos de afirmações dos alunos, vindas do seu conhecimento prévio de mundo, são valorizadas? (p. 212). Essas questões são relevantes porque, segundo os autores, os alunos aprendem como fazer suas leituras de acordo com o que foram encorajados a fazer na sala de aula. Dessa forma, o conhecido questionamento sobre qual é a melhor forma de se ensinar leitura dá lugar a uma questão de maior relevância: “Que tipos de práticas de leitura e quais posições de leitor devem ser valorizadas, encorajadas e propagadas pelas escolas?” (Luke & Freebody, 1997: 213).

Conclusão

O significado, portanto, não está presente no próprio texto e nem nas palavras que o compõe, mas é atribuído pelo leitor, que faz uso de suas leituras anteriores para dar sentido ao que lê. Dessa forma, torna-se irrelevante procurar descobrir a intenção do autor, e ganha importância analisar como se dá a construção de significado feita por cada leitor, dentro do seu contexto histórico e cultural. O letramento crítico busca, então, promover reflexões acerca da construção de sentido que se pode fazer a respeito de um texto bem como das ideologias que permeiam as escolhas de determinados textos para a aula de leitura.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 10. ed. São Paulo: Hucitec. 2002 (1979).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2003 (1994).
- BRUNER, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge. Harvard Univers. Press. 1986.
- DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore. John Hopkins University Press. 1974.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Trad.: R. MACHADO. 19. ed. RJ: Graal. 2004 (1979).
- GIROUX, H. *Os Professores Como Intelectuais*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1997.
- LUKE, A. & FREEBODY, P. Shaping the Social Practices of Reading. In: *Constructing Critical Literacies: Teaching and Learning Textual Practice*. Sidney. 1997.
- RICOEUR, P. *Interpretação e Ideologias*. 3. ed. Trad.: H. JAPIASSU. RJ: F. Alves. 1988.
- SAVIANI, D. *Escola e Democracia*. 31. ed. Campinas: Ed. Autores Associados. 1997 (1983).

O Lugar do Texto Literário na Sala de Aula de Língua Inglesa

Renata Cristina Colasante*

Resumo: *Considerando os objetivos propostos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental (1998) e do Ensino Médio (2000), que preconizam a leitura como habilidade comunicativa factível dentro da sala de aula de língua inglesa, a proposta deste trabalho é discutir de que modo a literatura pode contribuir como um conteúdo que transcende a simples aquisição de conhecimento lingüístico, contribuindo significativamente para o desenvolvimento intelectual e humano do aluno das escolas da rede oficial de ensino e colaborando para a elevação do status dessa disciplina no currículo.*

Palavras-chave: *Parâmetros Curriculares Nacionais, literatura, língua inglesa, cidadania.*

Abstract: *The aim of this essay is to discuss how literature can be used in the classroom to contribute not only to the simple acquisition of language, but also for the intellectual and human development of the students in state schools.*

Keywords: *literature, English language, citizenship.*

Embora muitos tenham sido os esforços de (pelo menos alguns) cursos de Letras com Habilitação em Línguas Estrangeiras para propor alternativas e abor-

* Mestre pela Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Língua Inglesa FFLCH-USP; Professora de Literatura em Língua Inglesa na Universidade Metodista de Piracicaba.

dagens de ensino aos seus alunos e futuros professores de modo a permitir que a sala de aula de língua inglesa deixe de ser o lugar onde, talvez com um certo exagero, cada ano letivo começa indistintamente com o ensino do verbo *to be* e termina com exercícios de preencher lacunas com verbos no *Simple Present Tense*, o status desta disciplina nas redes oficiais de ensino ocupa um plano cada vez mais secundário, a ponto do ensino de inglês ter se tornado freqüente alvo de piadas em rede nacional. Quem já não assistiu os humoristas do Cassetta & Planeta lançarem mão da famosa frase “*The book is on the table*”, que virou em emblema da ineficiência do ensino de inglês nas escolas, cada vez que precisam simular que estão falando inglês? Ou então a propaganda de uma cervejaria nada respeitável, visto sua posição central na recente operação Cevada da Receita Federal, cujo protagonista apela para a fictícia expressão *enrolation* para cantar a mulher a seu lado num bar, a qual falava inglês? A ineficiência do ensino nas redes públicas é quase palpável. Para o professor universitário de língua inglesa, especialmente nas universidades particulares, ela se faz sentir na falta de motivação e conteúdo dos alunos que são admitidos nas universidades a cada exame vestibular e na descrença de que aprender a língua (qualquer que sejam as habilidades comunicativas) fora dos institutos de idiomas é possível. O impacto disto na sociedade é ainda pior, já que a ineficácia desse ensino vai se traduzir no questionamento da utilidade da disciplina Língua Inglesa no currículo e, já que “não tem utilidade”, ou “não serve para nada”, ou ainda “não é na escola que se aprende inglês”, a disciplina está sempre a vias de ter sua existência ameaçada.

A sociedade não questiona, porém, a necessidade de ter acesso à língua inglesa hoje. Independentemente de questões ideológicas e políticas que estão vinculadas à escolha de que idioma oferecer, saber uma língua estrangeira, e, hoje, especialmente o inglês, é quase uma condição *sine qua non* para que um indivíduo tenha acesso, entre outras coisas, a um bom emprego, e com isto, adquira condições de vida que deveriam estar acessíveis a todos. Ora, se não ter acesso ao idioma é um fator limitante a um direito básico do cidadão, como o trabalho (conforme o estabelece o artigo 23 da Declaração de Direitos Humanos), então ter acesso a ele também deveria ser um direito de todos. E, numa sociedade como a nossa, em que os altos níveis de desigualdade social não permitem o acesso dos menos favorecidos aos – normalmente caros – cursos de línguas, caberia ao ensino público e gratuito prover ao aluno tal conhecimento para que ele possa em tempo exercer sua cidadania.

É inegável, porém, que o trabalho dos professores de línguas nas salas de aula é limitado por condições quase sempre desfavoráveis, como salas com um grande número de alunos, heterogeneidade do nível de conhecimento dos alunos e um reduzido número de aulas semanais. E, é chamando a atenção dos

professores de língua estrangeira para as estas condições de trabalho, que os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental (1998) e do Ensino Médio (2000), documentos elaborados pelo Ministério da Educação com o objetivo de propiciar aos sistemas de ensino subsídios para a elaboração do currículo e projetos pedagógicos, e orientar professores em suas abordagens, preconizam a leitura como uma habilidade comunicativa factível dentro da sala de aula de língua estrangeira no ensino formal e que pode contribuir significativamente para o desenvolvimento do aluno e prepará-lo para o exercício da cidadania.

Contudo, a ênfase dada nos PCNs ao ensino da leitura, não nos parece ser suficiente para, por si só, justificar a presença de textos literários na sala de aula de línguas estrangeiras, se o professor pensar na leitura como uma mera forma de aquisição de conteúdos lingüísticos (como gramática e vocabulário), domínio de estratégias de leitura, e limitar-se a aplicar para os alunos exercícios de compreensão de texto. Utilizar-se de qualquer texto desta maneira, mas sobretudo textos literários, seria um altamente limitante e redutor.

Entretanto, ao propor a leitura como “competência primordial do ensino de línguas estrangeiras”¹, os PNCEM postulam que alguns dos maiores desafios que o jovem deverá confrontar-se no mundo do social e do trabalho só poderão ser resolvidos com o acesso a informações e a mobilização seletiva de competências e habilidades apropriadas: aprender a conhecer e aprender a fazer. Os PCNEMs definem ainda três eixos para os conceitos estruturantes e competências gerais da área: Representação e Comunicação, Investigação e Compreensão e Contextualização Sociocultural. Dentro destes eixos, considera-se que é função do estudo das línguas estrangeiras modernas, entre muitas outras coisas, levar o aluno a competências que transcendam o domínio das habilidades lingüísticas, como, por exemplo, a reflexão sobre estatutos de indivíduos frente a outros, a formação de leitores capazes de se apropriar do conhecimento e usá-lo de modo autônomo, a capacidade de compreender melhor sua realidade e cultura através do contato com a cultura estrangeira, enriquecendo sua visão crítica e seu universo cultural, expondo-o às diversidades culturais e eliminando estereótipos e preconceitos.² É para com estas funções o texto literário tem a contribuir – e muito!

Em “O Direito à Literatura”, Antonio Candido argumenta que a literatura tem sido um instrumento poderoso de educação, ao mesmo tempo em que

¹ Brasil. Ministério da Educação. Departamento de Políticas do Ensino Médio. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio: Linguagens, Códigos e suas tecnologias*. Brasília, 2000. p. 97.

² Id. Ibid. p. 94-103.

paradoxalmente apresenta uma ameaça a padrões socialmente estabelecidos. Segundo ele, “os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”³. Ele nos lembra ainda que a literatura não é uma experiência inofensiva, atentando para seu papel formador da personalidade segundo a força indiscriminada da própria realidade, contrariando as convenções, e provocando um conflito entre a idéia convencional de que a literatura eleva e edifica e os efeitos de sua força indiscriminada de iniciação na vida, que corrompe e é indesejável para alguns educadores. Para Candido, entretanto, a literatura nem corrompe, nem edifica, mas, “trazendo livremente em si o que chamamos de bem e o que chamamos de mal humaniza em sentido profundo, porque faz viver”⁴. E, este papel contraditório, mas humanizador, está ligado à complexidade de sua natureza. O que Candido entende por humanização é “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor”⁵. nos tornando mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, e nossos semelhantes.

Além de seu caráter humanizador, o crítico destaca na literatura o seu papel como um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão e mutilação espiritual⁶.

Aqueles que não são leitores ou que tem pouca familiaridade com textos literários podem estar agora se questionando se ou como a literatura teria todo este poder sobre o leitor. Acho, assim, importante notarmos ainda que, conforme explica Candido, a literatura – e seu caráter humanizador – tem várias faces entre as quais está o fato de que ela é uma forma de expressão, já que manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos e de que é também uma forma de conhecimento. Mas sua face primeira e crucial é que a literatura é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado. É este o aspecto que decide se um texto é literário ou não. Consciente ou inconscien-

³ ANTONIO CANDIDO. “O Direito à Literatura”. In: *Vários Escritos*. 4ª. Ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre o Azul, 2004, p. 175.

⁴ Id. Ibid. p. 175.

⁵ Id. Ibid. p. 180.

⁶ Id. Ibid. p. 186.

temente, este caráter de construção ou organização nos deixa mais capazes de organizar nossa visão de mundo. Em outras palavras, é a forma que assegura o efeito do conteúdo, ou seja, um texto literário é composto de palavras articuladas para comunicar uma idéia, segundo meios que impressionam a percepção. Na visão do crítico, estes aspectos atuam em nós simultaneamente e, em grande parte das vezes, “nas camadas do subconsciente ou do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar”⁷.

A reflexão de Antonio Candido nos ajuda a compreender melhor o caráter formador da literatura. E não formador no sentido em que ela coloca o indivíduo dentro de um molde. Pelo contrário, sua força está justamente na capacidade que tem de libertar o pensamento do indivíduo do pragmatismo da vida cotidiana e do convencionalismo, em larga medida imposto por uma sociedade em que o capital é o elemento norteador e para a qual, indivíduos pensantes poderiam se colocar como uma ameaça. Ela é capaz de despertar no sujeito uma consciência crítica, a qual permitirá que ele avalie e julgue o mundo e os acontecimentos reais, e desenvolver nele um espírito questionador, que permitirá que ele reflita, opine e proponha mudanças para a ordem das coisas. E isto é sem dúvida dar a ele elementos para o exercício de sua cidadania.

Diante disto, penso que o acesso de professores e estudantes de língua estrangeira a suas respectivas literaturas, pode ainda contribuir como um elemento de referência para que ele possa compreender melhor e refletir sobre as culturas de outros países, não fazendo apenas com que eles consigam entender melhor aspectos relacionados a própria organização cultural, social e política do Brasil, mas também desmistificando aqueles que são peculiares aos países estrangeiros e fazendo com que deixem de reproduzir posturas e idéias do senso comum de que o que tudo o que é externo, de primeiro mundo, dos países dominantes deve ser valorizado em detrimento do que temos no Brasil, que é tipo como menor e de menos valor.

Ancorando-se nas quatro premissas apontadas pela UNESCO com eixos estruturais da educação na sociedade contemporânea – que são, resumidamente: 1) aprender a conhecer, enquanto forma de compreender a complexidade do mundo de modo a viver dignamente, desenvolver possibilidades pessoais e profissionais e se comunicar e estimular a curiosidade intelectual; 2) aprender a fazer, criando condições necessárias para o enfrentamento de novas situações; 3) aprender a viver, desenvolvendo o conhecimento do outro e possibilitando a gestão inteligente de conflitos inevitáveis; e 4) aprender a ser, preparando o indi-

⁷ Id. *Ibid.* p. 179.

víduo para elaborar pensamentos autônomos e críticos e exercitar sua liberdade de pensamento, discernimento, sentimento e imaginação, estabelecendo um compromisso da educação com o desenvolvimento total da pessoa – os PCNEM propõem que “o currículo, enquanto instrumentação da cidadania democrática, deve contemplar conteúdos e estratégias de aprendizagem que capacitem o ser humano para a realização de atividades nos três domínios da ação humana: a vida em sociedade, a atividade produtiva e a experiência subjetiva, visando a integração de homens e mulheres no tríplice universo das relações políticas, do trabalho e da simbolização subjetiva”⁸.

As disciplinas de língua inglesa podem e devem participar ativamente deste processo de educação e integrar-se aos demais componentes curriculares, tais como História, Geografia, Filosofia e todas as demais disciplinas, e contribuir de modo efetivo e eficaz para o desenvolvimento do aluno. E a presença do texto na sala de aula é uma alternativa viável e possível para que isto aconteça, a qual, devo enfatizar, não é nem de longe excludente de outras habilidades comunicativas, já que, para que tudo o que discuti aqui possa ser realizado, a leitura na sala de aula de LE não deve ser encerrada em si mesma, através de exercícios gramaticais ou de compreensão geral ou de vocabulário. O texto pode tanto instigar uma discussão e troca de experiências, como resultar numa atividade escrita, mas vou me limitar aqui a meu objetivo, que foi o de propor uma reflexão sobre o texto literário como uma alternativa para a sala de aula de língua inglesa.

É, entretanto, óbvio que o professor que queira enfrentar este desafio deve antes de tudo ser ele mesmo um leitor e conhecedor do universo literário. Aos que já são, deixo aqui como fonte de provocação e/ou reflexão as sempre sabias palavras de Antonio Candido: “Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade”⁹. Aos que ainda não são, espero ter exposto de modo claro aquilo do que estão se privando e de que privarão seus alunos ao rejeitar a idéia de que a literatura pode lhes oferecer alternativas para o ensino.

Quem sabe com ela possamos deixar as aulas de verbo *to be* como algo do passado e recuperar a credibilidade do ensino de língua inglesa nas escolas do ensino fundamental e médio e fazer com que ela deixe seu status de marginalidade para trazer sua real contribuição para a educação no Brasil. Só assim, enterremos definitivamente o estigma de que nada ensinamos além de “*The book is*

⁸ Brasil. Ministério da Educação. Departamento de Políticas do Ensino Médio. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio: Linguagens, Códigos e suas tecnologias.* Brasília, 2000. p. 97.

⁹ CANDIDO. *Ibid.* p. 186.

Crop, 11, 2006

on the table” e com ele o fantasma da exclusão definitiva da disciplina de língua inglesa dos currículos da rede pública de ensino.

Bibliografia:

- BRASIL. Ministério da Educação. Departamento de Políticas de Educação Infantil e Ensino Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Fundamental*. Brasília, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. Departamento de Políticas do Ensino Médio. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília, 2000.
- BRASIL. Ministério da Educação. Departamento de Políticas do Ensino Médio. *PCN+: Linguagens, Códigos e suas tecnologias*. Brasília, 2000.
- CANDIDO, Antonio. “O Direito à Literatura”. In: *Vários Escritos*. 4ª. Ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre o Azul, 2004.

Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual

Vanderlei de Souza*

Resumo: *Este artigo tem como objetivo analisar uma aula virtual de Inglês como língua estrangeira ocorrida em um MOO (Ambiente virtual multiusuário), usando principalmente alguns conceitos derivados dos trabalhos de Michel Foucault sobre Discurso, como: formação discursiva, relação saber/poder, interdiscursividade entre outros, para entender como as representações que o professor e os alunos têm sobre eles mesmos e sobre o processo ensino-aprendizagem, em geral e em ambiente virtual educacional, interferem na construção e gerenciamento das práticas escolares.*

Palavras-chave: *virtual, ensino-aprendizagem.*

Abstract: *This article aims at analysing an English as a Foreign Language virtual class that took place in a Brazilian MOO (Multiple user Object Oriented domain) mostly using some concepts derived from Michel Foucault's works on Discourse, namely: discourse formation, power/knowledge relations, interdiscursivity among others, in order to understand how the teacher and students representations about themselves, and the process of teaching and learning in general or in a wired educational environment interfere in the construction and management of the schooling practices.*

Keywords: *virtual, teaching, learning.*

* Mestrando na Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês – FFLCH-USP.

1. Introdução

Pretendo, nesse estudo, analisar uma aula de língua inglesa ocorrida em um ambiente virtual-iterativo, a partir de conceitos advindos, principalmente, das reflexões de Foucault (1971, 1977, 1979, 2004), como, por exemplo, discurso, formação discursiva, condições de produção, relações de poder/saber, interdiscursividade, posições de sujeito, entre outros. Com isso tentar mostrar o funcionamento do discurso que permeia algumas concepções e práticas da sala de aula virtual, como as representações que cada um dos envolvidos parecem ter si próprios, dos colegas, do professor e do processo ensino-aprendizagem naquele contexto; condições em que ocorrem interdições e, além disso, tornar visível seu campo de coexistência, uma vez que os enunciados quem compõem um discurso só existem em relação a outros enunciados que os constituem, não por relações gramaticais ou lógicas, mas antes pela sua dispersão. Para tal, utilizarei uma transcrição dessa aula e uma transcrição seletiva de depoimentos por escrito colhidos junto aos alunos após o evento e ainda uma entrevista com uma aluna feita pela Internet.

O evento ora estudado trata-se de uma atividade de cunho educacional, com a participação de alunos de um curso superior e de mim, como seu professor de Inglês, durante uma aula mediada por computador, em um ambiente virtual-iterativo chamado BrasilMOO¹. Essa atividade é um desdobramento de uma aula não mediada, ocorrida na semana anterior, na qual os alunos assistiram ao filme chamado *Man Friday*, de Jack Gold, que faz uma releitura de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, sob o ponto de vista do personagem Sexta-feira. A atividade consistiu em provocar interações em língua inglesa deflagradas a partir da “projeção” de tópicos anteriormente preparados por mim. Fisicamente, os alunos encontravam-se em dois laboratórios de Informática com cerca de 18 computadores no total, utilizando-os aos pares e em alguns poucos casos, em trios, enquanto eu ocupava uma terceira sala, isolado. Há ainda a participação de uma aluna (Sherazade) de outra turma e um ouvinte² externo (Ozzy) que se conectou de Porto Alegre, RS. Nesse tipo de ambiente, um MOO³,

¹ <http://www.fatecid.com.br:8000>

² Claro que a palavra ouvinte não consegue expressar essa nova situação de uma pessoa que pede permissão para assistir a uma aula, mas que não está presente fisicamente, portanto “ouve” as aulas com os olhos.

³ MOO significa *Multiple user domain Object Oriented*, uma espécie de ambiente virtual basicamente mediado por texto. Para maiores detalhes visite: <http://vansouza.sites.uol.com.br/artigomoo.htm> ou <http://www.vansouza.com.br/palestra.htm>

Crop, 11, 2006

os usuários normalmente escolhem um nome fictício para os representarem durante a interação e suas “falas” são expressas por texto. Apesar da aparente semelhança com os conhecidos *Chats* da Internet, os MOOs surgiram antes e guardam profundas diferenças conceituais em relação àqueles, como por exemplo a hierarquização dos usuários⁴, outras possibilidades de interação, interatividade, expansibilidade, programabilidade e comandos diferenciados, tudo isso, porém, relacionado com o *status* desse usuário e de sua experiência.

2. Posicionamento teórico

Antes de iniciar formalmente a análise, uma vez que essa já se iniciou no momento da delimitação do tema, objetivo e corpus (Orlandi, 1999: 62-63), quero explicitar melhor o viés teórico que deverá nortear o estudo e que foi apenas mencionado na introdução.

O filósofo francês Michel Foucault tem sido freqüentemente requisitado por analistas que pretendem discutir práticas sociais discursivas, como por exemplo, relações de poder e saber. Também minha análise deverá prescindir de suas idéias e conceitos. Portanto, quando me referir a discurso, estarei recorrendo a um corpo teórico que considera que as palavras mantêm uma relação com as coisas muito mais complexa que a pretensa designação, nomeação ou representação. Dito de outra forma, a relação significado/significante, um dos eixos da teoria estruturalista saussuriana, não consegue dar conta de explicar o intrincado jogo da construção, manutenção e transformação dos sentidos veiculados por uma determinada tessitura verbal.

Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais do que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (Foucault, 1971, p. 55)

Essa idéia simplificada que as palavras apenas designam as coisas traz a ilusão de que podemos dizer tudo aquilo que quisermos, a quem quisermos, da forma que quisermos, em qualquer momento histórico, pois não revela, por exemplo, aquilo que o texto tem de interdito, de tabu, fruto de relações de poder e saber.

⁴ Nos ambientes do tipo MOO, os usuários possuem *status* diferenciados. A pirâmide social constitui-se, da base ao topo, das seguintes classes: *guests*, *players*, *builders*, *programmers* e *wizards*. Os últimos são os responsáveis pela administração do ambiente.

SOUZA, Vanderlei de. *Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual*.

Essa forma de pensar a língua sob a égide do discurso não toma a frase como unidade de sentido, à maneira do Estruturalismo lingüístico, mas o enunciado habitado por possibilidades de sentidos em dispersão trazidos pela memória discursiva de outros enunciados a corroborá-lo, questioná-lo ou mesmo ignorá-lo. Conforme Foucault:

Não há enunciados que não suponham outros; não há nenhum que não tenha em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e papéis. Se se pode falar de um enunciado, é na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definido, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola. (2004, p. 112)

Ainda sobre os enunciados, cabe dizer que os gestos de descrever suas funções enunciativas e de analisar suas condições de produção (aqui entendidas como a inter-relação entre o sujeito e sua inscrição na história), suas articulações e aquilo que permite ou censura é o que se constitui no que chamamos de formação discursiva. Segundo Orlandi (idem: 43-44), *as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações*.

Da mesma forma, a visão a que me proponho ser balizado durante esse estudo não considera que o discurso seja apenas veículo de ideologias do dominador ou instrumento de resistência e sim o próprio local em que o poder se manifesta. Se o poder é produtivo sua gestão se dá pelo discurso e no discurso, portanto as práticas discursivas ensejam não apenas efeitos de sentidos que atuam no plano simbólico, mas articulam, constroem, produzem aquilo que chamamos mesmo de realidade. Ainda sobre o caráter produtivo do poder, Foucault assevera que além deste não ser privilégio da classe dominante, existir apenas em seus efeitos, articular de forma pulverizada constituindo micro-poderes, mantém relação íntima com o saber. Segundo ele:

Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados, que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. (1979, p. 30)

É a partir dessa base de conhecimento esboçada acima que pretendo lançar o olhar investigativo ao corpus.

3. Tateando o corpus textual

Nessa etapa do estudo procuro ampliar a visão do corpus através do recurso de paráfrase, que se por um lado restringe a compreensão do evento ao ponto vista do analista, por outro municia o leitor com dados que só poderiam ser acessados por essa posição de sujeito privilegiada. Em outras palavras, procuro dar mais elementos ao leitor desse estudo, ainda que se constitua em apenas uma possibilidade de interpretação construída de um determinado local enunciativo.

3.1. Primeiras palavras

Em um discurso não é possível estabelecer seu início ou seu fim, já o texto pode assim ser delimitado, portanto começo a aproximação textual observando como se dá a entrada dos participantes no ambiente virtual-interativo para o início da atividade.

Green_Knight arrives from BaW
Mi arrives.
Mistic arrives.
rato Guest arrives.
Stars arrives.
sherazade arrives.
Nita arrives.
Re Peron arrives.
rato Guest leaves.

O pequeno excerto mostra a representação textual de atos acionados por comandos digitados pelos participantes. Assim, para obter o efeito de “chegar” (*to arrive*) na sala em que ocorreria a aula ocorreram dois comandos textuais. O primeiro comando foi um clique de mouse dado pelo professor que estava na sala chamada BaW⁵ e entrou na sala *ManFriday*, o ambiente preparado para a atividade do dia. O segundo comando foi digitado pelo alunos (*join green*) que os transportou para junto de seu professor. O resultado dos dois comandos materializa-se em uma espécie de narração automatizada produzida pela progra-

⁵ Essa sala tem esse nome, BaW, abreviatura de *Becoming a Webhead*, por ter sediado um encontro internacional de professores de Inglês como língua estrangeira (EFL) que se autodenominam *Webheads in Action*.

mação do MOO que tem por função orientar os participantes quanto às ações que acontecem no ambiente.

Notamos que os esforços de programação envidados no sentido de tornar o ambiente virtual menos insólito acabam, por vezes produzindo o efeito contrário, pois os complexos fenômenos naturais do mundo físico resumem-se a arremedos textuais no ciberespaço do MOO. Vejamos um exemplo singelo que ocorre ainda nesse início de atividade.

rato Guest leaves.
rato Guest arrives.
rato Guest leaves.
rato Guest arrives

Em questão de segundos vimos um dos participantes deixar a sala e entrar por duas vezes, fato que causaria alguma espécie se ocorresse em uma sala de aula não mediada, no entanto, naquelas condições de produção, essa manifestação discursiva consistia meramente em um teste do participante que clicava nos *links* de entrada e saída da sala. Assim, o que fez com que o discurso fosse entendido corretamente não foi o significado extrínseco da narração produzida automaticamente e sim a compreensão desse enunciado ancorado em seu contexto de enunciação. O mesmo ato de entrar e sair várias vezes da sala poderia ter adquirido novos sentidos se tivesse ocorrido no meio da aula, causando transtornos ao processo interativo e ter sido interpretado, por exemplo, como um momento de indisciplina.

3.2. Regulando o espaço virtual

O espaço discursivo da aula virtual se dá, principalmente, na janela em que são inscritas as manifestações textuais produzidas pelos participantes, na maioria das vezes através do discurso direto. Como vimos, o discurso indireto também pode ter lugar e isso ocorre, às vezes, como um resultado da programação. Apesar disso, essa programação não é autônoma, mas dependente de ações e intenções dos envolvidos na interação. Se na sala de aula tradicional (não mediada), os atos indisciplinados normalmente consistem na ocupação do espaço acústico, através de falas ou ruídos não autorizados ou indesejáveis; do espaço visual, por meio de comportamentos observáveis proscritos ou ainda da ausência de resposta aos comandos do professor. No caso do ambiente virtual, a indisciplina se manifesta de forma análoga, pela ocupação inadequada, ou pela falta de ocupação do espaço textual. Uma das posições ocupadas pelo professor em

Crop, 11, 2006

aulas mediadas é a de regulador da ocupação do espaço virtual como mostram os exemplos abaixo:

3.3.1. Em que língua conversar

Mi [to Stars]: use page⁶ e o nome da pessoa para mandar soh pra ela sem que os outros vejam...
Silvinha [to Stars]: Hello! How are you?
Mi [to all]: Hi
Green_Knight [to Mi]: in English now
mili arrives.
Stars [to Mi]: thank you
Mi [to Green_Knight]: ok...but my english⁷ is...bad...
Nita arrives.
NeverEnd says, "fine. thanks."
Green_Knight [to Mi]: that's the reason for you to practice more

Ao observar a transcrição vemos que a interação ocorre predominantemente na língua inglesa, o que demonstra o conhecimento prévio dos alunos a respeito dessa regra. Entretanto, isso não impede o comportamento desautorizado de Mi e de outros, mais adiante, que utiliza o português para ensinar um comando a Stars. Esse comportamento é prontamente desestimulado pela ação do professor Green Knight que volta a fazê-lo em outros momentos:

rato_Guest says, "Ta cansada Baroni?"
Green_Knight [to rato_Guest]: in english
Fabio_L says, "Q nick eu estou silvia?"
Green_Knight [to Fabio_L]: please, only English here
Fabio_L says, "Diga algo do filme Diogo..."
Green_Knight [to Fabio_L]: c'mon...no portuguese
Fabio_L says, "Ok"

Os próprios alunos ajudam a regular o uso da língua autorizada:

⁶ *Page* é um comando que permite aos usuários enviar mensagens privadas uns para os outros.

⁷ As interações foram reproduzidas na íntegra, sem quaisquer adaptações à norma culta.

SOUZA, Vanderlei de. *Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual*.

Silvinha [to rato_Guest]: No I'm not tired. Please I already asked to yo talk to me in english.

Dois momentos de uso do português são aceitáveis. Quando o aluno desconhece o termo equivalente em Inglês e lança mão de interlíngua:

Mi [to Green_Knight]: wow...how can I say “coitadinho” in english?⁸

Green_Knight [to Mi]: POOR one

Nita says, “POOR”

Mi [to all]: poor di...

Fabio_L says, “crusoe is a man that dont “respeita” the culture of other people”

Green_Knight [to Fabio_L]: use:have respect to...

Green_Knight [to Fabio_L]: HAS respect

Mi says, “In Friday poit of view, Crusoe (or Master) is bad because he is not (how can I say “acostumado”in englis?) with his culture.”

Green_Knight [to Mi]: used to Crusoe’s culture

Mi says, “In Friday poit of view, Crusoe (or Master) is bad because he is not used to Crusoe’s culture.”

Green_Knight smiles at mi

Mi smiles to Green_Knight.

Ou quando vem da programação automatizada:

Green_Knight (asleep) desconectou-se.

Ozzy esta se despedindo de Green_Knight.

3.3.2. Como utilizar essa língua

Regular o uso da língua-alvo é uma das prerrogativas do professor que inclui zelar pelo uso da variedade conhecida como norma culta:

⁸ Para melhor visualização da seqüência conversacional editamos pares adjacentes separados por outras conversas paralelas. A transcrição integral encontra-se em anexo, no final desse estudo.

Crop, 11, 2006

Claudia02 says, “a photografy of capitalist”

Green_Knight [to Claudia02]: you mean “a portrait” of Capitalism...

Claudia02 says, “ok Green_Knight”

Mistic says, “when the parrot die!!! Poor one.”

Green_Knight [to Mistic]: when the parrot DIES

Mistic says, “ok when the parrot dies.”

Mistic says, “5, because your production and effects don’t have quality.”

Green_Knight [to Mistic]: not YOUR production ... ITS production

Em outras aulas similares a essa constatei o uso de maiúsculas por parte de alguns alunos, como forma de chamar a atenção para si ou mesmo para desafiar a autoridade do professor. Mais raramente, também pude observar o uso do baixo calão, mas normalmente em tom de brincadeira e sempre voltado de aluno para aluno.

3.3.3. O que conversar durante a aula

Conversas paralelas ficam muito evidentes no restrito espaço do ambiente virtual em que estávamos inseridos. Portanto, a regulamentação do conteúdo a ser inscrito é insistentemente exercida pelo professor, às vezes com a ajuda de alunos, enquanto que a quebra dessa regra era insistentemente exercida por alguns alunos:

Nita says, “Now, we have to discuss about “Man Friday”?”

Green_Knight [to all]: i will put soem questions..and you are supposed to answer them

Green_Knight [to Silvinha]: are yoy talking about the topic?

Green_Knight [to Stars]: please focus on the discussion

Stars [to Green_Knight]: sorry...

Di says, “what kind of food is bucho?”

Green_Knight [to Di]: is that connected to the discussion?

Green_Knight [to Di]: but your sayings must be related to the discussion

Claudia02 says, “the discussion is about “bucho” or the movie?”

3.3.4. Quando conversar

Aparentemente, este é um item pouco controlado, porém ocorre em associação com o item “o que falar”. Desde quando entram na sala virtual os alunos potencialmente já estão aptos a falar, mas a maioria não o faz, aguardando a sinalização do professor. Ao longo da atividade o professor regula quando os alunos deverão iniciar a discussão em si, através da placa que lança no início da interação; falar sobre determinado tópico, ao lançar os slides, balizado pelo tempo de aula disponível e pela fluência ou não do assunto em pauta ou ainda pela consulta aos próprios alunos.

Green_Knight holds up a BIG sign:

may I start?

Green_Knight [to all]: i will put some questions..and you are supposed to answer them

Green_Knight shows slide #1.

Green_Knight [to all]: can we move to next slide?

3.3.5. Quando e como estimular

Outra função importante do professor que aflora quando analisamos a interação é o de regulador através da provocação e do estímulo. Mais uma vez a decisão encontra-se nas mãos do professor que decide quando e como deverá intervir na qualidade dos conteúdos em discussão. Foi o que aconteceu no exemplo abaixo, quando solicitou aos alunos um paralelo entre o filme Man Friday e a Guerra entre Estados Unidos e Iraque que estava em evidência na mídia naquele momento. O resultado foi altamente produtivo, causando o primeiro momento de debate mais coletivo em que os alunos deixaram apenas de responder ao professor e passaram a reagir às colocações de seus colegas. Cabe ressaltar que o estímulo se deu majoritariamente pelo uso de perguntas, ora direcionadas a todos, ora direcionadas a algum aluno em particular.

Green_Knight [to all]: Can you stablish a connection between the film and the the Iraq X USA war?

Stars says, “Usa is very rich, and Iraque is very poor...”

Sil_P says, “yesterday my group talked about movie and we concluded that exist different ideas about economy becouse Friday worked to live and Crosu was Capitalist. Do you have more information?”

Crop, 11, 2006

Green_Knight [to Stars]: yep, but how can you connect them to the movie?

mili says, "USA and Iraq: different cultures..."

Mistic says, "Iraq and USA have different culture, economy and religion."

Green_Knight [to Mistic]: can you say one difference?

MaryLanne says, "on the Iraq X USA war happens the same as on the movie. US guys didn't respect different people nor different culture"

Nita says, "We can say Crusoe is USA and Friday is Iraq"

Green_Knight [to MaryLanne]: would you mind giving one example of disrespect?

Green_Knight [to Nita]: what evidences you have to say that?

mili says, "But Iraq isn't a good country!"

Green_Knight [to mili]: why not?

rodo [to mili]: who say????

MaryLanne says, "to mili, why Iraq isn't a good country?"

Mistic says, "The cristianism, the capitalism X rituals, religion (muçulmana?)"

Sil_P says, "No it's not. Crosu is England and Friday i don't know. I think"

Green_Knight [to all]: whats the concept of a "GOOD" country?

Nita says, "USA use his idea to obligate the people"

Claudia02 says, "But Iraque is not a Paradise Country, they have serious problems"

mili says, "Because Iraq isn't as Friday, the poor one of history."

Fabio_L [to all]: each person has a conception with good country

MaryLanne says, "it is your point of view, all right MILI?"

Sil_P says, "Crosu has many Goods "

Mistic says, "A good country has peace, dont war. Has education for all."

Mi [to all]: Wow...The film was in a island and we are talking about the Iraq...very good...

Stars says, "a good country isnt a rich country, but where the people are god"

Sil_P says, "Sorry Friday has many Goods"

Stars says, "good"

Nita says, "The USA and Crusoe are capitalist"

3.3.6. Quando e como punir

Basicamente, todas as manifestações que contrariavam o propósito estabelecido pelo professor para a aula foram contornadas através da conversa textual, ou seja, sem a necessidade de o professor deixar sua sala e encontrar-se face a face com os alunos que, de alguma forma estivessem atrapalhando o andamento da atividade. E assim continuou até o final. Entrementes, houve um caso que chamou a atenção por causar transtornos mais prolongados, configurando-se no único caso mais sério de indisciplina e que demandou atitudes mais rígidas por parte do professor.

O aluno Di decide ocupar o espaço da interação ignorando as regras implícitas e explícitas que regulam aquela situação. Seu comportamento infringe praticamente todos os “mandamentos” que o professor vai construindo durante o processo pedagógico que ali tem lugar.

- i) Não falarás outra língua que não seja Inglês!

Di [to Fabio_L]: teste

Di says, “o d travo!”

- ii) Não desviar-te-ás do assunto em discussão!

Preocupado em conversar sobre os mais diversos assuntos como dizer que conseguiu reconectar, perguntar a quem pertencia o *nickname* Stars, tecer comentários sobre os gostos culinários de Rody e finalmente, latir. Em nenhum momento Di discutiu o tema proposto:

Di says, “I get connect one more time!!!hoho”

Di says, “who is stars?”

Di says, “Rody adore bucho”

Di says, “AU”

Stars says, “there are a dog at room...”

Di says, “yes....a big dog!”

Di desaparece subitamente para sabe la onde.

Green_Knight [to all]: no more dogs here

Crop, 11, 2006

iii) Não produzirá*s spam*⁹ durante a aula!

Embora Di tente se defender dizendo que uma tecla travou, fica evidente o ato de irreverência uma vez que a tecla *enter* foi pressionada diversas vezes, conforme acusa a programação automatizada que narra as falas do aluno.

Di says, “ddddddddddddddddddddd”
Di says, “ddddddddddddddddddddd”
Di says, “ddddddddddddddddddddd”
Di says, “ddddddddddddddddddddd”

iv) Discutirá*s os tópicos projetados um a um!*

Como já foi dito anteriormente, Di não se preocupou em acompanhar a mudança de enfoque na discussão, pois nem mesmo chegou a entrar nela.

Em reação às atitudes de Di foram tomadas medidas que visavam coibir seus gestos, considerados inapropriados ao momento. Em primeiro lugar o professor e seus colegas protestaram:

Green_Knight [to Di]: not funny
Di says, “ddddddddddddddddddddd”
Di says, “ddddddddddddddddddddd”
Stars [to Di]: STOP IT
Mi [to Di]: Are you ok?

Como Di continuava a insistir naquele comportamento e isso de fato impedia o andamento esperado da atividade, o professor utilizou-se de seu status de *Wizard*¹⁰ para desconectá-lo do MOO. Note-se que tal atitude foi bem recebida por alguns alunos, questionada por outros, enquanto que a maioria não se manifestou a respeito.

Di (asleep) desconectou-se.
Green_Knight [to all]: I disconnected Di
Mistic says, “why?”
Claudia02 says, “thanks Green_Knight”
Green_Knight [to Mistic]: its not a place to joke
Stars says, “YES...”
Mistic says, “yes”

⁹ Cunhada pelo grupo de humor britânico Monty Python nos anos 70, hoje a expressão *spam* significa excesso de conteúdo indesejado que nos chega pela Internet.
¹⁰ Vide nota n° 4.

SOUZA, Vanderlei de. *Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual.*

Mi aproveita a situação para aprender uma nova palavra e ao mesmo tempo tecer um comentário irônico(?) sobre a condição de Di.

Mi [to Green_Knight]: wow...how can I say “coitadinho” in english?
Green_Knight [to Mi]: POOR one
Nita says, “POOR”
Mi [to all]: poor di...

Em seguida o aluno consegue reconectar-se e volta à cena não menos irreverente e já recebe uma advertência:

Di says, “I get connect one more time!!!hoho”
Green_Knight [to Di]: please, behave ok?
Di says, “OOKK”

A advertência parece não ter qualquer efeito em Di, que prossegue indiferente à aula, buscando apenas brincar de *Chat*, conseguindo aliciar Stars no processo. O professor parece fazer marcação cerrada em torno do aluno.

Di says, “who is stars?”
Stars says, “hahaha”
Green_Knight [to Di]: it doesnt matter here... what matters is the discussion
Stars [to Di]: I!
Di says, “ohhhhh”
Stars [to Di]: I know you!!!!
Green_Knight [to Stars]: please focus on the discussion
Stars [to Green_Knight]: sorry...

Agora Di consegue chamar a atenção de Mi, que entra em sua brincadeira, levantando um cartaz, quase que repetindo a frase de seu colega. Mais uma vez o professor protesta.

Di says, “Rody adore bucho”

Mi levanta um cartaz:

Rodo loves bucho!!!

Green_Knight [to Di]: you dont want to discuss, do you?
Stars [to Mi]: GOOD

Crop, 11, 2006

Na próxima cena, Di late e sofre mais uma penalidade. É transportado pelo professor/*wizard* para outra sala do MOO, chamada Inferno. Depois disso ele volta para a sala, faz mais alguns gracejos e por fim desiste, chegando mesmo a esboçar uma tímida participação, admitindo que não assistira ao filme e que precisaria alugá-lo.

Di says, "AU"
Stars says, "there are a dog at room..."
Di says, "yes....a big dog!"
Di desaparece subitamente para sabe-se la onde.
Green_Knight [to all]: no more dogs here

No próximo e último segmento desse estudo procuro desenvolver um diálogo entre o objeto textual sob análise e sua possível relação com os objetos conceituais da teoria de apoio.

4. Em busca da dispersão discursiva

Porque a materialidade lingüística em si é opaca, não revela diretamente injunções que motivaram a escolha dessa e não daquela escolha lexical, daquela e não dessa estrutura sintática, desse e não daquele recurso estilístico, é que se faz necessário o olhar diferenciado do analista, para que venha à tona o feixe de relações que dão corpo às práticas discursivas.

(...) analisando os próprios discursos vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas e destacar-se um conjunto de regras próprias da prática discursiva. (Foucault, 2004, p. 54)

Em que pese uma situação segundo a qual alunos estejam separados fisicamente do professor, inscrevam sua materialidade lingüístico-discursiva no plano diferenciado da sala de aula virtual que pode relativizar a sustentação de algumas de suas identidades, o papel e a representação que alunos tem de si próprios, do professor e do ritual de sala de aula podem ser bastante reveladores, caso possam ser trazidos à tona nessa análise Pois, como nos diz, Foucault:

O que é, no fim das contas, um sistema de ensino senão uma ritualização da fala, senão uma qualificação e uma fixação dos papéis dos sujeitos falantes; senão a constituição de um grupo doutrinal, por difuso que seja; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e saberes? (1971)

Começo, pois, por essa tentativa. E se as palavras não se dizem diretamente, buscarei no interdito e no não dito um caminho possível.

Os papéis tradicionais de sala de aula podem ser constatados sem muito esforço, na medida em que a distribuição de funções delata quem pode fazer o que naquele contexto. Ao professor, aparentemente, cabe regular o funcionamento da aula dentro de um campo de possibilidades previstos e autorizados pelo poder institucional central, por suas crenças e concepções do que seja aceitável e desejável socialmente e por seus desejos inconscientes sobre os quais não tem controle. Em sua fala dizem muitos outros discursos que refletem e refratam os pontos de vista que acredita sustentar. Como exemplo disso citarei o desejo do professor de se colocar em prol da luta contra a restrição à liberdade, através da escolha do filme *Man Friday*, supostamente uma contra-leitura do cânone. A esse desejo se opõem seus incansáveis gestos no sentido de restringir os comportamentos em sala de aula virtual àqueles delimitados nos termos canônicos. O professor é aquele que pode iniciar a aula, trocar os tópicos, corrigir, esclarecer dúvidas, punir e etc. Sua fala não tem o mesmo efeito ou valor que as falas dos alunos. Quando ele fala há todo um arsenal não-dito que autoriza seu discurso de uma forma diferenciada. O que não está dito pode ser, por exemplo: façam do jeito que eu digo, pois sou eu quem decido quem será aprovado ou reprovado. Ou ainda: Se quiserem aprender, sigam as orientações, pois eu sou o mestre aqui e sei como é que se aprende e se ensina.

Ao aluno cabe obedecer e seguir os ritos, qualquer ação fora desse âmbito pode significar repreensão ou outras formas mais rigorosas de punição. A essas funções poderíamos dar o nome de posições de sujeito, que, segundo Foucault¹¹:

(...) se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos: ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa, segundo um quadro de traços característicos, e que anota, segundo um tipo descritivo. (2004, p. 58)

Se no plano da materialidade lingüística ou textualidade reconhecemos o poder do professor sob a forma de afirmações como *it doesnt matter here... what matters is the discussion*, não é a frase em si que pode garantir o efeito por deseja-

¹¹ Foucault referia-se ao fazer médico nessa citação. Sugiro, pois, uma analogia ao fazer educacional, principalmente aquele concernente aos papéis de aluno e professor.

do, que é o de regular o processo interativo e garantir a agenda pré-concebida, segundo a imagem que tem de si próprio em sua posição de sujeito, de seus alunos e dos objetivos da aula e do que seja uma relação ideal de ensino-aprendizagem. Portanto, é através dessa frase que se diz aquilo que não está dito ou que não precisa necessariamente ser dito. O que garante ou não que esse poder exerça é todo um feixe de relações que passam pelo reconhecimento das diversas instâncias de poder central institucionalizado, por representações morais, legais e mesmo de amizade e respeito entre os envolvidos. Por um lado há a representação da posição de sujeito professor, que pune, por outro a representação da pessoa do professor que pode permitir ou não maior ou menor desvio da relação tradicionalmente assimétrica entre aluno *versus* professor e também da relação aluno *versus* aluno ou ainda, aluno *versus* conteúdo.

Não se pode à maneira de um maniqueísmo simplificador, entretanto, conceber essa relação como uma rígida estrutura na qual figuram dominadores e dominados, opressores e oprimidos. Como se de um lado o poder do professor fosse algo intrínseco à sua posição, monopólio institucionalizado inabalável ou perpétuo. Isso porque, como já foi dito aqui, o poder em si não existe e também não pode ser apreendido, encarcerado para servir a somente um amo. Parte da explicação para o fato de alunos corroborarem a autoridade do professor pode residir na sua crença de que o poder investido do professor pode ajudar na construção de seu conhecimento, reconhecendo, assim, o caráter produtivo das relações de poder.

De fato o poder produz; ele produz real produz domínios de objetos e rituais de verdade. O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo. (Machado, p. XVI)

Nesse sentido, frases como a de Silvinha: *No I'm not tired. Please I already asked to yo talk to me in English;* de Claudia02: *the discussion is about "bucho" or the movie?* Que retomam o sentido regulador do discurso do professor, reforçam a tese de que o poder produz saber e de que nem sempre submeter-se a ele é um ato de opressão, mas também de prática consentida.

Com relação ao fato de o professor não estar fisicamente na mesma sala de aula em que se encontravam os alunos quero tecer algumas considerações que, de alguma forma, podem revelar algumas diferenças e semelhanças entre as práticas tradicionais de ensino-aprendizagem com relação a sua variedade mediada por computador.

SOUZA, Vanderlei de. *Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual*.

Na sala não mediada é comum que haja conversas paralelas não diretamente relacionadas com a tarefa educacional em andamento. Claro que estas terão maior ou menor intensidade de acordo com o estilo da relação adotada pelos atores envolvidos no processo. Muitas dessa conversas não chegam mesmo a chamar a atenção já que acabam restritas a um pequeno grupo para sua própria conveniência. No caso da aula que estamos estudando, parte dessa espécie de interação, antes circunscrita ao âmbito do privado, é amplificada pelo caráter público das intervenções dentro do ambiente virtual. As razões pelas quais elas aparecem podem ser alvo de uma série de conjecturas que passo a desenvolver.

Segundo minha própria observação co-assinada com a aluna Mi, as brincadeiras entre rodo, Mi e Di já existiam nas aulas presenciais conforme vemos nessa fala: *ele estava brincando...como na sala ele tbm brinca...porém na sala, ele brinca e só os vizinhos dele ouvem, no moo, todos estavam vendo...*

Esse tipo de comportamento tem sua inscrição no âmbito público porque (a) o aluno dispõe desse novo canal que lhe abre uma possibilidade antes menos convidativa e que causava maior exposição de sua imagem física. Logo, protegido pelo *nickname* e pela representação virtual de sua identidade via texto, permite-se quebrar o protocolo de seu comportamento tradicional, arriscando-se reconfigurar a própria identidade ; (b) O aluno não dispunha de conhecimento suficiente dos comandos do MOO, para travar conversas privadas, o que me leva a refletir sobre os ganhos e perdas que adviriam, caso esse aluno tivesse um maior controle sobre as possibilidades do ambiente virtual. Se, por um lado, poderia resultar em menor interferência no andamento da aula, por outro poderia apagar, maquiari, elidir vozes que se perderiam no âmbito do privado. (c) A imagem que o aluno constrói do professor e a imagem que esse mesmo aluno constrói da imagem que o professor constrói dele parece liberá-lo para o exercício de certas ousadias ou desvios do comportamento padrão que talvez não ocorresse em outras condições de produção.

O depoimento de Mi, a respeito do que foi comentado acima parece fundamental para a compreensão desse complexo jogo de relações estabelecidas via discurso:

isso, só que no moo ele não tinha como fazer isso em voz baixa até teria com o page, mas ele tbm não sabia usar... acho que mesmo que ele soubesse, ele não teria usado..como os depoimentos mostram, no moo é só o nick que fala...o medo de se expor some

Os depoimentos a que Mi se refere são:

Crop, 11, 2006

A atividade também estimula muito a vontade de aprender e libera mais a imaginação de muitos, pois ali quem fala é o *nick*. (Miyuki, Rodrigo e Osvaldo)

Acho que além da discussão, que no caso fazia parte do cronograma pedagógico, para mim foi também diversão e interação, pois como temos *nickname* todos podem dar suas opiniões sem medo, sem se preocupar em escrever certo ou errado

Achei muito interessante o uso desta tecnologia (FATECMOO) na discussão, pois facilita a exposição de idéias, já que diminui o medo da exposição em público, principalmente para os mais tímidos e sem grande domínio no vocabulário. (Monize)

(...) foi uma boa oportunidade para os mais tímidos expressarem suas opiniões sem ficarem vermelhos (meu caso). (Cláudia)

Por um lado os *nicknames* criam a ilusão de uma carapaça protetora da identidade que liberariam os alunos para uma dimensão alternativa no jogo discursivo, passando da condição de questionador da ordem dominante, por outro, dá fôlego para aqueles que querem continuar dando suporte ao discurso institucional representado pela fala do professor.

A despeito do que algumas pesquisas têm dito a respeito da sala de aula virtual como uma reprodução fiel da sala de aula tradicional, cabe, no mínimo, relativizar tal proposição em favor de uma discussão mais calcada na variedade e complexidade de situações que envolvem interações online. Não é difícil reconhecer a franca disposição dos alunos em atribuir um certo caráter lúdico ao evento, mesmo que ajuizando-se em favor ou contra essa novidade. De minha parte, não resisto à tentação de afirmar que não há como ignorar, pelo menos, o fato de um professor se chamar Green_Knight em uma sala de aula povoada por Mis, Dis, Stars, Sherazades, Mystics entre outros. Não me parece possível não reconhecer um certo estranhamento e abalo surdo nas estruturas relacionais tradicionais que governam essas interações, mesmo que isso ocorra no plano do inconsciente dos sujeitos envolvidos.

Mesmo as “punições” sofridas por Di, vistas como manifestação do poder centralizador do professor e que visariam à manutenção do *Status Quo*, chamam a atenção pelo seu caráter lúdico. Segundo Foucault (1977), houve uma reconfiguração do discurso disciplinar que vigorou até o século XVIII cujo obje-

SOUZA, Vanderlei de. *Aspectos discursivos de um evento interativo em sala de aula virtual*.

to moveu-se do suplício do corpo para uma forma mais sutil: *O castigo passou de uma arte de sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos*. (p. 16), *O essencial da pena que nós, juízes, infligimos não creiais que consista em punir; o essencial é procurar corrigir, reeducar, curar...* (p. 15)

Em certo sentido isso se espelha no fato de que: (a) o professor não deseja a punição, confirmando a tese de Foucault (1977) que afirma: *É indecoroso ser passível de punição, mas pouco glorioso punir*. (p. 15); (b) ocorre a suspensão temporária do direito de permanecer na sala virtual e, por conseguinte, do direito de voz; (c) a punição dá-se mais na “alma” que no corpo; (d) a punição visa à correção, ou pelo menos aquilo que o professor representa como correto. Na verdade as regras não permitiriam com que o professor enunciasse a Di: “Vá para o Inferno!!” No entanto, é isso que acontece em termos simbólicos, já que o aluno é transportado para a sala Inferno pelo professor, que usa das possibilidades lúdicas oferecidas pelo ambiente virtual e do caráter de jogo não oficializado, porém latente, daquela sala de aula.

5. Considerações finais

Procurei nesse estudo utilizar-me dos conceitos de Foucault, principalmente, para efetuar um gesto analítico sobre uma aula mediada por computador. Ao cabo desse trabalho, mais uma decisão de suspensão que um esgotamento de possibilidades, ou talvez pelo meu esgotamento mental, reconheço o caráter complexo, mas fascinante, que constituiu tal aventura. Se consegui revelar minimamente as tramas das práticas discursivas presentes naquele evento, orientado pelo posicionamento teórico, não me iludo quanto à provisoriedade das minhas afirmações que fiz, ante ao verdadeiro emaranhado de caminhos que poderia ter trilhado e que permanecem abertos para um futuro olhar, sempre novo ocasionado por deslizamentos de formações discursivas, reconfiguração de minhas subjetividades, posições de sujeito e inscrições na história.

6. Bibliografia

- FOUCAULT, M. (1971). *A Ordem do Discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filosco/foucault/ordem.html>. Acessado em 24/07/2005.
- FOUCAULT, M. (1977). *Vigiar e punir*. 13. ed., Petrópolis, Vozes.
- FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica do Poder*. 12. ed., Rio de Janeiro, Graal.
- FOUCAULT, M. (2004). *A Arqueologia do Saber*. 7. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Crop, 11, 2006

MACHADO, R. (1979). Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal.

OLANDI, E. P. (1999). *Análise de discurso*. 4. edição, Capinas, Pontes.

A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras

Walkyria Monte Mór*

Resumo: *Nas discussões sobre ensino de línguas estrangeiras, duas questões ganham destaque quando se trata deste ensino nos níveis fundamental e médio no Brasil: a formação adequada do professor e a compreensão dos objetivos do ensino de línguas estrangeiras, considerando-se o contexto específico focalizado, o qual envolve compromissos educacionais. Assim, este artigo apresenta resultados de uma pesquisa de campo, de natureza qualitativa e interpretativa, que investigou a opção de professores de língua inglesa pelo ingresso no magistério e a clareza que estes professores têm sobre os objetivos do trabalho que realizam. As análises concluem que as razões de escolha pela carreira de professor são variadas e em muitos casos divergem da imagem idealizada que se tem desse profissional. A respeito dos objetivos, interpreta-se que estes são difusos, não havendo, para o professor, clareza suficiente quanto à função educacional que a disciplina de língua estrangeira deve ter na escola regular. Estes resultados podem contribuir para os programas de formação de professores no que concerne às reflexões sobre as duas questões destacadas no levantamento.*

Palavras-chave: *opção pelo magistério; objetivos do ensino de línguas estrangeiras; formação de professor.*

Abstract: *When discussing the teaching of foreign languages in the Brazilian elementary and secondary schools, two issues should deserve*

* DLM – FFLCH-USP.

MÓR, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

special attention: the adequate teacher education and the definition of the objectives to the learning of a foreign language, considering the specific context what involves an educational commitment. Thus, this article presents the outcome of a qualitative-interpretive research that investigated the option of English teachers for their career and how defined the objectives for teaching English in elementary and secondary classrooms are to them. The analysis concludes that the reasons for following the teaching career are various; in addition, they do not reflect the idealized image that is often reference of this professional. As for the objectives, they reveal unclear and undefined to the teachers, specially concerning the educational role that the discipline Foreign Languages should have in the elementary and secondary schools. Thus, it is expected that the outcome presented in this article should contribute to the teacher education programs in the reflections about the two issues highlighted in the research.

Keywords: *option for the teaching career; objectives of the foreign language teaching; teacher education.*

Introdução

A formação de professores e o ensino de línguas estrangeiras têm recebido atenção especial em estudos teóricos, observações de campo, debates em eventos acadêmicos e didáticos, orientações sobre formação de professores, sobre educação continuada, formação em serviço. Muito se discute e parece ainda haver muito por discutir, segundo informam as várias instâncias em que o tema se torna foco. Este texto apresenta, portanto, reflexões sobre as teorias defendidas e as práticas observadas na área de línguas estrangeiras, no que concerne à mediação dessas, expressa na ação pedagógica do professor.

Em seus estudos sobre formação de professores, Giroux (1997) aponta para os problemas que podem se formar quando não se estudam os sentidos que são construídos na relação entre **escola e sociedade dominante e os relacionamentos cotidianos em sala de aula**. Interpreta-se que o mencionado autor acredita em certa dissonância entre as teorias e as práticas, uma vez que ambas se constroem por elementos e fatores próprios, inerentes às especificidades de cada uma delas. Logo, quando estes não “conversam” entre si, ou quando não refletem um ao outro, é possível que se conclua que, do ponto de vista da teoria, as questões problemáticas já estejam estudadas, mas do ponto de vista da prática, várias destas questões se perpetuem tendo como justificativa o fato de que as

teorias nem sempre se voltam para a ação pedagógica ou “não dão conta” desta. O desencontro – ou falta de encontro – entre as teorias e as práticas pedagógicas é, com frequência, apontado como o responsável, nos olhares tanto de professores e alunos (ou outros atores desse cenário), influenciando o modo **como o professor** percebe seus alunos e suas experiências em sala de aula, **como os alunos** percebem e geram significados no ambiente escolar e **por quê** o fazem da maneira que o fazem.

Em Bourdieu (1996 p. 24), compreende-se que, socialmente, há uma propensão para se *dizer coisas determinadas em conformidade com uma situação determinada*, o que este autor define como *disposições socialmente modeladas num habitus lingüístico pelas estruturas do mercado lingüístico*. Este pressuposto talvez possa explicar as interpretações para várias situações pedagógicas, principalmente as problemáticas, ao longo de algum tempo. No caso, há uma estrutura escolar solidificada por valores sociais e educacionais de uma época (iluminista) que certamente dita as possibilidades interpretativas para o que se classifica como sucesso ou fracasso em seu próprio meio. O autor, porém, salienta que, numa análise conjuntural, a interpretação pode ser prejudicada quando se focaliza apenas um dos lados em jogo – a explanação (linguagem) produzida pela estrutura ou a estrutura propriamente dita – deixando de lado a relação dialética entre ambos.

Com base nestes pensamentos, buscam-se novos dados para reflexões e reinterpretções sobre o quadro que reiteradamente vem sendo analisado no ensino de línguas estrangeiras. Assim, este texto abordará uma investigação realizada com professores de inglês dos níveis fundamental e médio, de escolas públicas e privadas, por meio de entrevistas – nas quais os entrevistados contam sobre a sua escolha pela profissão – e questionários – nos quais os pesquisados escrevem sobre os objetivos de seu trabalho pedagógico como professores de inglês. As referências a estes estão apresentadas neste artigo como: entrevistas - E1, E2, E3 e assim por diante; questionários: Q1, Q2, Q3 e assim por diante. Ao todo, vinte professores participaram dessa investigação. Os dados referem-se a um quadro híbrido de profissionais: alguns dos entrevistados trabalham em escolas da cidade de São Paulo e outros no interior; alguns são professores efetivados e outros são contratados. A investigação focaliza dois aspectos: a escolha do professor pelo ingresso na profissão e a (in)suficiência de clareza sobre os objetivos de seu trabalho.

O ingresso na profissão

Os depoimentos esclarecem algumas nuances sobre as escolhas profissionais pelo magistério e três deles foram selecionados para análise em face da

Mór, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

recorrência nos dados: a presença do ideário positivista, a profissão como “segunda opção”, o gosto pelo idioma estrangeiro. O **primeiro** aspecto chama atenção pelo conteúdo das respostas que remetem ao **ideário positivista** no Brasil, em que as escolhas são feitas por influências de modelos. Isto se observou, principalmente em respostas de profissionais mais experientes na profissão, que se tornaram professores espelhando-se em outros professores mais experientes que admiravam, reafirmando os preceitos do citado ideário. Três entrevistas ilustram essa premissa:

- E1:** “Quando eu tinha 13 anos eu queria ser fonoaudióloga. Mas mudei de idéia após estudar inglês na escola. Eu me sentia completamente à vontade nas aulas. Foi inevitável admirar os professores e creio que nesse momento decidi ser professora de inglês.”
- E2:** “Eu sempre gostei de ensinar e desde criança eu sabia que queria ser professora. Quando estava no colegial tive uma professora de inglês que eu adorava. Acho que foi ela que fez com que eu comesse a gostar de inglês. Gostava muito das aulas dela. Era muito simpática. Eu me lembro até hoje que me atraía demais a matéria que ela ensinava.”
- E3** “Decidi ser professora quando tinha uns quatorze anos e estudava em um curso de inglês. Achava e ainda acho mágica a idéia de ter alguém para quem ensinar algo.”

Nos depoimentos em E1, E2 e E3, retrata-se um professor de línguas estrangeiras em cujas falas encontram-se as características que durante muito tempo representaram ou construíram a imagem do professor no Brasil. Os registros trazem a emoção da recordação de um ensino que despertava admiração e gerava sonhos. Descrevem, também, uma figura de mestre que servia de modelo a ser seguido pelos alunos que tivessem a vocação para seguir aquela determinada área, conforme esperado por uma filosofia liberal-positivista (Severino 1986), pensamento há muito tempo predominante na sociedade brasileira. Revela o imaginário de que o ensino pode ser um processo “mágico”, logo, uma atividade que requer habilidades especiais, prática e certo talento. Depreende-se que esses depoimentos descrevem as “escolhas” dentro de uma certa prescrição sobre como essas deveriam acontecer.

É relevante observar que essas mesmas entrevistas não explicitam o cenário sócio-cultural em que suas vozes se inserem. Sabe-se que muitas das decisões

profissionais se fazem dentro de delimitações sociais, ou seja, muitos jovens “sonham” com uma determinada profissão, mas, diante da percepção consciente ou inconsciente de que aquele “sonho” não lhes pertence, substituem seus planos pessoais por uma possibilidade ou oportunidade que venha a ser viável para seu círculo sócio-cultural. Seria como discorre Bourdieu (1996b p 14): *as noções de espaço social, de espaço simbólico ou de classe social não são, nunca, examinadas em si mesmas e por si mesmas*. Ao explicar como vê a ocupação dos espaços sociais e simbólicos na sociedade, este autor salienta e critica a naturalidade em que certas atividades e/ou preferências são vistas como *próprias a certos indivíduos e grupos sociais de uma certa sociedade, em um determinado momento, como propriedades substanciais, inscritas de uma vez por todas em uma espécie de ‘essência’ biológica ou – o que não é melhor – cultural...* (Bourdieu, 1996b p 14). Esta se constitui uma observação instigante porque questiona as opções pelos espaços sociais e simbólicos, muitas vezes entendido como decisão pessoal, premissa que pode trazer insumos para um trabalho que pretende refletir sobre a atividade do professor e sua “opção” de ingresso no magistério.

O **segundo** aspecto da análise retoma a temática da **escolha profissional**, contrasta-se com as primeiras entrevistas e, de certa forma, ilustra as explicações de Bourdieu (1996b) sobre a questão. O enfoque das entrevistas a seguir leva à percepção de que nem sempre houve escolhas. Ou de que as escolhas são, em grande parte, relativas a uma série de variáveis de um determinado contexto social. Dar aulas de inglês pode representar um ideal profissional para muitos; mas também pode representar uma oportunidade em face de uma falta de oportunidade, conforme mencionado anteriormente, para um outro “sonho” de carreira. Segundo os depoimentos abaixo, a primeira escolha, às vezes, remete a uma outra profissão, mas com as poucas chances de mercado, ou deslocamento no espaço social e simbólico, como nos dizeres do mencionado autor, concretiza-se um plano no que se torna possível ou viável – no caso, dar aulas de inglês.

E4: “Na verdade, não sou um profissional da área. Sou formada em rádio e TV, mas como não consegui emprego na minha área e já tinha estudado inglês, decidi tentar ganhar algum dinheiro com isso. Estou ganhando um pouco...”

E5: “Foi por acaso. Trabalhava em um banco e parei de trabalhar para fazer cursinho [pré-vestibular]. Então prestei vestibular e não passei. Tive que arrumar emprego, porque não tinha mais condições de pagar o cursinho de novo. Como eu já tinha terminado o curso de inglês (do qual gostava muito) e também tinha viajado e feito curso

MÓR, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

em Londres no ano anterior e tinha facilidade em ajudar meus colegas nas aulas de inglês, decidi tentar dar aulas. Fiz vestibular para Letras e passei. Assim, me tornei professor de inglês.”

E6: “Na verdade, sou arquiteta, mas o mercado de trabalho é um pouco difícil para arquitetura...Então, surgiram aulas de inglês para eu dar e topei.”

E7: “O fato de eu ser professora de inglês foi um pouco circunstancial. Nasci e morei por muitos no interior. Lá eu fiz faculdade de odontologia. Quando terminei a faculdade eu não tinha condições financeiras para eu montar um consultório dentário. Como sempre fui muito boa aluna de inglês e sempre dominei o idioma, comecei a dar aulas particulares.

E8: “Tornei-me professor de inglês um pouco por acaso. Morei nos Estados Unidos dois anos e sempre tive esse lado de ensinar as pessoas, sempre tive facilidade em passar conhecimento para as pessoas. Quando voltei para o Brasil um dos primeiros trabalhos que consegui foi no ensino de idiomas, então, me identifiquei bastante com o negócio de... dar aulas. Os alunos gostavam bastante e fui me enraizando”

Nota-se que E4, E6 e E7 mudaram as suas opções profissionais, aquelas para as quais primeiramente se habilitaram no ensino superior, para lecionar língua inglesa em escolas particulares do nível médio. Talvez estes casos se refiram àqueles que procuram incluir-se em outros espaços sociais e simbólicos (Bourdieu 1996b) e que, em face das circunstâncias, reorganizam seus planejamentos. As duas seqüências de falas descrevem idealismos diferentes. Percebe-se que há casos em que os “ideais” direcionam os planos (como na primeira seqüência de entrevistas); em outros (em E5 e E8) é o plano que precede o “ideal”. Conciliando-se a questão da escolha, com o acesso rápido ao mercado de trabalho verificados em tais depoimentos, compreende-se a maneira que muitos ingressam no magistério. Um quadro que se delineia por várias perspectivas, ilustradoras de várias épocas e valores em que alguns dos requisitos atuais não eram prioritários, como por exemplo: ter curso de Letras ou de Licenciatura, ter a habilitação exigida ou mesmo a acreditada “vocação”. Bastava saber inglês; ter concluído um (ou estar estudando em) curso de línguas em instituto de idiomas, ou ter viajado para um país de língua inglesa. Um quadro realista, que descreve o percurso de muitos profissionais da área.

Crop, 11, 2006

O **terceiro** aspecto verificado no levantamento conduz à análise da disseminação do “**gosto pelo inglês**” no país, como parte de um ideal pós-guerra, no qual havia a influência da “bem-sucedida” cultura americana, do povo vitorioso de guerra, e criava-se um desejo inconsciente de aproximação e identificação com a cultura americana que ganhava espaço no Brasil, sem que houvesse a percepção da influência ideológica presente neste processo de geração de desejos e gostos.

E9: “Eu já tinha facilidade na área de humanas. Eu sempre gostei de sons das línguas, principalmente das línguas estrangeiras. Desde criança queria aprender uma língua estrangeira para poder viajar, ou morar fora do país.”

E10: “Desde que comecei a estudar inglês, comecei a gostar de inglês. Aí eu comecei a reparar as professoras e comecei a me identificar com uma delas. Aí, comecei a ver o jeito dela... A gente conversava bastante e fiquei sabendo que professor de inglês tem horário flexível...lida com pessoas... aí, comecei a dar aulas de inglês.”

Ao estudar a função ou papel dos intelectuais na organização da cultura, Gramsci (1968) já chamava atenção para a maneira que em que a cultura e os valores culturais se disseminam nos grupos sociais. Ele resalta que *a relação entre os intelectuais e o mundo da produção cultural não é imediata* (p. 10), é gradativa e pode consolidar um pensamento hegemônico numa sociedade. Segundo esse autor, daí emergiria *o consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua função no mundo da produção.* (p. 11)

Severino (1986) descreve o processo ideológico como a formação do consenso em torno da visão de mundo de um grupo dominante - onde se pode traduzir a formação dos gostos, das preferências, e conseqüentemente, das rejeições e negligências. Afirma o autor, *os cidadãos de uma determinada sociedade são totalmente envolvidos por essa ideologia mediante a sua inserção na cultura, na religião, na justiça, no lazer, na vida militar e, muito especialmente, na educação.* (p. 44)

Desse modo, compreende-se que o “gosto pelo inglês” na escola coincide com a expansão dessa cultura em nossa sociedade, assim como já teria acontecido com outras línguas estrangeiras. E juntamente com essa apreciação pelo idio-

Mór, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

ma, ou como parte integrante desse processo de assimilação, viriam os anseios por participação *in loco* dessa cultura, cujas possibilidades seriam oferecidas por projetos de difusão cultural, como os intercâmbios para estudantes, facilitações nas viagens ao exterior para estudantes, conforme verificam-se nas expectativas descritas em E9 (“desde criança queria aprender uma língua estrangeira para poder viajar, ou morar fora do país”), nos depoimentos em E5 (“tinha viajado e feito curso em Londres”) e E7 (“morei nos Estados Unidos dois anos”). Talvez não se possa generalizar que os gostos e preferências coletivos sejam sempre construções sociais, culturais e ideológicas. Mas, esse raciocínio torna-se instigante para a reflexão sobre essa temática quando se trata de uma pedagogia crítica e conscientizadora para o ensino de línguas estrangeiras.

Sobre “tornar-se professor” e objetivos do ensino

O que o saber sobre “tornar-se professor” contribui para as reflexões propostas? As razões pelas quais as pessoas se tornam professores de línguas estrangeiras vêm mudando ao longo dos anos. Também vem mudando o prestígio desfrutado pelo professor. Há, similarmente, mudanças em suas condições de trabalho. Mudou o perfil de alunos que se tem na sala de aula, assim como mudaram os objetivos do ensino em questão.

Uma primeira resposta à reflexão leva em conta que estudar a questão do perfil do professor, ou da identidade, conforme defende Simon, em depoimento de pesquisa sobre diversidade cultural (Monte Mor 2002), ganha relevância em face da compreensão sobre o espaço social e simbólico do professor, de como este é incluído ou excluído de determinado contexto sócio-cultural, no caso, uma inclusão ou exclusão do professor em seu próprio contexto profissional. Que remete ao reconhecimento e valorização dessa profissão num meio sócio-político-cultural mais abrangente.

Uma segunda resposta à mesma questão conduz ao exercício de construção (e desconstrução) ou reconstrução da imagem do professor (e não apenas de línguas estrangeiras) buscando enxergar a polifonia dessa categoria profissional. Um quadro que descreve propósitos indefinidos, opções sem a convicção esperada, possivelmente não representa uma situação desejada, ou seja, não é o quadro que se deseja ver. Mas, é um quadro representativo de uma condição que está exposta, ou seja, como ela se apresenta. Creio que se deva refletir visualizando a situação como ela se apresenta. A vantagem é que se pode compreender o professor de maneira diferente. Não se trata mais de vê-lo como um estereótipo ou um ideal, quando se compreendem as vozes dissonantes, conflituosas, divergentes também presentes nessa pluralidade de identidades e anseios que com-

Crop, 11, 2006

põem a “identidade do professor”. Assim, esse perfil plural e diverso deve orientar outras interpretações sobre a formação desse profissional, como planos de desenvolvimento desse profissional que levem em consideração as contradições expostas.

Assim como a imagem do professor pode estar sendo idealizada nos programas de formação e nas expectativas de atuação desse profissional, no que concerne aos objetivos voltados ao ensino de idiomas na educação básica (níveis fundamental e médio), observa-se também na análise destes a presença da idealização. Em grande parte, nota-se que os objetivos desse ensino se confundem com os objetivos do ensino de língua inglesa em institutos de idiomas, quando deveria haver uma distinção entre ambas instituições. A respeito desse tópico, a investigação apresenta dados que, de certa forma, possibilitam esclarecimentos, ou, ao menos, interpretações sobre essa questão no ensino de línguas estrangeiras, exposta na seqüência.

A (in)suficiência de clareza sobre os objetivos

O segundo levantamento foi realizado em forma de questionário, com os mesmos professores entrevistados (porém, as numerações das entrevistas e dos questionários não se equivalem, ou seja, não correspondem aos mesmos informantes). Ele fornece mais informações sobre o quadro que se propõe compreender. Neste quadro, os objetivos tornam-se o foco da investigação. Os professores foram indagados sobre os seus objetivos ao ensinar inglês. Mediante as respostas, vê-se que as preocupações dos professores se voltam para o conhecimento da língua; a preocupação com a formação dos alunos não se manifesta como talvez devesse ser esperado. Alguns trechos das respostas nos questionários ilustram essa análise:

Q1: “... espero que um dia eles consigam **falar inglês e entender** as outras pessoas...”

Q2: “...a minha função aqui é a de passar as **regras gramaticais** para que no final do colegial eles passem no vestibular”

Q3: “A escola deve trabalhar as **4 habilidades**: produção e compreensão até a 5ª série e trabalhar com textos e gramática contextualizada a partir da 6ª série. No ensino médio, trabalhar com textos das revistas Time, Newsweek, The Economist, preparando o aluno para o vestibular”

Mór, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

Nota-se que os professores buscam ser bem-sucedidos no ensino da disciplina que se dispõem a ensinar e que eles interpretam que essa finalidade resume-se em priorizar o objetivo lingüístico-comunicativo na aprendizagem do idioma estrangeiro (como se essa aprendizagem fosse desprovida de conteúdo social, político, cultural e ideológico). Verifica-se, por outro lado, que as falas não indicam a preocupação com a função educacional que a disciplina língua inglesa deva ter nas escolas de ensino fundamental e médio. Algumas respostas, apenas, vão além da perspectiva lingüística, fazendo menção ao objetivo utilitário ou cultural desse ensino, como representado em Q4 e Q5 (objetivo utilitário) e Q6 e Q7 (objetivo cultural).

Q4: “Procuro mostrar ao aluno que **saber inglês** não é uma questão de *status*, mas de **necessidade**, hoje em dia.”

Q5: “Me preocupo com a vida profissional dos alunos, onde **acredito que um dia eles venham a precisar** mexer com computador ou vão precisar se virar lá fora...”

Q6: “Procuro fazer os alunos entrarem em **contato com uma língua estrangeira e sua cultura**. Procuro trazer um pouco do que existe lá fora [do Brasil] para o conhecimento deles, porque, praticamente, o inglês é a nossa 2ª língua no Brasil.”

Q7: “Meu objetivo mais geral, maior, penso eu, é **formá-los para enfrentar esse mundo aí fora** com mais segurança, inserindo-os numa nova cultura.”

Compreende-se que a resposta do professor em Q4 fala do deslocamento do *status* do conhecimento de um idioma estrangeiro (em outras décadas, entendido como evidência de um indivíduo culto, “ilustrado”) para a necessidade no mercado, onde ele demonstra interesse em que sua disciplina ultrapasse as delimitações da escola e se estenda para um valor social. Em Q7, o professor reconhece a necessidade de “formar o aluno para enfrentar o mundo lá fora [da escola]” fato que também representa uma preocupação na relação entre escola e sociedade.

Pennycook (1994) identifica a preocupação do professor com o discurso que se disseminou após a segunda guerra mundial na sociedade ocidental, como forma de restaurar as perdas provocadas pela guerra, fortalecer os vínculos com a proposta da industrialização, muitas vezes entendida como sinônima à moder-

Crop, 11, 2006

nização. Pretendia-se, com isso, promover o desenvolvimento, o movimento considerado de ascensão à obsolescência da sociedade tradicionalista e subdesenvolvida até, então, predominante. Para Pennycook

This view is essentially evolutionist, suggesting that modernization is a linear path of upward progress, moving from one side of a series of dichotomous constructs – traditional, undeveloped, agricultural, rural – to the other – modern, developed, industrial, urban. These distinctions in turn are used to explain the ultimate opposition between traditional/undeveloped and modern/developed societies. These dichotomies could be resolved, these gaps could be closed, it was argued, through a process of ‘modernization’. (1994 p. 42-43)

Seguindo a mesma crítica do referido autor, encontram-se muitos outros no repensar sobre o papel da educação no que se denomina “a era da globalização e da tecnologia”. Essas críticas apontam a semelhança de raciocínio [ou a evolução desse] entre os dois movimentos – industrialização e globalização. De acordo com a análise de Cope and Kalantzis (2000), por exemplo, tem havido priorização da educação para o mercado, em detrimento da formação educativa na escola. As empresas, por sua vez, têm desenvolvido programas de maneira a estabelecer relacionamentos pedagógicos que atendam as suas necessidades de produção, como *mentoring, training, and learning organisation* (p. 11). Para estes autores, a funções de ensinar e gerenciar se confundem muitas vezes, o que pode levar à inferência de que há planos pedagógicos que exercem uma ação complementar aos propósitos do mercado. Nesse sentido, eles assinalam a relevância do olhar educacional sobre a questão: *as educators, we have a greater responsibility to consider the implications of what we do in relation to a productive working life.* (p. 11)

No caso específico de ensino de línguas estrangeiras, infere-se que as visões de educação e de linguagem – ilustradas pelos depoimentos nos questionários da investigação – culminam por direcionar o ensino que se realiza nas escolas. Essas seriam, portanto, as premissas a demandarem reflexões e aprofundamentos.

A preparação do professor e a compreensão dos objetivos do ensino

Um dado relevante para a análise é a influência que os treinamentos realizados pelos institutos de idiomas exerciam – ou exercem – no ensino superior. Pode-se considerar que, dentre esses institutos, há os que são bem sucedidos na

MÓR, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

preparação de seus professores para a sala de aula (considerando-se as suas finalidades próprias), embora essa asserção nem sempre possa ser generalizada. As instituições que obtêm esse bom resultado utilizam-se de programas de desenvolvimento pedagógico e de treinamento bem delineados, de acompanhamentos por orientadores pedagógicos; além disso, oferecem condições materiais adequadas para o professor realizar a sua tarefa com algum grau de satisfação. É compreensível que os professores das escolas regulares, de educação básica, almejem condições favoráveis, como as expostas, para seu trabalho também. Tendo se tornado um contexto apreciado pelo trabalho que realiza, levanta-se a hipótese de que esse resultado favorável tenha vindo a influir nos cursos de formação de professores das universidades e faculdades que, então, espelhavam seus programas em programas de desenvolvimento e treinamento, nos quais os professores eram preparados para dar aulas seguindo procedimentos práticos de aula, concentrando-se em metodologias de ensino que pudessem “garantir” um resultado lingüístico satisfatório. Em muitos desses cursos do ensino superior não estavam incluídos os estudos e a reflexões sobre as diferenças entre estes dois tipos de situação de ensino: o da escola formal (ensino fundamental e médio) e o da escola informal (no caso, os institutos de idiomas). Como consequência, os professorandos se sentiam, indiretamente, mais estimulados com o ensino em escolas de idiomas e menos preparados para enfrentar as adversidades encontradas nas salas de aula no ensino fundamental e médio.

A existência de uma situação bem-sucedida (ressalvando-se as suas variadas proporções) pode ter conduzido a comparações que assumiram um caráter binário na análise dessa situação. Binário na classificação do ensino eficaz ou ineficaz, realizado dentro de condições favoráveis ou desfavoráveis, representado um trabalho desejado ou indesejado, quer seja na opção pelo trabalho, quer seja na análise do que se quer realizar pedagogicamente. Binário em seu sentido de exclusão, pois, se o ensino de línguas estrangeiras nos níveis fundamental e médio se tornou, para muitos, ou mesmo que fosse para alguns, ineficaz, sem condições favoráveis para ser realizado, com resultados indesejados, ele permitiu construir uma imagem para si próprio como a de um modelo inapropriado. Na distinção do ensino eficaz, favorável e desejado é possível que tenha havido o privilégio a um tipo de instituição em detrimento de outro tipo. Não se pretende desvalorizar o mérito daquela que realiza seu trabalho satisfatoriamente, contudo, propõe-se que se reavalie os objetivos entre ambas, entendendo-se que nos dois casos pode haver semelhança de finalidades, mas há diferenças nos objetivos. Define-se que o ensino de línguas estrangeiras nos níveis fundamental e médio tem compromissos definidos a assumir com a educação, demandando planos específicos para a realização dessa tarefa.

É possível que, por várias décadas, os cursos universitários de formação de professores de línguas estrangeiras tenham, por meio de seus programas, idealizado tanto o professor quanto o ensino de idiomas que disseminaram. Esses programas eram desenhados segundo a crença de que os alunos que procuravam seguir essa profissão eram levados por uma vocação ou um ideal humanista, um perfil que nem sempre se comprova nas pesquisas sobre o ingresso do professor em sua carreira ou trabalho, conforme indicado no levantamento focalizado neste texto. Quanto aos conteúdos, os programas focalizavam metodologias que, de tempos em tempos, se superavam. Novas metodologias emergiam demandando novos treinamentos e micro-treinamentos para os futuros educadores. Durante muito tempo, as metodologias estiveram no centro das preocupações dos cursos de formação de professores.

As filosofias da educação nas quais se fundamentavam as citadas metodologias, assim como as pedagogias às quais as metodologias estão “filiadas” tinham pouca atenção. No enfoque aos aspectos metodológicos e lingüísticos não se dava conta de refletir sobre o indivíduo que o ensino de inglês contribui para formar ao eleger um ensino com bases estruturalistas, ou comunicativas, por exemplo. Quando se trata do ensino de línguas estrangeiras no nível fundamental ou médio, este se diferencia de uma proposta para uma instituição informal ao reavaliar o ensino que propõe a partir do campo da educação (da formação de indivíduos) e encontrar, assim como as outras disciplinas do currículo escolar, um fundamento / pensamento filosófico-pedagógico que corrobore essa formação. Seria refletir de dentro para fora e não o vice-versa. Ao analisar o modelo curricular dominante, Giroux (1997 p. 45) critica a exterioridade do conhecimento objetivo, por ser

divorciado do significado humano da troca subjetiva e acrescenta que esse conhecimento é separado do processo de geração de nosso próprio conjunto de significados, um processo que envolve uma relação interpretativa entre conhecedor e conhecido. Uma vez perdida a dimensão subjetiva do saber, o propósito do conhecimento torna-se a acumulação e a categorização. Perguntas do tipo ‘Por que este conhecimento?’ são substituídas por perguntas técnicas como ‘Qual é a melhor maneira de se aprender este dado corpo de conhecimento?’

Neste último parâmetro, explica Giroux (op. cit.), as relações sociais de sala de aula são hierarquizadas e conduzem a comunicados e não comunicações. E acrescenta que a substituição do “por que?” por “qual a melhor maneira?” demonstra a centralização na metodologia, quando a compreensão da razão e

Mór, Walkyria Monte. *A Mediação entre a Teoria e a Prática no Ensino de Línguas Estrangeiras*.

dos objetivos deveria ser o ponto de partida para o ensino. Mais algumas observações a serem refletidas dentro do tema focalizado.

Conclusão

Ao se pensar a mediação entre teoria e prática, compreender as ambigüidades na formação do mediador nessa dualidade torna-se imprescindível ao próprio processo. Por várias razões. Pode-se buscar compreender a reconhecida “distância” entre teorias e práticas. As práticas que se observam nas salas de aula de línguas estrangeiras nem sempre são as mesmas ensinadas nos cursos universitários de formação de professores. Por decorrência, pode-se interpretar que apesar de **a teoria** ser adequada, ela se transforma em face das condições de realização desse ensino. Uma outra interpretação é a de que a teoria não se aplica à prática, devendo a primeira ser mudada, uma vez que a **prática** informa a inadequação da teoria. Há ainda uma outra leitura: a de que ambas **teoria** e **prática** devam ser repensadas, tendo em vista os objetivos específicos – e necessidades sociais – da escola regular [ou da educação básica].

Na sociedade atual duas proposições fortes parecem viver um conflito (movidas por **forças centrípetas** e **centrífugas**, segundo a teoria de Bakhtin, 1993) que se reflete na escola: uma busca preservar as relações pedagógicas e sociais que já estão estabelecidas, apenas aprimorando-as; outra busca exercer uma pedagogia que dê conta de refletir sobre si, gerar novos conhecimentos e ultrapassar os limites da escola, no sentido da reflexão, crítica, autonomia, emancipação e transformação. Na interpretação de **Giroux e MacLaren** (1997), este tipo de tensão apresenta em um pólo uma teoria educacional fortemente influenciada pela psicologia comportamental e cognitiva, que se constrói *em torno de um discurso e de práticas que enfatizam aspectos metodológicos imediatos e mensuráveis da aprendizagem* (p 199-200) onde estão ausentes noções específicas do social (a natureza do poder, ideologia e cultura); no outro pólo encontram-se educadores críticos que começam a construir um vocabulário crítico onde expressam *tentativas de ‘desconstruir’ o currículo, ler o ‘texto’ de instrução escolar, e articular as ‘formações discursivas’ embutidas na pesquisa educacional.* (p. 201) E, neste ponto, os autores sugerem, a vivência deste conflito ou desta tensão deve suscitar novos insumos que possibilitem refletir sobre os envolvimento do professor (no caso, de língua estrangeira) com a educação, por meio do ensino que realiza.

Crop, 11, 2006

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. (1993). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec.
- BOURDIEU, P. (1996). *A Economia das Trocas Lingüísticas*. São Paulo: EDUSP.
- _____. (1996b) *Razões Práticas*. Campinas: Ed. Papyrus.
- COPE, B. & KALANTZIS, M. (2000). *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.
- GIROUX, H. (1997). Rumo a uma Nova Sociologia do Currículo. *Os Professores Como Intelectuais*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GIROUX, H.; MACLAREN, P. (1997). A Educação de Professores e a Política de Reforma Democrática. *Os Professores Como Intelectuais*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GRAMSCI, A. (1968). *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Edição consultada: 4ª edição, 1982.
- MONTE MOR, W. (2002). Língua e Diversidade Cultural nas Américas Multiculturais. Vasconcellos, S. & Cevasco, M. E. (orgs) *Crop*, nº 8, p. 311-29. São Paulo: Humanitas.
- PENNYCOOK, A. (1994). *The Cultural Politics of English as an International Language*. Londres, Nova Iorque: Longman.
- SEVERINO, A. J. (1986). A Significação Ideológica do Processo Pedagógico, *Educação, Ideologia e Contra-Ideologia*. São Paulo: E.P.U.
- _____. (1986) A Consolidação da Ideologia Liberal: 1889-1964, *Educação, Ideologia e Contra-Ideologia*. São Paulo: E.P.U.

NORMAS DE APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS ENVIADOS À *CROP*

1. Serão submetidos à aprovação da Comissão Editorial artigos sobre temas no campo de literatura, língua, tradução e estudos culturais de expressão inglesa. Os trabalhos podem ser redigidos em português ou inglês e enviados em disquetes digitados em Word for Windows 2.0, 6.0, 7.0, ou Word 97 acompanhados de três cópias impressas, sendo duas anônimas;
2. Os originais deverão se apresentados sem formatação especial. O texto corrido, sem recuos, deve estar marginado à esquerda e digitado em espaço duplo, sem divisão silábica. Usar o tabulador para os recuos inevitáveis; empregar a barra de espaços entre duas palavras, e apenas uma vez; usar a tecla <ENTER> apenas para terminar um parágrafo.
3. Todos os textos devem conter resumo e palavras-chave, *abstract* e *keywords*. Os resumos não devem ultrapassar 250 palavras. As palavras-chave devem ser limitadas ao máximo de 6.
4. As notas devem vir ao pé de página;
5. Pede-se especial atenção para a seguinte formatação:
 - **Fonte:** Times New Roman, corpo 12;
 - título: centralizado, com as primeiras letras em caixa alta, corpo 14;
 - nome do autor: caixa alta e baixa, em *itálico*, alinhado à direita, com asterisco indicando para o pé de página a instituição a que está filiado;
 - empregue *itálico* para palavras estrangeiras e neologismos;
 - empregue **negrito** para destaques, por exemplo, de termos técnicos;
 - evite *grifos*;
 - evite LETRAS MAIÚSCULAS, a não ser no início de palavras;
 - empregue “aspas” para citações (trechos mais extensos em parágrafos separados);
 - empregue ‘apóstrofos’ para citações dentro de citações;
 - para os nomes de autores citados, empregue caracteres normais, caixa alta e baixa. (não use LETRAS MAIÚSCULAS);
 - bibliografia: caixa alta, corpo 10, alinhada à esquerda. Entradas com edentação de 1,27.
6. Enviar os trabalhos para o Departamento de Letras Modernas, USP, LILINA:
Av. Prof. Luciano Gualberto 403 – CEP 05508-010 – São Paulo – SP.
Fax: 3091-5041.