

A black and white, high-contrast photograph of a typewriter keyboard. The focus is on several keys, with one key in the center foreground clearly showing the letter 'E'. The lighting creates strong highlights and deep shadows, emphasizing the mechanical texture of the keys.

**DEISE T. DE FREITAS
RAFAEL SOARES DUARTE**
(ORGANIZADORES)

**LITERATURAS ENTRE
O DIGITAL E O ANALÓGICO**

EDUFPI

FICHA CATALOGRÁFICA

L775 Literaturas entre o digital e o analógico / Deise J. T. de
Freitas; Rafael Soares Duarte [org.]. – Teresina: Edufpi,
2013.
108f.

ISBN: 978-85-7463-688-7

1. Literatura digital. 2. Hipertexto. 3. Ferramentas
telemáticas. 4. Literatura contemporânea I. Freitas, Deise J.
T. II. Duarte, Rafael Soares III. Título.

CDU - 82:004

Bibliotecária Responsável
Mairla Pires Costa
CRB 14/1364

Capa: Luiza de Aguiar Borges
Arte da contra-capas: Otávio Guimarães Tavares

Deise J. T. De Freitas
Rafael Soares Duarte
(Orgs.)

Literaturas entre o digital e o analógico

Teresina
Edufpi
2013

Sumário.....	5
Apresentação.....	6
Por um engenho e arte digital – Otávio Guimarães Tavares.....	9
Verificação estatística das características de estilos de época: Simbolismo – Saulo Cunha de Serpa Brandão e Diego Meireles de Paiva	18
A página infinita: leitura de algumas possibilidades narrativas nas Webcomics – Rafael Soares Duarte.....	29
DInotes2: um relato de uma ferramenta para marcação semântica de textos literários – Emanuel Cesar Pires de Assis e Isabela Melim Borges Sandoval.....	40
Personarium: dicionário eletrônico de personagens – Deise J. T. de Freitas e Silvio Somer	51
Reflexões do papel à tela sobre literatura contemporânea e memória – Everton Vinícius de Santa.....	63
Espacializações nas narrativas de Perec, Cortázar e Calvino – Cláudia Grijó Vilarouca	71
Tendências modernas em continuidade na poesia do presente – Julia Telésforo Osório e Patrícia Chanely Silva Ricarte.....	77
Realidade ou ficção? A verdadeira face do caipira – Juliana Cristina Garcia.....	93

Apresentação

Esta publicação tem origem no *I Seminário Literatura e Meio Digital*¹, organizado pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em outubro de 2011. No encontro, que reuniu pesquisadores, professores e estudantes de graduação e pós-graduação de várias partes do país, a apresentação das pesquisas sobre o tema da Literatura e sua relação com o meio digital suscitou debates intensos e enriquecedores que, além de contribuir para o rumo dos projetos que estavam em andamento, estimulou novos estudos relacionados ao tema.

Hoje, a realidade da literatura já é bastante diferente e muito mais consolidada do que em 2011. Há uma produção expressiva de publicações em meio digital, os livros eletrônicos ou *e-books* conquistaram uma parte do mercado editorial, há obras híbridas que mesclam literatura à música e vídeo, que envolvem a criação artística nesse novo meio, há os *blogs*, onde se tem uma grande variedade de gêneros textuais. Enfim, há toda uma gama de novos objetos e processos que acabam por suscitar questões que são do interesse do pesquisador da área da Literatura, seja na área de ensino-aprendizagem, seja na análise teórico-crítica sobre essa produção. É desse complexo universo que os pesquisadores reunidos nessa publicação tratam.

Em “Por um engenho e arte digital”, Otávio Guimarães Tavares propõe uma aproximação entre a arte literária barroca e a arte literária digital. Tal conexão é possível, segundo o autor, por conta de características comuns como a complexidade, multiplicidade, e multimidialidade. Ou seja, ele parte do conceito de barroco como uma arte “pautada por engenho e artifício”, o que a aproximaria da arte digital, na medida em que se assemelham quanto a seus modos de produção e recepção. Tais semelhanças estariam não só na submissão a regras rígidas de procedimento para a criação bem como na necessidade de participação/interatividade por parte da recepção, como se estivesse participando de um jogo.

No artigo “Verificação estatística das características de estilos de época”, Diêgo Paiva e Saulo Brandão usam a estilometria para rever as características da escola simbolista, por meio de uma abordagem quantitativa. Utilizando como ferramenta o *software* de estatística textual *Lexico3*, desenvolvido na Universidade de Sorbonne, os pesquisadores cotejam as obras *Broquéis*, de Cruz e Sousa; *Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens; *Clepsidra*, de Camilo Pessanha; tendo como parâmetro de comparação a obra parnasiana *Via Láctea*, de Olavo Bilac.

¹ Realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, nos dias 6 e 7 de outubro de 2011.

Rafael Duarte, em “A página infinita: leitura de algumas possibilidades narrativas nas *webcomics*”, discute as relações formais existentes entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos. O seu foco é na unidade de espaço comum a ambas, pautado na ideia de que a possibilidade técnica deve estar submetida à proposta estética da arte em questão. O autor aponta três possibilidades formais para as HQ feitas para a internet. Uma que manteria formato da página impressa, outra que retomaria as possibilidades narrativas das HQ pré-impressão, e, por fim, um modelo criado especificamente para o meio digital.

Já no texto “DLnotes2: um relato de uma ferramenta para marcação semântica de textos literários”, Emanuel Pires de Assis e Isabela Borges Sandoval traçam o histórico de uma ferramenta eletrônica construída para o ensino-aprendizagem de Literatura. Pensado, a princípio, para ser “um esquema de termos de teoria literária, ligados através de suas relações”, para ser disponibilizado em meio digital, o DLnotes2 acabou por ganhar novas funcionalidades que são apresentadas em situação real de uso pelos alunos em sala de aula. Além disso, os autores apontam para a importância do papel do professor na adoção e gerenciamento dos recursos tecnológicos utilizados em sala de aula.

Deise Freitas e Silvio Somer apresentam o percurso de concepção, pesquisa e criação de um dicionário eletrônico de personagens no texto “*Personarium*: dicionário eletrônico de personagens”. Assim como o DLnotes2, o *Personarium* foi pensado para ser uma ferramenta de leitura, ensino e aprendizagem de Literatura. Voltado para vários públicos (acadêmicos de diferentes níveis e disponível também para o público leigo), essa ferramenta permitirá uma experiência hipertextual de leitura que possibilitará ao usuário acessar informações de caráter estritamente literário sobre as personagens: autor, obra, relação com outras personagens entre outras; bem como as de caráter extraliterário: contexto histórico, social, imagens da época e de locais citados na obra etc.

O confronto entre memória e realidade, factual e ficcional, são alguns dos temas presentes em “Reflexões do papel à tela sobre literatura contemporânea e memória”. Everton de Santa problematiza os mecanismos de memória e criação literária no romance contemporâneo. Tratando tanto de obras impressas como das narrativas digitais como as disponíveis em *blogs* na *internet*, o autor destaca a influência da midiaticização e da autoexposição que resultam numa tendência contemporânea para a autoficção.

A partir das obras *Rayuela* (Jogo da Amarelinha) de Cortázar, *La vie mode d'emploi* (A vida modo de usar) de Georges Perec e *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, Cláudia Vilarouca discute o espaço na literatura. Organizadas em forma de um jogo proposto pelo autor ao leitor, as narrativas analisadas são capazes, segundo a autora, de oferecer diferentes possibilidades de construção do significado. A arquitetura dessas obras é capaz de fazer com que em uma só obra possa ser lida de

diferentes maneiras, multiplicando suas possibilidades e tornando o leitor um ativo participante na construção de seus possíveis sentidos.

Na sequência, Júlia Osório e Patrícia Ricarte apontam elementos da tradição moderna na poesia de Paulo Henriques Britto, Marcos Siscar, Luís Quintais e Rui Pires Cabral, identificando influências que passam de Mallarmé a Pound e Eliot. As autoras analisam como se dá a interlocução entre modernidade e a poesia desses autores em cada caso particular.

Por fim, Juliana Garcia investiga as representação do homem do interior de São Paulo, contrapondo a figura do caipira em sua representação ficcional nos contos de Monteiro Lobato, Cornélio Pires e Hugo de Carvalho Ramos ao perfil traçado por Antonio Candido em sua tese *Os parceiros do Rio Bonito*. A autora aponta os pontos em comum e as divergências entre o caipira personagem, retratado nessas obras ficcionais e o caipira real representado pelos moradores de Bofete, na obra não-ficcional de Candido.

POR UM ENGENHO E ARTE DIGITAL

Otávio Guimarães Tavares*

1. Início de uma possibilidade

No início d'*Os Lusíadas* lemos “Cantando espalharei por toda a parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, 1963, p. 9 [1572]); ecoando estes versos proponho pensar dois termos, engenho e arte, e expor como estes se articulam como a chave do desenvolvimento de meus estudos mais recentes.

Minha pesquisa partiu da intuição de que existe algo de similar entre a arte literária barroca e a arte literária digital. Esta ligação se daria em ambas pela complexidade, multiplicidade, elementos indiretos, excesso de signos e multimídia. Essa proposição não seria nada impensável. Alguns autores apontaram anteriormente a similaridade entre barroco e arte digital, bem como outros atentaram para a relação existente entre esta e a poesia experimental, caso Haroldo de Campos e E. M. de Melo e Castro; já autores como Christine Buci-Glucksmann frisaram a proximidade à cultura de massa e o modo de vida dos séculos XX e XXI. Geralmente, esse tipo de conexão é estabelecida por meio de certas complexidades ou excessos sensoriais na criação digital, esperando encontrar na confusão ou contradição barroca uma similaridade com a pluralidade de modos e meios da arte digital.

Esse tem sido também o caminho que muitos poetas e críticos têm encontrado para apontar uma ligação entre o barroco e certos autores contemporâneos, como os cubanos Lezama Lima (1977) e Severo Sarduy (1999), e o brasileiro Haroldo de Campos (1989; 2004), propondo o que eles chamam de neobarroco², tendo em vista as obras de autores como Eugenio D’Ors (1989) e suas próprias criações literárias.

Seria fácil então pegar esse desenvolvimento crítico e alongá-lo à arte digital, pois se existe já uma vertente que liga o barroco e os experimentalismos de vanguarda, e outra que liga as vanguardas à arte digital³, bastaria reconhecer as similaridades e ligar os pontos necessários –

* Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Doutorando em literatura, membro do NUPILL - Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística -, nonadal@gmail.com

² Lezama Lima nunca efetivamente utilizou esse termo, mas escreve sobre o barroco e é tido quase como o pai do que seria o neobarroco.

³ Como tem sido bastante abordada por autores como Rui Torres (com relação ao Po-Ex português dos anos 60-70), André Vallias (com relação aos Concretos brasileiros e à vanguarda alemã), Augusto de Campos, E. M. de Melo e Castro e muitos outros.

construir a narrativa entre as cenas – para demonstrar que existe uma ligação entre o barroco e o digital.

2. Problemas para um conceito

A certa altura, percebi que a definição de barroco, da arte barroca, utilizada por esses autores era inconsistente ou cambiante, ora significando um momento histórico, ora um estilo de recursos linguísticos; por vezes apontava para alguma identidade (nacional) ou operava como sinônima para qualquer produção artística que incorporasse, direta ou indiretamente, certas características estabelecidas ou desenvolvidas a partir das categorias elaboradas por Heinrich Wölfflin (2000)⁴. Essas categorias criam uma série de dicotômicas apriorísticas opondo o barroco à renascença de uma forma que tende a deixar de lado qualquer meio termo entre os dois movimentos.

Em seu livro *O Barroco* (1989), Eugenio D’Ors estabelece um “eon” ou “essência” barroca que se manifesta de tempos em tempos sobre a humanidade (alternando com um suposto “eon” clássico). Nessa mesma esteira essencialista, Alejo Carpentier (1978) fala que os latino-americanos sempre foram barrocos, como se intrinsecamente nosso local físico no mundo predeterminasse o nosso modo de ser como “barroco”; como se os seres humanos, suas ações e obras, fossem regidos – predeterminados – por essências ou idealidades exteriores ao mundo que se manifestassem de tempos em tempos e tornassem tudo que se produzisse ali em barroco.

A tendência desses métodos críticos é colocar a nomenclatura e as categorizações antes do objeto a ser analisado. Quando isso não é feito, lê-se o objeto já com as denominações categóricas preestabelecidas para serem aplicadas a leitura da obra. São análises que acabam por construir o objeto analisado. Com esse tipo de visão, atribui-se similaridades a obras bastante distintas e oposições a obras muito próximas. Com frequência, observamos que uma variedade de pinturas, obras arquitetônicas, literárias e musicais são cunhadas sob o título de barrocas e lidas a partir das categorias wölfflinianas (por agregarem elementos como o curvo, o elíptico, o profundo e o obscuro, por exemplo) sem, entretanto, ter efetivamente relação umas com as outras ou com as obras de que fala Wölfflin.

É o caso de Lezama Lima em seu ensaio “La curiosidad barroca” (1977), em que acaba por colocar lado a lado sobre a insígnia barroca as igrejas de José Kondori na Bolívia e as de Antônio Francisco de Lisboa (Aleijadinho) no Brasil graças à origem mestiça (e para ele, característica base do barroco latino-americano) de ambos os arquitetos; como se não houvesse diferença entre a

⁴ As de Wölfflin são: pictórico, profundidade, forma aberta, unificação, clareza relativa.

colonização portuguesa e espanhola e ambos pertencessem à mesma “nação” hispânica⁵ e, acima de tudo, como se ambas as igrejas produzidas tivessem uma proximidade artística. Caso oposto é o que ocorre com Luís Vaz de Camões, que apesar de não ser tido como um autor barroco é utilizado por Baltasar Gracian em seu célebre manual conceptista *Agudeza y arte de ingenio* (1969) para ilustrar artifícios engenhosos e agudos⁶.

O problema não é menos caótico na produção da crítica moderna e contemporânea. Autores como José Koser, em seu ensaio “O Neobarroco: um convergente na poesia latino-americana” (2004) e Haroldo de Campos, em “Barroco, neobarroco, transbarroco” (2004), acabam por atribuir o título de barroco ou neobarroco a uma constelação de escritores tão diversos. Koser opta por reunir Luís de Góngora, Glauco Mattoso, Gertrude Stein e James Joyce; já Haroldo elege Cruz e Souza, Tomás Antônio Gonzaga, Oswald de Andrade, Augusto dos Anjos, Bernardo Guimarães, Jorge de Lima e os próprios concretos. Estes dois críticos/poetas acabam por selecionar um conjunto de escritores de características tão diversas que não necessariamente apresentam influência seiscentista ou qualquer conexão com esse período.

Podemos notar que o termo barroco ou neobarroco acaba então por se tornar uma categoria conveniente para definir a América Latina de uma forma unificada – como se a América Latina fosse uma coisa só, com uma identidade única – ou para propor uma nacionalidade latino-americana – atribuindo essa mesma unicidade aos povos que nela residem⁷. O uso dos termos barroco e neobarroco acabam por ser uma tentativa de formar uma ideia de nacionalidade, ao modo do que explana Benedict Anderson em seu livro *Imagined Communities* (1991), criando uma comunidade imaginária através de uma construção ideológica. Entretanto, essa ideia de nação ou de unidade não expõe as múltiplas características dos povos e culturas latino-americanas, mas acaba por atribuir à América Latina características resumidas e caricaturadas de uma nação imaginada/criada. Imaginada por um ponto de vista que quase parece externo ao continente, seus povos e culturas, pois é como se a América Latina fosse vista por alguém que nele não reside ou conhece e utiliza o conceito/ferremente barroco para ler uma aparente unidade em um continente que escapa aos padrões culturais de quem a olha. O problema obviamente não é o olhar de fora, mas o fato de que o conceito de barroco acaba sendo utilizado por latino-americanos de uma forma limitada e

⁵ Lezama é rápido em juntar os dois, até mesmo chamando ambos de espanhóis, e escolhe ignorar todas as possíveis influências distintas e obras bastante diversas de ambos para erguer uma igualdade mediocrizante que anula as diferenças.

⁶ Em outras palavras, Camões utiliza uma grande quantidade de recursos poéticos que se tornarão regra na literatura barroca, mas isso não o torna um autor barroco (existem outros fatores também em questão que aqui não serão abordados).

⁷ O termo não se refere somente a obras artísticas produzidas na América Latina, mas acaba por designar a América Latina e tudo que existe nela.

estrangeira. Coisa muito próxima ao que ocorreu como o modo em que os românticos brasileiros, com a exploração da “cor local”, acabaram por pintar o Brasil não como ele seria ou como eles o notavam, mas como os estrangeiros o viam, ou seja, exótico.

Resumindo, barroco, ou neobarroco, parece se tornar um sinônimo de complexidade, trabalho interno com a linguagem, uma espécie de *tudo que me interessa é barroco, pois assim eu escolho me definir*, ou ainda, de uma saída para erguer uma espécie de nacionalidade latino-americana, ressaltando uma identidade única entre os diferentes povos, raças e credos – a mestiçagem (vista de forma feliz e quase inocente) ressaltada por Lezama Lima –, e até mesmo apontando para uma identidade que anteceda a própria existência de mestiçagem e seja de alguma forma essencial à América Latina – como sugere Carpentier relendo D’Ors⁸.

Se seguirmos essas conceituações de barroco acabaremos por criar uma categoria tão ampla e vaga que ela nada poderá nos dizer sobre o que é uma obra barroca ou um estilo barroco. Esse conceito solto não seria capaz de evidenciar ou articular uma ligação forte entre a literatura barroca⁹ e as produções digitais, porque dentro dele as ligações se tornam bastante subjetivas e metafóricas¹⁰.

Prefiro, então, olhar a literatura barroca de outra forma, mais histórica e mais pragmática, mas que, entretanto, melhor possibilita uma aproximação com as obras digitais (sem a necessidade de falar que ambas são curvas, elípticas ou qualquer outra denominação metafórica).

3. Origem e Fim

Um dos problemas que leva a esse caos conceitual sobre o barroco está na incapacidade de olharmos historicamente e concretamente os objetos literários em questão, preferindo sempre buscar uma origem – no sentido de uma essência – para o que seria “ser barroco”. Isso consiste em colocar um ponto de origem anterior a origem, algo que fundamente o modo de ser daquele objeto, estilo ou conjunto (e que inevitavelmente o esquive de perguntas sobre seu modo de ser, pois esse já está pré-definido). Dessa forma, aceitando essa essência original, é possível ignorar os modos de operação ou funcionamento daquele objeto, e apenas se concentrar no efeito, no objeto finalizado. O maior problema disso é que, se essa essência é uma construção discursiva (uma ideia na cabeça de quem a quer, pois não temos acesso a ela) e ela mostra predeterminadamente o que um objeto é, então a

⁸ Não se trata de ser contra uma maior integração entre os países latino-americanos, mas de ressaltar a tentativa – não declarada – desses autores de criar uma ideia de nação que tornaria o ser barroco quase que obrigatório (automático e determinante) da América do Sul.

⁹ A produção de seus expoentes como Vieira, Quevedo, Gregório, as inúmeras produções acadêmicas.

¹⁰ Pois dentro do que vimos, um sermão seiscentista, um templo inca, um homem latino, um filme pop, o Time Square e um poema gerado por uma máquina podem todos ser definidos por “barroco” sem necessariamente evidenciar um elemento comum entre eles (ou permitindo que o elemento comum seja um termo subjetivo como “curvo”).

leitura que se faz daquele objeto também está predeterminada quando se ergue algo como essencial. Logo, ao invés de olhar o objeto e seus procedimentos de construção, os eventos sociais que o cercam e afetam, esse tipo de visão acaba por olhar apenas aquilo que eles mesmos construíram e atribuíram à ideia do objeto.

Um dos problemas sobre as críticas de obras barrocas, gerado por esse tipo de visão, está em que se tende a não olhar o processo de composição ou textos a respeito desse (tratados de poética e retórica da época), e ficar somente no poema desassociado de seu contexto, encontrando nele um texto de características quase expressionista ou surrealista carregado de uma subjetividade incompreensível. Ler o poema deste modo se deve a uma falta de conhecimento por parte do leitor de compreender um *modus operandi* da obra.

Uma saída para o problema está em olharmos genealogicamente as obras literárias em questão. Por genealogicamente quero dizer olhar a obra terminada, o processo de composição, os textos periféricos a obra, o momento histórico, entre outros elementos, de modo a lembrar um pouco o olhar de um mecânico sobre um carro; olhar esse que tenta apreender o modo de funcionamento de uma máquina (lançando mão de todas as informações possíveis e ao alcance). Assim, torna-se possível observar características e elementos e estabelecer categorias pragmáticas que podem ser associados à produção barroca e a digital, tendo o cuidado de não construir um no outro, ou seja, mantendo claro de que se trata de uma aproximação e não uma identificação completa.

4. Por um *modus operandi*

Revisemos alguns aspectos da literatura seiscentista através do que bem aponta João Adolfo Hansen (2002) ao introduzir a antologia *Poesia seiscentista: fênix renascida & postilhão de Apolo*. Primeiro, temos que ter claro que o autor seiscentista não é um artista no sentido romântico do termo (nada de gênios ou seres inspirados) nem propriamente no sentido iluminista de indivíduo. Segundo, a literatura é uma técnica, e o autor é um artífice que conhece essa arte/técnica (não há a noção de arte como expressão de um “eu”). Nesse sentido, os tratados de poética (geralmente referentes à métrica) e os tratados de retórica (procedimentos e artifícios de construção) – e mais a leitura de textos literários – são as bases para o domínio dessa técnica¹¹. Terceiro e último, as bases de valoração artísticas não residiam sobre o conceito de belo ou de beleza estática, mas sim sobre os conceitos de engenho, artifício e agudeza. Era mais nobre – engenhoso – aquele que melhor sabia

¹¹ Os tratados de poética e retórica muitas vezes se misturavam, lançando mão um do outro e vice-versa.

jogar com os elementos em questão, aquele que sabia construir engenhos difíceis dentro das possibilidades, regidos por uma tradição (HANSEN, 2002).

Os fundamentos para esses jogos eram estipulados por princípios derivados tanto de autores canônicos quanto de uma base aristotélica fundada principalmente nas traduções de sua *Poética* e *Retórica*, mas também em seu sistema lógico, o *Organon*¹². Quando um autor se refere a pérolas como dentes ou cravo como boca, ele está subentendendo uma estrutura de relações pautadas nas categorias aristotélicas, brincando com as possibilidades combinatórias das categorias, seus acidentes e assim por diante¹³.

Esse sistema operante da literatura seiscentista era compartilhado por todos letrados, logo, representava um cabedal comum para trabalharem. Quando se faziam esses jogos de construção e palavra, se estava jogando com um conjunto de regras e elementos aceitos pelo amplo público letrado, e sacramentado pelas instituições legais da época (basta olharmos que a maioria das academias tinham como fundador ou protetor algum membro de alta nobreza e poder político, e este, uma longa lista de poemas e discursos encomiásticos a seu favor).

Logo, ter o engenho como base para análise dos textos literários barrocos, antes de mais nada, representa utilizar as categorias de valorização da época; no sentido em que os tratados – e basta lermos Gracian ou Rengifo – apontam e exemplificam tais utilizações retóricas e poéticas. A passagem para o engenho também proporciona uma *dessubjetivação* do objeto artístico – eliminando as leituras expressionistas ou psicológicas do barroco – em favor de uma visada ao objeto de forma mais técnica, no sentido de aprender e mapear seus funcionamentos, seus jogos de palavras, seus *topos* recorrentes, suas metáforas, seus silogismos, como também seu lugar em um contexto mais amplo da sociedade do século XVII, ou seja, propõem a leitura do modo de operar do poema.

5. Máquina Textual

Uma arte que é pautada por engenho e artifício pode ser aproximada da arte digital, pela semelhança entre seus modos de produção e recepção. Refiro-me à produção, pois no barroco havia um sistema poético e retórico – institucional – para criação de obras, ou seja, a composição subentendia uma série de normas e regras com que o autor deveria brincar e utilizar na sua

¹² Muitos destes textos começam a circular já na renascença, porém sem o forte fundo neo-escolástico que veriam na Contrarreforma, como bem mostra Luisa López Grigera em *Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles* (2008).

¹³ Em Portugal, o fim desse sistema chega quando o Marquês de Pombal, com as reformas pombalinas, elimina as raízes jesuíticas-aristotélicas e implementa o iluminismo, que se torna presente na literatura através da grande influencia das obras de Luís António Verney e Candido Lusitano.

composição¹⁴. O autor estava como dentro de um jogo, com regras pré-estabelecidas e limites, em que deveria criar a partir desse cenário. No meio digital algo parecido ocorre, não precisamente por uma institucionalização, mas pelas restrições implícitas nas linguagens de programação – Java, actionscript, C++ – que o autor vem a escolher para compor sua obra (estas que são efetivamente linguagens lógicas). Ele deve se submeter a um engenho efetivo para compor, e sua obra será efetivamente uma máquina. Enquanto um brincava com silogismos dentro de um poema, outro constrói um poema com uma linguagem lógica.

Em termos de uma recepção, podemos aproximar os dois tipos de criação através do caráter não-estético. No barroco, a literatura tinha um caráter procedural na sua recepção, ou seja, eram obras compostas para serem executadas nas cortes, reuniões acadêmicas e afins. Nesses contextos, a obra seria decifrada pelos ouvintes ou leitores que tentariam bater os engenhos com outros mais hábeis. Tal só é possível em um contexto em que tanto a composição quanto o processo de decifrar engenhos desfrutam do mesmo valor. Logo, nesse contexto, a literatura se torna também uma proposta para ação. Isso vem a ser ainda mais claro nos labirintos poéticos, em que a leitura somente se dá através da compreensão de um conjunto de regras e de uma ação (sensorio-motora) sobre o texto. Na arte digital, temos novamente um paralelo. No momento em que a arte não mais é considerada kantianamente como mera contemplação, torna-se necessário agir sobre para efetivá-la (as artes visuais contemporâneas são um bom exemplo disso). Temos então poemas que necessitam de interação, movimento no *mouse*, gravação de sons, *joystick*, escrita no teclado, tudo por parte do leitor que deve obviamente compreender essas regras de interação para poder agir¹⁵. Cria-se uma literatura que apenas é efetivada quando o leitor age sobre ela materialmente, seja ele sozinho ou em uma comunidade via a internet. Um bom exemplo é o *Amor de Clarice* do poeta português Rui Torres (2005)¹⁶.

A possibilidade de paralelos proporcionada pela aproximação via a noção de engenho – rapidamente apresentada aqui – não se esgota, nem pode se esgotar. Ela deve servir para nos perguntarmos, a partir das aproximações, o que significa isso? E o que podemos fazer com isso? A pergunta que mais me intriga é: quão mecânico eram ou são estes processos de criação, e quão livres estão aqueles que criam dentro de um sistema de normas? Para criar, ambos se submetem a regras – retóricas e códigos-fonte. Para ambas as leituras, o leitor deve apreender as regras que o autor utilizou. Se no barroco temos uma quantidade imensa de poemas, escritos em louvor da

¹⁴ Não se deve entender essas regras ou normas de forma pejorativa. Um autor que decide criar um soneto sabe que estará a construir através de um conjunto de restrições X, e pode usar isso para sua vantagem.

¹⁵ Abordei o tema de interação mais de perto na minha dissertação: *A interatividade na poesia digital* (2010).

¹⁶ *Amor de Clarice*: <<http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>>.

mesma pessoa, na mesma ocasião, com o mesmo fundo retórico e poético – e a compilação dos tomos da Academia dos Esquecidos empreendidos por José Aderaldo Castello (1969) são uma boa prova disso –, hoje temos geradores de textos automáticos – como o *Sintext* de Pedro Barbosa – que podem exaurir as possibilidades de composições dentro de regras textuais pré-estabelecidas. Até que ponto então não são ambas as produções maquínicas? Este é talvez uma das principais questões que me proponho a responder nessa pesquisa.

Conclusões

A noção de engenho acaba por constituir um conceito base que permite melhor explorar as facetas de aproximação entre o barroco e o digital, não como aspectos metafóricos, mas com similaridades do funcionamento e operação literárias. Essa volta técnica implicada pelo engenho também possibilita sairmos da esteticidade demasiadamente subjetiva da obra de arte, evitando os erros de leitura derivados de um olhar superficial sobre a obra. Em outras palavras, a categoria de engenho na arte permite uma melhor compreensão tanto do barroco quanto da arte digital contemporânea através de um foco sobre seu modo de operar.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1991.

BARBOSA, Pedro. **Sintext**. Disponível em: <<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>>. Acesso em: 10 maio 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: FCJA, 1989.

_____. Barroco, neobarroco transbarroco. In: DANIEL, Claudio (Org.) **Jardim de camaleões**: a poesia neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.13-16.

CARPENTIER, Alejo. **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1978.

CASTELLO, José Aderaldo. **O Movimento academicista no Brasil 1641-1820/22**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Lisboa: Vega, 1989.

KOSER, José. O Neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. In: DANIEL, Claudio (Org.) **Jardim de camaleões**: a poesia neobarroca na américa latina. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 23-40.

LEZAMA LIMA, José. **Obras completas**. (volume 2). México: Aguilar, 1977.

GRACIAN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. (2 volumes). Madrid: Castilia, 1969.

GRIGERA, Luisa López. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. Campinas: Unicamp, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Fênix Renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, A. (Org.). **Poesia seiscentista**: fênix renascida & postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002. p. 20-71.

SARDUY, Severo. **Obra Completa**. Madrid: ALLCA XX, 1999. (2 volumes)

TAVARES, Otávio Guimarães. **A Interatividade na poesia digital**. 2010. 120pgs: Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0420-D.pdf>>. Acessado em 2 de maio 2012.

TORRES, Rui. **Amor de Clarice**. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 2005. Disponível em: <<http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>>. Acesso em: 14 maio 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da historia da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VERIFICAÇÃO ESTATÍSTICA DAS CARACTERÍSTICAS DE ESTILOS DE ÉPOCA: SIMBOLISMO

Diêgo Meireles de Paiva (UFPI)*
Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão (UFPI)**

Introdução

É comum a crítica literária caracterizar a literatura em escolas ou movimentos literários, baseada em características dos artistas de determinada época. Por outro lado, estudos contemporâneos têm buscado rever e atualizar essa crítica, seja por meio da releitura de obras canônicas ou de novos meios de estudar os textos literários.

A estilometria é um desses novos meios. Trata-se de uma análise quantitativa dos textos, baseada dados estatísticos, diferente da tradicional leitura qualitativa. Não é algo totalmente novo, pois no séc. XIX já existiam trabalhos dessa natureza. Entretanto, com o advento informática a estatística textual tornou-se muito mais eficiente e viável. O computador é capaz de contar milhares de palavras em segundos, enquanto uma pessoa levaria muito mais tempo (CÚRCIO, 2006). A estilometria pode ser utilizada de várias formas, desde estudos estilísticos até aqueles voltados a questões de atribuição de autoria, como o fez Brandão (2006), estudando o caso das *Cartas Chilenas*.

O Simbolismo é um dos movimentos artísticos mais conhecidos. Na literatura, é um dos maiores expoentes da poesia. Surgido na segunda metade do séc. XIX, época marcada pela objetividade, caracterizou-se pelo uso de uma linguagem altamente subjetiva e temas introspectivos. Através da construção de imagens e musicalidade os simbolistas buscavam externar os pensamentos e sentimentos mais interiores. Os temas predominantes são pessimistas e voltados para o “eu”. A crítica acerca dessa estética já é bem consolidada, pois se estabeleceu a mais de um século. Massaud Moisés (1973) diz “tratar-se duma espécie pura, ou de uma estética que se aproximou de pura”, ou seja, o Simbolismo possui características estéticas bem definidas.

Objetivamos verificar se a estilometria dos poetas simbolistas, especialmente Cruz e Sousa, condizem com o que a crítica literária tradicional preconiza. Uma leitura diferente, baseada em estatística textual, pode reforçar ou contrariar o que já foi dito pela crítica.

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Integra o Núcleo de pesquisa em Literatura Digitalizada (NUPLID). diego.mpaiva@hotmail.com

** Professor Associado II do Departamento de Letras Universidade Federal do Piauí – UFPI. Coordena o Núcleo de pesquisa em Literatura Digitalizada (NUPLID). saulo@ufpi.edu.br

Por tratar-se de um estudo com metodologia diferenciada em relação aos tradicionais estudos literários (predominantemente bibliográficos), convém explicitar alguns detalhes técnicos da pesquisa, seja para efeito de esclarecimento ou para transmitir credibilidade.

1 Aspectos Metodológicos

Para realizar o estudo estilométrico utilizamos o *software* de estatística textual *Lexico3*, desenvolvido na Universidade de Sorbonne. Obtivemos a versão digital das obras na Biblioteca Digital do NUPILL¹⁷ e Portal Domínio Público¹⁸. Estas foram revisadas com base em uma edição impressa¹⁹. Em seguida realizamos o processo de balizamento, que consiste em preparar os textos para serem submetidos ao programa, inserindo marcadores²⁰ e transformando as letras maiúsculas em minúsculas²¹. O *corpus* balizado foi salvo no formato **.txt*²², no programa *Bloco de notas*²³.

As obras selecionadas para esta pesquisa foram: *Broquéis*, de Cruz e Sousa; *Kiriale* (1960), de Alphonsus de Guimaraens; *Clepsidra* (2009), de Camilo Pessanha; e *Via Láctea* (2006), de Olavo Bilac. Esta última foi utilizada como parâmetro, já que faz parte de um movimento estético tido como oposto ao Simbolismo, o Parnasianismo.

O *Lexico3* fornece dados gerais sobre as obras, tais como o total de palavras utilizadas e o número de ocorrências de cada uma. Também dispõe de ferramentas mais específicas que permitem buscar um grupo específico de formas²⁴ dentro do texto ou ainda analisar o contexto em se encontram. Esta última ferramenta, denominada *Concordance*, é fundamental para garantir uma interpretação coerente dos dados, pois o pesquisador pode desconsiderar ocorrências ilusórias como, por exemplo, a palavra “claro”, que pode ser adjetivo ou advérbio, possuindo mesma escrita, mas significados distintos.

¹⁷ Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (Florianópolis – SC), que oferece gratuitamente um grande acervo digitalizado pela internet.

¹⁸ Exceto *Kiriale*, que não estava disponível em meio digital confiável. A obra foi digitalizada pela equipe do Núcleo de Pesquisa em Literatura Digitalizada – NUPLID/ UFPI, utilizando um escâner e o programa *Omnipage Pro*, que faz a leitura do texto escaneado, possibilitando o balizamento do mesmo.

¹⁹ Todos os textos retirados de meio digital são comparados com versões impressas, visando a qualidade do *corpus*.

²⁰ Nesta pesquisa cada poema recebeu um marcador, ou seja, é uma parte. Assim é possível verificar em um gráfico qual poema utiliza mais determinada palavra, ou qual poema tem mais palavras.

²¹ Essa formatação é necessária para que o *Lexico3* não interprete duas palavras iguais como diferentes por causa de uma letra maiúscula.

²² Arquivo de texto básico, de formatação simples.

²³ Editor de texto simples, programa básico do sistema operacional Windows em todas as suas versões.

²⁴ Formas é o termo utilizado no programa para designar, em geral, palavras. Mas é possível também considerar os sinais gráficos de pontuação, desde que alteradas as configurações do programa. Neste trabalho os sinais de pontuação foram desconsiderados na contagem, então onde há “formas”, entenda-se “palavras”.

Na análise e comparação sempre tomamos os dados em frequência relativa percentual, ou seja, relacionando o número de ocorrências absoluto com o total de formas de cada *corpus*, pois é difícil analisar a relevância de uma palavra sem considerar o tamanho do texto em que a mesma está inserida. Além disso, seria impossível realizar os estudos comparativos, já que cada obra tem uma quantidade específica de palavras.

A busca pelos dados estilométricos foi guiada pela pesquisa bibliográfica sobre o Simbolismo. Assim chegamos à questão da cor branca e do uso de primeira pessoa na obra de Cruz e Sousa, que serão discutidas nos dois tópicos a seguir.

2 O Simbolismo e a cor branca

De acordo com os dados bibliográficos levantados, uma das características do Simbolismo é a forte presença da cor branca e seus cognatos, pois ela, segundo Massaud Moisés (1973), “traduz a vaguidão, o mistério, a languidez, a espiritualidade, a pureza, o etéreo e o oculto”, que são temas constantes nesse movimento. Além disso, essa característica é especialmente marcante na obra de Cruz e Sousa, sendo que alguns críticos atribuem esse fascínio do poeta por essa cor ao fato dele ser negro e por meio da sua poesia buscar transcender essa questão social. Diz o estudioso Wilson Martins (1979, p. 437) que “Cruz e Sousa fez inconscientemente da sua arte um instrumento de ‘clarificação’, de ascensão social”, opinião compartilhada por Manuel Bandeira (2009), citando o famoso estudioso da poesia afro-brasileira Roger Bastide.

Utilizando a ferramenta grupo de formas criamos um grupo de sinônimos (branco, alvo, claro, nível e variações de gênero e número) e outro de palavras associadas (lua, neve, leite, gelo, marfim e formas derivadas) que foram aplicados nos textos simbolistas. Antes de serem contabilizados, os dados foram analisados através da ferramenta *Concordance* para atestar sua validade. Esse processo foi realizado com todos os grupos de forma da pesquisa.

A seguir temos uma tabela com os dados referentes à ocorrência da palavra “branco” e sinônimos em cada obra, seguida por outra que contempla as palavras associadas à cor:

Forma	Obra	<i>Broquéis</i>	<i>Kiriale</i>	<i>Clepsidra</i>
Branco		24	13	15
Brancura		9	-	1
Brancor		1	-	-
Alvo		7	1	1
Alvura		4	-	-
Alvor		2	1	-
Alvar		1	-	-
Claro		17	2	1

Claridade	4	-	-
Níveo	7	-	-
Total (%)	75 (1,41%)	17 (0,3%)	18 (0,38%)

Obra	<i>Broquéis</i>	<i>Kiriale</i>	<i>Clepsidra</i>
Forma			
Branco	24	13	15
Brancura	9	-	1
Brancor	1	-	-
Alvo	7	1	1
Alvura	4	-	-
Alvor	2	1	-
Alvar	1	-	-
Claro	17	2	1
Claridade	4	-	-
Níveo	7	-	-
Total (%)	75 (1,41%)	17 (0,3%)	18 (0,38%)

Tabela 2.

Pela análise desses dados verificou-se que os números em *Broquéis* são bem superiores, pois, somando as ocorrências das duas tabelas, chega a 2,54% das ocorrências totais da obra, enquanto as outras duas não atingem 1%. *Kiriale* soma 0,75% e *Clepsidra* 0,59%.

No entanto ficamos sem parâmetros para realizar uma análise mais segura dessas últimas. Então, na busca dessa referência, foi balizada uma quarta obra pertencente à outra escola literária, o Parnasianismo. Com isso esperou-se que, caso a crítica estivesse certa, haveria uma diferença significativa entre os dois simbolistas e o parnasiano. A obra escolhida foi *Via Láctea*, de Olavo Bilac.

Compilando os dados de cada produção, obtivemos o gráfico a seguir, que apresenta o comparativo entre elas no que diz respeito à frequência relativa da cor branca, sinônimos e palavras associadas:

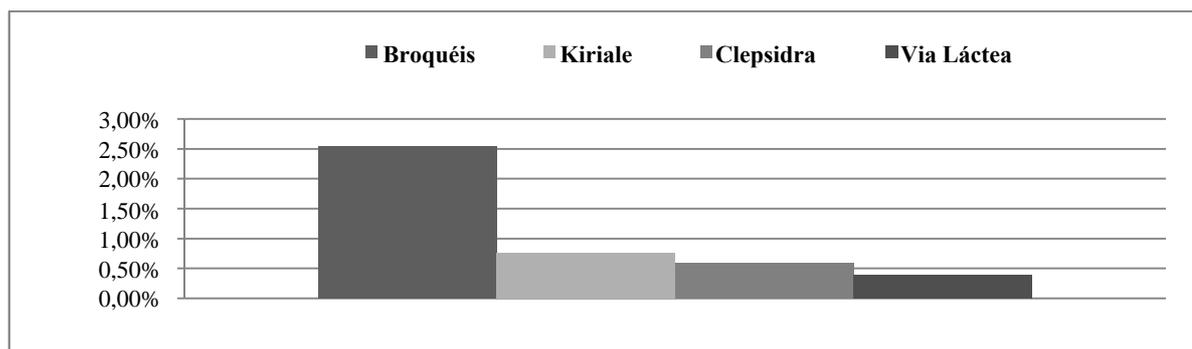


Gráfico 1.

Como pode ser visto no gráfico 1, a frequência em *Via Láctea* é menor do que em *Kiriale* e *Clepsidra*, o que nos dá margem para afirmar que Alphonsus de Guimaraens e Camilo Pessanha também tem a cor branca como meio de expressão recorrente. Porém a diferença em relação ao poeta parnasiano não é tão significativa, o que faz com que o termo “obsessão” (usado por Massaud Moisés) em relação à cor branca pareça um exagero ao classificar as obras de Guimaraens e Pessanha.

Quanto a *Broquéis*, o gráfico só reforça o que já havia sido constatado anteriormente com os números. Estatisticamente verificou-se que 2,54% do total de palavras na obra *Broquéis* estão associadas à cor branca, seja como sinônimo ou como palavra que remete a ela. São dados relevantes. Especialmente porque, segundo informações gerais fornecidas pelo programa, há uma grande riqueza no vocabulário de Cruz e Sousa, onde mais de 50% das palavras são hapax²⁵.

Os gráficos a seguir estão em números absolutos, mas são válidos para explicitar a presença contínua da cor branca em toda a obra. Eles foram elaborados com base nos dados já apresentados. A linha vertical apresenta a frequência absoluta. A linha horizontal representa os poemas em sequência, que no total são 54.

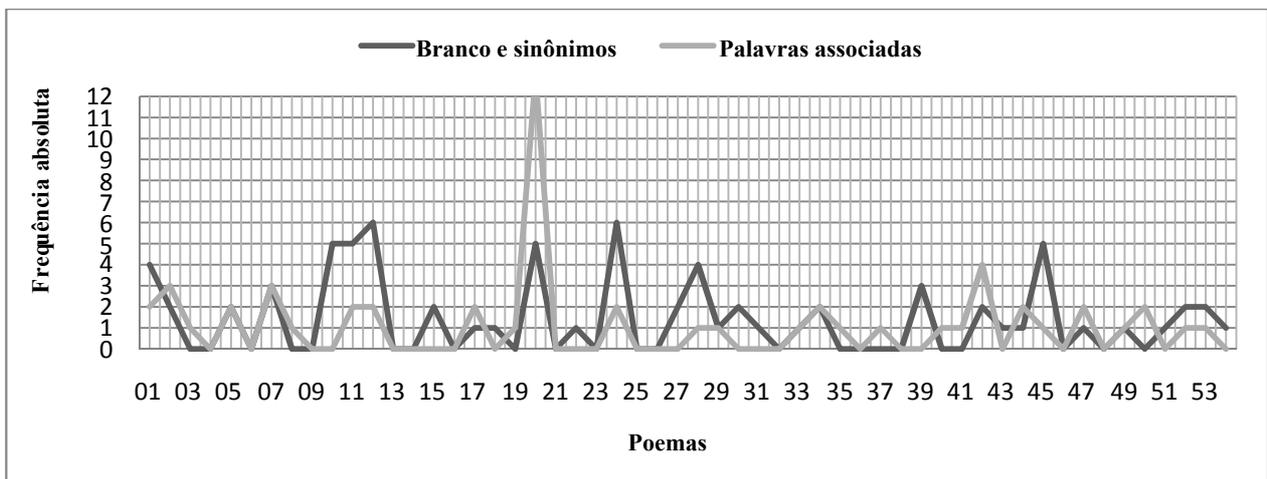


Gráfico 2.

Obviamente, em alguns poemas a cor branca tem maior destaque e em outros ela não aparece diretamente, mas é visível que o gráfico frequentemente está acima da linha zero, ou seja,

²⁵ Palavras que aparecem uma única vez no texto. De maneira geral esse dado pode ser considerado um indicativo de riqueza vocabular.

as ocorrências não são pontuais, mas distribuídas ao longo de toda a obra *Broquéis*. Podemos então concordar com os críticos que afirmam que Cruz e Sousa recorre constantemente à cor branca em seus poemas. No dizer de Manuel Bandeira (2009, p. 127), “tinha a obsessão da cor branca: branco é o adjetivo que dá sempre ao seu Sonho”.

Analisando o contexto de ocorrência das palavras em *Broquéis*, que é fornecido pelo programa através da ferramenta *Concordance*, observamos que o branco e seus sinônimos se aplicam a temas variados nos poemas: os astros, os sonhos, a mulher, objetos (lenços, rosas e etc.). Isso mostra uma tendência geral à utilização dessa cor. Com relação às palavras que remetem à cor branca (neve, marfim, gelo, leite e etc.) nota-se que geralmente a intenção é sugerir a própria cor, e não as próprias figuras que o eu lírico invoca para esse fim, como o luar ou a neve, por exemplo.

Se a cor branca é notável nos versos de Cruz e Sousa, o mesmo não se pode dizer da questão racial apontada por alguns críticos. Nos contextos analisados não foi possível observar nenhuma referência direta a este tema. Alfredo Bosi faz uma crítica “à explicação um tanto simplista dos que viram nessa constante apenas o reverso da cor do poeta” (1994, p. 306) e, ao referir-se ao poeta, fala de um esforço de superação de todas as barreiras existenciais, de uma cristalização, algo bem mais abrangente. Ainda como argumento de refutação a essa ideia temos a biografia do autor. Na juventude, Cruz e Sousa combateu a escravatura e após a Lei Áurea continuou a tratar dos problemas raciais através de conferências, artigos e crônicas (Bosi, 1975).

A cor branca representaria então um ideal (ou sonho), uma fuga ou refúgio que o poeta evoca a todo momentos em seus versos, como pode ser visto em “Sonho branco” (CRUZ e SOUSA): “De linho e rosas brancas vai vestido,/ Sonho virgem que cantas no meu peito.../ És do luar o claro deus eleito, Das estrelas puríssimas nascido.”. A cor branca também é, muitas vezes, instrumento de purificação, que pode tornar algo sagrado, e talvez por isso as mulheres em *Broquéis* sejam sempre brancas, assim como os sonhos.

Pela análise apresentada até aqui já podemos afirmar que Cruz e Sousa faz uso de muitas sugestões cromáticas em sua poesia. Por meio da sinestesia característica do Simbolismo o poeta expressa emoções e sentimentos pelas cores, especialmente a branca. Mas essa sugestão visual não é apenas cromática, ou melhor, não se restringe à cor branca e suas variadas matizes.

A palavra não funcional²⁶ com maior frequência em *Broquéis* é “luz”, que aparece 26 vezes. Depois são apresentadas outras formas que podemos associar à luz: lua; luar (14); sol (14) e estrelas

²⁶ Palavras funcionais são aquelas que exercem função predominantemente sintática (ligar ou substituir elementos de uma oração): artigos, conjunções, preposições, pronomes e interjeições. Devido ao número reduzido de formas e a ter função sintática aparecem com frequência bem maior que as demais classes gramaticais (substantivo, adjetivo, verbo, advérbio e numeral) ditas não funcionais.

(13). Somando apenas a frequência desses elementos citados temos um percentual de 1,06% da obra.

Alfredo Bosi (1994) já havia atentado para essa presença de elementos luminosos e translúcidos em *Broquéis*. Seguindo essa ideia, criamos um grupo de formas para buscar outros elementos brilhantes tais como cristais e metais. Os resultados obtidos foram os seguintes:

Forma	Obra	<i>Broquéis</i>
Ouro		10
Áureo		3
Prata		6
Prateado		2
Metal		1
Cristal		1
Cristalino		3
Marfim		2
Total (%)		28 (0,52%)

Tabela 3.

No poema “Cristo de Bronze” (CRUZ e SOUSA), por exemplo, é possível perceber a predileção aos objetos brilhantes. “Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,/ Cristos ideais, serenos, luminosos,”. Esse aspecto está presente até mesmo no título da obra. O broquel é um escudo metálico de forma arredondada, que se assemelha à Lua, enquanto objeto que reflete a luz e brilha.

Podemos dizer que em *Broquéis*, Cruz e Sousa não é apenas o poeta da cor branca, mas o poeta da luz. A luz que é o próprio sonho branco, porque para haver branco é necessário haver luz. A luz que é buscada nos astros, em figuras religiosas e na própria poesia, mas que por ser inalcançável, gera a angústia e a dor.

2 O Simbolismo e a expressão do “Eu”

Segundo Moisés, O Simbolismo surge como negação ao objetivismo advindo do Positivismo, Naturalismo e Parnasianismo, retomando uma atitude romântica. “Reentroniza-se uma visão egocêntrica do mundo, de modo que o eu interior de cada poeta volta a ser o foco de atenção” (Moisés, 1973). Bosi (1994) fala também de uma mudança de foco: do objeto, como faziam os parnasianos, para o sujeito. Assim, os Simbolistas se voltam para o “ego”, numa viagem imprevisível em busca do “eu profundo”.

Pelo levantamento bibliográfico da crítica literária e pela leitura das obras em estudo surgiu a seguinte hipótese: Por ser uma poesia voltada ao eu, é possível que a poesia simbolista seja marcada por uma presença significativa de pronomes e verbos de 1º pessoa do singular.

Embora os pronomes sejam tidos como palavras funcionais, consideramos que os pessoais e possessivos possuem certa carga semântica na medida em que podem identificar um sujeito ou ainda estabelecer a relação emissor (eu) - receptor (tu). Então criamos um grupo de formas contendo os pronomes de 1º pessoa no singular: eu, me, mim, comigo, meu(s) e minha(s). Esse grupo foi buscado em *Broquéis*, *Kiriale* e *Clepsidra*.

Seguem os dados fornecidos pelo Lexico3 referentes à frequência dos pronomes:

Obra	<i>Broquéis</i>	<i>Kiriale</i>	<i>Clepsidra</i>
Pronome			
Eu	7	32	20
Me, mim, comigo	6	58+11+1	42+4
Meu(s), Minha(s)	7	1+32	2+33
Total	20 (0,37%)	135 (2,4%)	101 (2,15%)

Tabela 4.

Percebemos então uma enorme discrepância nos dados de *Broquéis* em relação a *Kiriale* e *Clepsidra*, contrariando a hipótese inicial.

Criamos então uma segunda hipótese: A utilização de sujeito desinencial. Ou seja, o sujeito “eu” estaria implícito na conjugação do verbo, podendo ser identificado no mesmo.

Para investigá-la, tivemos que modificar um pouco a forma de obter os dados. Ao contrário da classe gramatical dos pronomes, os verbos são muito numerosos e possuem muitas desinências, além dos verbos irregulares. Isso inviabilizou a criação de um grupo de formas. Então a busca pelos verbos teve que ser feita pelo índice geral de formas, palavra por palavra.

Ao fim da busca, foram contabilizados 17 verbos conjugados em primeira pessoa, mas 4 deles acompanhados de pronomes já contabilizados, restando 13 casos de sujeito desinencial. Um número não expressivo (0,24%). Além disso, foi observado que verbos comuns como ser ou estar não são utilizados com frequência pelo poeta Cruz e Sousa. Assim, mesmo contabilizados os casos de sujeito desinencial, os números de *Broquéis* ficaram muito abaixo das outras obras simbolistas.

Montamos um gráfico que apresenta as ocorrências de primeira pessoa, considerando os casos de sujeito desinencial em *Broquéis*:

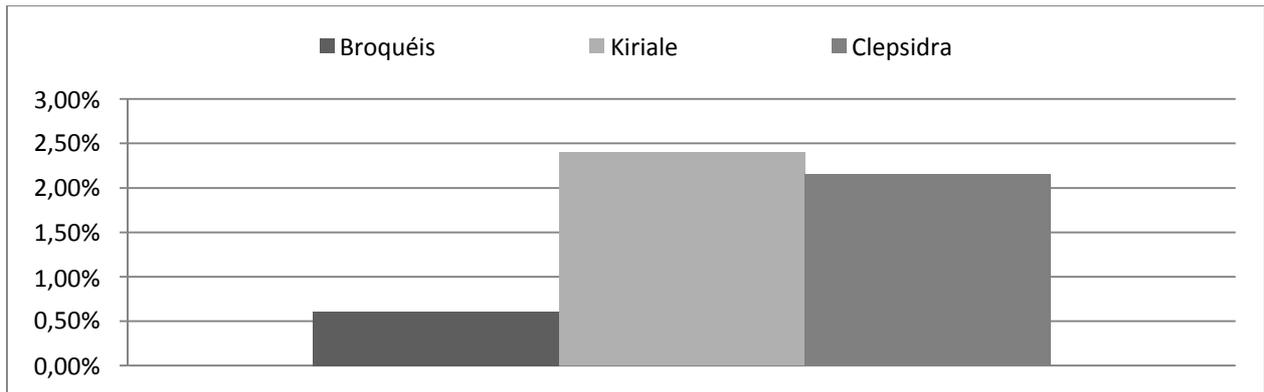


Gráfico 3.

Ressaltamos que apenas na obra de Cruz e Sousa foram contabilizados os casos de sujeito desinencial, pois os dados já se mostraram significativos o suficiente para uma interpretação coerente. Esses dados nos revelam um traço estilístico muito interessante na obra *Broquéis*. Um eu lírico que pouco se apresenta diretamente.

“Perdido estou nesta grande charneca,/ Cheio de sede, cheio de fome,/ Disse-me Deus: ‘Sê bom!’ E o Diabo diz-me: ‘Peca!’/ E anjos e demônios repetem meu nome” (“XI – Ocaso”, GUIMARAENS). Nessa estrofe de Alphonsus fica clara a participação do eu lírico no poema, expressando o dilema entre o bem e o mal.

No poema “Caminho” (PESSANHA), o eu lírico expressa sua dor e angústia diante das incertezas da vida: “Tenho sonhos cruéis; n’alma doente/ Sinto um vago receio prematuro./ Vou a medo na aresta do futuro,/ Embebido em saudades do presente...”. Podemos ver nesses versos como o uso da primeira pessoa (implícito ou explícito) é significativo na expressão do “eu profundo”.

Construções semelhantes a essas são incomuns em *Broquéis*. Em boa parte dos versos, Cruz e Sousa abre mão até mesmo dos verbos, e os versos são construídos em uma sucessão de sugestões de imagens e sons, como podemos ver nessa estrofe do poema Supremo Desejo (CRUZ e SOUSA): “Eternas, imortais origens vivas/ Da luz, do Aroma, segredantes vozes/ Do mar e luas de contemplativas, Vagas visões volúpicas, velozes...”.

Se o eu pouco se apresenta, seria possível questionar se o foco da poesia de Cruz e Sousa não é o próprio eu e sua subjetividade, e sim o objeto que busca descrever. Mas se for esse o caso, lendo os poemas de *Broquéis* chegaríamos à conclusão que o objeto é a própria experiência do eu: o sonho, o desejo, a dor.

Considerações Finais

Os resultados obtidos com o estudo estilométrico concordaram com o que a crítica diz a respeito da obsessão de Cruz e Sousa pela cor branca e seus matizes. Por outro lado, levaram a um questionamento sobre a justificativa usada por alguns críticos para explicar esse traço estilístico do poeta. A estatística textual dos poemas de *Broquéis* não mostrou nenhuma evidência de questões sociais ou raciais relacionada à cor supracitada.

Quanto à cor branca em *Kiriale* e *Clepsidra*, os resultados não chegaram a contradizer a crítica, mas os números modestos não trouxeram credibilidade a essa generalização, que deve ser questionada e melhor estudada.

As maiores contribuições desta pesquisa dizem respeito à estilometria da obra *Broquéis*, pois a análise sistemática do vocabulário possibilitou tanto uma melhor compreensão da obra como a identificação de traços estilísticos próprios da mesma, que são a significância da luz nos poemas e a tímida presença explícita do eu lírico.

A estilometria se mostrou um método muito eficaz e promissor. Certamente a divulgação desse tipo de pesquisa e a utilização de *softwares* como o Lexico3 trarão grandes contribuições aos estudos literários.

Referências Bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 4. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BILAC, Olavo. Via Láctea. In: _____, **Poesias**. São Paulo: Martin Claret. 2006.

_____. **Via Láctea**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> . Acesso em jun/2012.

BRANDÃO, S. C. de S. Atribuição de autoria: um problema antigo, novas ferramentas. **Texto Digital**, Florianópolis, ano 2, n. 1, Julho 2006. Disponível em: < www.textodigital.ufsc.br>. Acesso em: maio/2012.

CÚRCIO, Verônica. R. Estudos estatísticos de textos literários. In: **Texto Digital**, Florianópolis, ano 2, n. 2, Dezembro 2006. Disponível em: < www.textodigital.ufsc.br>. Acesso em: maio/2012.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Kiriale. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda. 1960.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. IV. São Paulo: Cultrix, 1979.

MOISES, Massaud. **A literatura brasileira: O simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 41.

_____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em jun/2012.

SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L(org.). **Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC Ed., 1994.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis – Faróis**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Broquéis**. Disponível em: < http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/broqueis-cruzesousa.htm>. Acesso em: jun/2012.

A PÁGINA INFINITA: LEITURA DE ALGUMAS POSSIBILIDADES NARRATIVAS NAS *WEBCOMICS*

Rafael Soares Duarte*

Esta análise sobre as histórias em quadrinhos feitas para a *internet*, os chamados *webcomics*, é parte de uma primeira consideração sobre um dos desdobramentos do meu projeto de tese, que trata das relações formais existentes entre a poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos. Dentre os vários aspectos explorados na tese, a ideia que centrará a argumentação aqui é a ideia da unidade de espaço, presente tanto na poesia visual quanto nas histórias em quadrinhos, mas aqui analisada apenas em relação às HQ. Como o presente texto trata sobre alguns dos desdobramentos das possibilidades formais das histórias em quadrinhos no meio digital, uma primeira e breve conceituação sobre a definição de histórias em quadrinhos se faz necessária.

Isto porque as diferentes denominações que as histórias em quadrinhos receberam em diferentes línguas de certa forma influíram na forma como esta forma textual já foi encarada. Através do estabelecimento de alguns parâmetros sobre os aspectos formais das histórias em quadrinhos será pensada a relação com as formas narrativas que Scott McCloud entendeu como quadrinhos pré-imprensa, as mudanças nas suas possibilidades narrativas quando de seu advento na página, e a dupla relação de retomada e desenvolvimento nos quadrinhos para *internet*. No tocante aos *webcomics*, suas possibilidades narrativas serão analisadas em dois aspectos: a possibilidade de recriar e reformular os processos pré-imprensa, e as possibilidades relativas unicamente ao meio digital. Para isso serão feitas breves leituras de alguns *webcomics* que contemplam os aspectos discutidos.

Um dos primeiros problemas relativos ao estudo das HQ é a própria denominação que este meio recebeu nas diferentes línguas. Se a denominação das formas artísticas é um fator linguístico que normalmente não indica um problema isto acontece mais pelo processo histórico em que surgiu do que por uma possível eficácia absoluta de sua nomenclatura, como demonstra, por exemplo, toda a discussão em torno do termo literatura. Ou seja, há uma grande discussão quanto ao que pode abarcar o nome literatura, mas o próprio nome não é colocado em questão, o mesmo se dando com os termos teatro e cinema porque, grosso modo, estes nomes foram disseminados a partir de um lugar e aprendidos pelos outros. O caso dos quadrinhos tem certa diferença, pois sua denominação,

*Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Informática Literária e Linguística – NUPILL. Bolsista Capes-Reuni. duarte_literatura@yahoo.com.br

além de ser totalmente diferente nos diferentes países, indica diferentes maneiras de entender esta forma de arte.

Provavelmente a principal diferença indicada pelos seus diferentes nomes é a relação que estabelece com a ideia da origem das histórias em quadrinhos. Esta particularidade da história das HQ mostra como o desenvolvimento de um veículo artístico em determinado período influi em sua recepção. Por ter sua produção e difusão em larga escala iniciada em 1895, juntamente com o início do cinema, foi durante muito tempo largamente aceito que as histórias em quadrinhos começaram com do personagem Yellow Kid. Isto fez dela uma criação ligada ao processo de cultura de massas norte-americano e produto direto da ascensão da era da reprodutibilidade técnica. Conseqüentemente, o quadrinho foi tomado imediatamente como um produto menor. Acontece que sua denominação não foi imposta pelo processo de incorporação linguística como aconteceu em outras artes, mas acompanhando a velocidade de seu processo de disseminação, foi denominado livre e diferentemente em cada lugar em que surgiu.

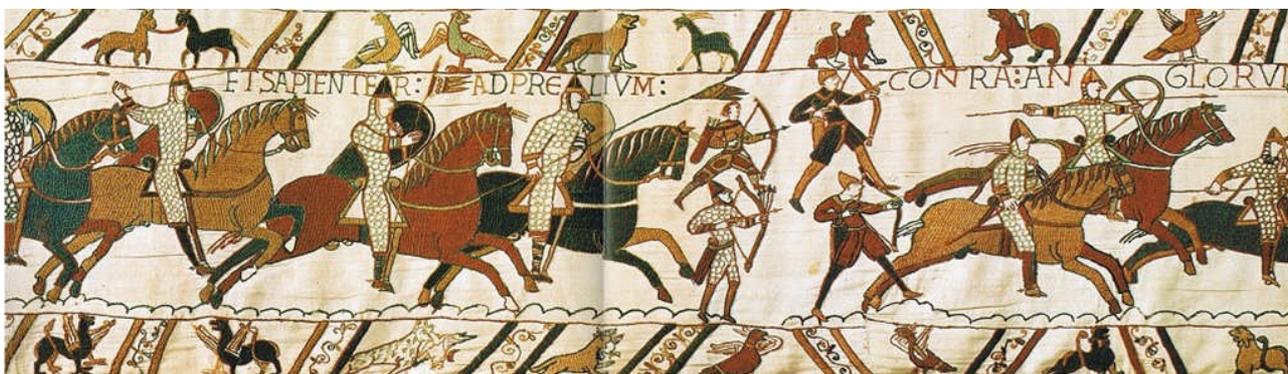
Em uma breve listagem, é possível verificar dois polos sobre a forma de compreensão do meio a partir de sua denominação, os nomes que são ligados ao início das HQ nos jornais com o Yellow Kid: Estados Unidos e Inglaterra: comics (uma referência ao tipo de história narrada); França: bande dessinée, Portugal: banda desenhada (tiras); Itália: fumetti (a “fumacinha” é uma referência aos balões de fala); Espanha: Tebeo (nome de uma revista que acabou dando nome ao veículo, como quase aconteceu com o nome Gibi no Brasil, que era o nome de um personagem e de uma revista). Por outro lado, se tem nomes puramente descritivos: Brasil: história em quadrinhos; Japão: mangá (basicamente o mesmo que HQ, mas uma possível tradução para a palavra mangá é “desenho involuntário”, o que a tornaria a denominação mais precisa sobre o processo de leitura das histórias em quadrinhos).

Como demonstraram as pesquisas posteriores a esta primeira historiografia apressada, o início dos quadrinhos modernos se dá a partir de 1827 com as histórias criadas pelo suíço Rodolphe Töpffer, e segue em diversos lugares com produções contínuas até sua segunda e equivocada “invenção” nos jornais. A existência deste passado anterior à cultura de massas mostrou que esta forma textual tinha antepassados muito anteriores, e que o que deveria servir de parâmetro para o entendimento de uma forma artística deveria ser a própria forma, seu funcionamento e suas particularidades, em vez seu suporte de veiculação.

Neste sentido o pesquisador norte-americano Scott McCloud cunhou uma definição de *comics* que considera estas criações pré-imprensa na obra *Desvendando os Quadrinhos*, além de dar

um novo escopo às pesquisas em HQ: “imagens pictóricas e outras²⁷ justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 2005, p.09). Por mais limitada que possa ser uma definição, a de McCloud tem a vantagem de desfazer alguns dos equívocos mais comuns sobre o estudo das HQ, por desviar o entendimento sobre sua especificidade das partes que a constituem para a maneira como se organizam. Em outras palavras descreve um meio através do qual é possível construir textualidades, que fazem uso da justaposição de painéis (quadrinhos), com desenhos, textos ou ambos na construção de sequências que emulam a passagem do tempo, lugar ou ideia através de sua disposição espacial.

A partir desta definição foi possível compreender o termo HQ como um meio muito mais antigo, provavelmente a forma mais antiga de narrar. Assim, a história em quadrinhos abarca narrativas pré-imprensa como: as pinturas rupestres da caverna de Lascaux; a Tapeçaria de Bayeux, um bordado com 70,34 metros de comprimento, representando em 58 cenas a conquista da Inglaterra pelos normandos, concluída no ano 1066; a coluna de Trajano, construída entre 112-114 em Roma no fórum de Trajano sobre o túmulo do imperador para comemorar a vitória dos romanos sobre os Dácios; o códice Nuttall do México pré-colombiano; as sequências de vitrais (em alguns casos mesmo as catedrais bizantinas); os quadros trípticos, etc., entre diversas outras obras.



Detalhe da tapeçaria de Baieux.²⁸

Um das particularidades destas formas de HQ é que mesmo que cada uma delas possua diferentes sentidos de leitura, linha direta, espiral ascendente, e mesmo zigue-zague elas, no entanto, não destoam dos mais básicos princípios de leitura dos quadrinhos, a ideia de que a criação de sentido, de mudança temporal e/ou narrativa se dará através da justaposição espacial estática de

²⁷ O termo “outras” abarca as palavras, abstrações e convenções gráficas.

²⁸ Na página da Wikipédia é possível encontrar a imagem completa da tapeçaria de Bayeux .

momentos pictóricos ou pictórico-verbais de significação. Com o escreve McCloud sobre a maioria destes exemplos, “todos seguem o princípio básico de que mover-se no tempo é mover-se no espaço. E quanto maior o tempo, mais longa a linha”. Daí a quebra e a mudança de organização formal causada pela página impressa às histórias em quadrinhos.

Mas a imprensa era diferente. Apesar de todos os benefícios que ela trouxe aos quadrinhos, houve uma coisa que ela lhes tirou, conforme a linha que resistira durante éons de arte sequencial foi rompida para caber em sua nova caixa. Pela primeira vez os leitores de tais histórias pictóricas já não podiam concluir que imagens adjacentes representavam momentos adjacentes. Uma nova fórmula se impunha, e não era tão simples quanto a antiga. (McCLOUD, 2006, p. 219)

Se as narrativas das HQ pré-imprensa fluíam em uma linha sequencial ininterrupta, a imprensa de certa forma modifica suas condições de organização, pois o advento da página “apresentou uma paisagem de pequenos becos sem saída pedindo aos leitores que saltassem para novas trilhas a cada poucos quadrinhos, com base num complexo protocolo importado da tradição para a direita e para baixo da palavra impressa” (IDEM, ibidem, p.220). Como explica McCloud, através dos tempos houve uma grande especialização e complexificação baseada neste tipo de protocolo, a ponto de se identificar o meio com o veículo, identificação que não é incomum também ao meio digital e mostra certas relações entre as ideias de forma artística e técnica.

Assim, para tornar mais claras algumas das formas a serem expostas aqui, pode-se tecer um brevíssimo comentário sobre a relação entre arte e técnica voltada às artes digitais, através de uma ideia desenvolvida no artigo “Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas”, do professor e pesquisador Alckmar dos Santos, publicado na revista *Texto Digital* volume 6, número 2. Nele, Alckmar estabelece alguns parâmetros a partir dos quais se pode pensar a análise estética das obras digitais, incluindo-se entre estas a já citada relação entre arte e técnica, aspecto que ele considera fundamental para se pensar qualquer arte digital por se tratar de um meio onde comumente “as técnicas se tornam também formas” (SANTOS, 2010, p.117). Neste sentido é que aponta para um possível distanciamento entre arte e técnica relativa ao Âmbito das artes digitais, sintomático desta

época em que técnicas não surgem, quase nunca, ligadas às artes, mas são por estas tomadas do campo das tecnologias. Quando não há esta apropriação, isto é, quando as artes não impõem suas próprias lógicas às técnicas, estas não se tornam verdadeiramente artísticas e se limitam a reproduzir as operações, os processos, os significados pragmáticos para os quais foram pensadas (problema que ocorre em muitas ocasiões). É o caso de objetos de arte digital que não são mais do que meras aplicações práticas de programas de computador e de dispositivos eletrônicos.

Quantas criações verbais não passam de exibicionismo tecnicista do domínio de programas de tratamento de imagens?! (IDEM, ibidem)

Esta relação sempre tensa existente entre arte e técnica, assume ares mais dramáticos em relação às artes digitais, especialmente quando se trata de delimitar a relação entre criação e utilização, e entre criatividade e subserviência na criação do objeto artístico que se utiliza de tecnologias dominadas por terceiros. No entanto, pode-se pensar em um estreito limite onde o simples uso da ferramenta digital, sem que haja necessariamente criação em relação ao seu suporte técnico, pode criar objetos artísticos esteticamente válidos que não se configurem como simples utilitarismo ou subserviência. Este parece ser o caso das *webcomics*, mas mais por uma questão formal da própria história em quadrinhos do que por sua relação com o meio digital.

O caso é que a organização formal das histórias em quadrinhos, os princípios que definem o que caracteriza uma história em quadrinhos acabam por limitar o que pode ou não ser feito em meio digital. A história em quadrinhos é um meio que se organiza de forma essencialmente espacial, mas não espacial-temporal. A espacialidade das histórias em quadrinhos é a espacialidade estática, e nenhuma modificação possibilitada pelos seus possíveis veículos pode transigir esta característica.

Desta forma, as sempre crescentes possibilidades formais do meio digital são limitadas pelos próprios princípios que formam as histórias em quadrinhos. Isso, no entanto, não significa que as histórias em quadrinhos para a *internet* devam simplesmente imitar o papel. Na verdade, quando surgem os primeiros quadrinhos para *internet*, estes, via-de-regra, mantinham o padrão de página impressa, o que se não comprometia as criações em si, representavam um sub-aproveitamento do que o meio digital poderia oferecer. É por isso que McCloud opina que o *webcomic* propriamente dito começa a existir quando se passa a reconhecer que o monitor, que frequentemente servia de página poderia ser mais eficiente ao meio digital se as criações o utilizassem como janela. Esta noção representava uma possibilidade de desenvolvimento formal que não descaracteriza a HQ, pelo contrário, apontava para desdobramentos de suas formas de espacialidade, como aponta Scott McCloud.

Talvez nunca haja um monitor com a extensão da Europa, todavia uma história em quadrinhos com essa extensão ou com a altura de uma montanha pode ser exibida em qualquer monitor, bastando que avancemos sobre sua superfície, centímetro por centímetro, metro por metro, quilômetro por quilômetro. A página é um artefato da imprensa, não sendo mais intrínseco aos quadrinhos do que os grampos ou a tinta da Índia, uma vez libertados dessa caixa, alguns levarão consigo o formato da caixa, mas os criadores gradualmente esticarão os membros e começarão a explorar as oportunidades de design de uma tela infinita. (McCLOUD, 2006, p.222)

Pois bem, pela lógica apresentada, pode-se, então, pensar em três possibilidades para as HQ feitas para a *internet*: Aquela que mantém o formato da página impressa (que não será contemplada neste texto), a que retoma as possibilidades narrativas das HQ pré-impressão, e as estratégias narrativas possíveis somente no meio digital. O segundo tipo, a retomada dos quadrinhos pré-impressão é baseada na “página” virtualmente infinita criada pela tela, e basicamente retoma o espaço virtualmente estático da informação. Um primeiro exemplo pode ser visto na adaptação de um fragmento de “Cem anos de Solidão” de Garcia Marquez feito por Emily Carr, onde o sangue de José Arcádio vai “contar” à sua mãe sobre seu assassinato. Para adaptar esta passagem onde o deslocamento do sangue é contado em uma mesma frase ininterrupta, Carr transforma uma interligação sintática em conexão visual, mantendo uma linha descendente ininterrupta do sangue através das diversas sarjetas e cenários²⁹.

Como demonstra a imagem acima, além de sua teorização, Scott McCloud também pensa as possibilidades espaciais em termos práticos. Em seu website, <http://scottmccloud.com>, McCloud utiliza as ideias que teorizou em *Reinventando os Quadrinhos*, seu segundo livro, em diversos experimentos que lidam com o espaço potencialmente infinito da web como *Zot*, *My obsession with chess*, *Choose your own Carl*, e a série de histórias chamadas *The Morning Improv*, entre outras.

Uma das histórias de *The Morning Improv*, chamada *Mimis Last Coffee* utiliza o espaço como indicativo de possibilidades de leitura. Esta HQ, feita em flash, mostra inicialmente uma visão geral da história, uma linha horizontal de painéis ligados por um traço, com seis apêndices verticais, também ligados por um traço, em diferentes momentos da configuração horizontal. Clicando-se na imagem geral tem-se uma aproximação dos painéis da história de HQ, que mostram uma conversa entre duas mulheres. A história inicia no canto esquerdo da linha horizontal e sua visualização pode ser aproximada ou afastada através de cliques em diferentes partes da imagem. A cada linha vertical que se introduz tem-se uma possibilidade de finalização diferente para a história, que vão do cômico ao trágico, passando pelo nonsense e o melancólico, e também uma explicação para o título, o que também ocorre ao fim da linha narrativa horizontal.

²⁹ Disponível em: <http://emcarroll.blogspot.ca/2010/11/death-of-jose-arcadio.html>. Acesso em 09/04/2013.

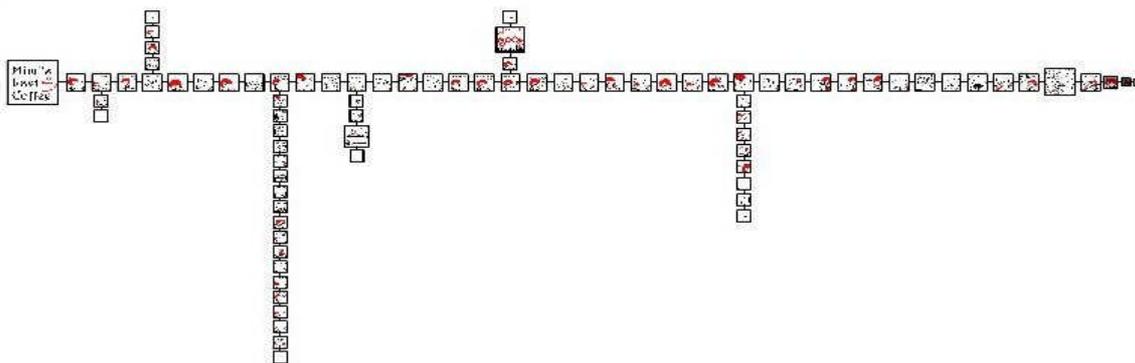


Imagem geral de Mimi's Last Coffee, de Scott McCloud.

Como em qualquer forma de arte a possibilidade técnica irá interessar se puder ser usada como parte integrante da proposta estética. Neste sentido, as possibilidades relativas ao meio digital ficam em uma espécie de limite bastante específico, e em uma relação aparentemente contraditória. Por um lado, uma imensa gama de possíveis efeitos, movimentação, som, interatividade etc., por outro, a impossibilidade de se utilizar a maioria destes recursos sem descaracterizar os quadrinhos como tal. As possibilidades de movimentação, por exemplo, só poderão ser utilizadas se não ultrapassarem conceito de que *qualquer* ligação interpretativa entre os momentos de significação deverá ser construído pelo leitor. Qualquer passo além disso e o que se tem é uma animação extremamente limitada. A força das HQ está exatamente no sentido de que toda a leitura se dará na mente do leitor, na ideia de que a passagem de tempo, espaço ou de instante narrativo será construída através do espaço e não do tempo.

Mesmo assim, o meio digital pode simular espaço de algumas formas instigantes para a criação de quadrinhos. Neste sentido, tem-se uma página infinita não apenas no sentido da informação contida nela simular uma página extensa, mas em outras propriedades como a interatividade e a inspeção visual em detalhes impossíveis para o meio impresso. A primeira possibilidade, a interatividade, reconhecida como a mais emblemática do meio digital, possibilita pensar a contínua estruturação de uma narrativa através da reorganização de seus painéis como em *The Carl Comics*, também de Scott McCloud. *The Carl Comics* consiste de duas histórias, *Original Recipe Carl* e *Choose your own Carl*, que são na verdade duas versões diferentes criadas a partir de uma mesma situação básica. Em *Original Recipe Carl* o leitor recebe inicialmente uma tira em quadrinhos que consiste de uma gag de dois painéis o inicial e o final da história. A cada clique um novo painel aparece entre estes dois painéis, adicionando informações que aos poucos explicam os fatos que ocorreram entre os painéis.



Configuração inicial da história *Original Recipe Carl*.

A segunda história, *Choose your own Carl* mostra varias versões da história de Carl, cada uma enveredando por um viés narrativo totalmente diverso do outro, mas sempre partindo do primeiro painel e chegando ao último. Os desenvolvimentos das diferentes linhas narrativas são dispostos em justaposições espaciais de painéis em um mesmo sentido, horizontal ou vertical, e dispostos em uma grade que intersecciona e cruza as diversas narrativas. Desta forma, cada mudança de sentido de leitura ocasiona uma mudança de linha narrativa. Esta intersecção é sempre feita através de um painel que mantém a integridade de sentido de todas as linhas narrativas a que está atrelado. Pode-se ler a história de duas formas, através de uma divisão previamente estabelecida em seis seções de igual tamanho ou vendo toda a disposição das sequências como uma grande grade, que engloba as histórias em um mesmo espaço, como pode ser visto na imagem abaixo.

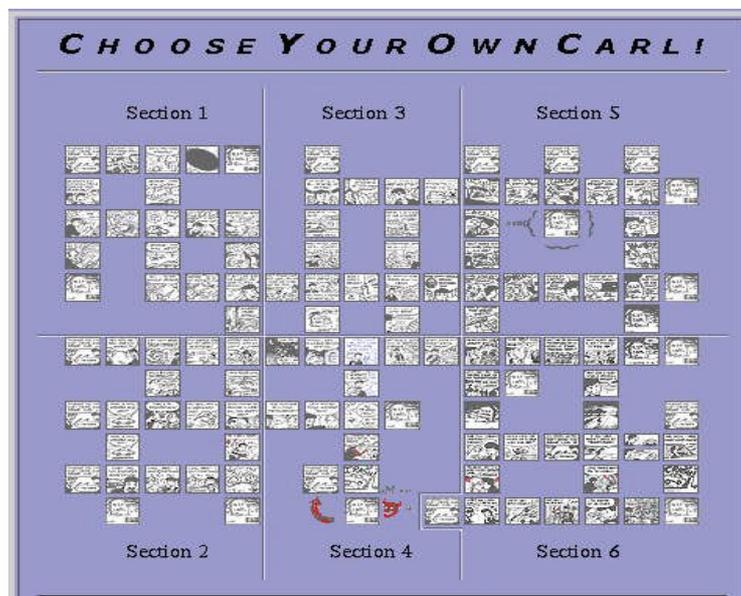


Imagem geral de *Choose your own Carl*.

Uma segunda possibilidade dos *webcomics* é o alcance visual virtualmente ilimitado possibilitado pela configuração digital. Esta ideia foi discutida por McCloud em *Reinventando os*

quadrinhos, mas só foi realizada por ele algum tempo depois, no webcomic *The right number*, também publicado em seu site. Esta é uma história planejada para ter três partes, mas a terceira e última ainda não foi publicada até agora. Nesta história, alguns incidentes levam o narrador-protagonista a acreditar ter descoberto, mas não compreendido completamente, a existência de um padrão entre as pessoas e seu número de telefone. Após algumas coincidências envolvendo duas mulheres com quem se relaciona amorosamente e a proximidade entre seus números de telefone, o protagonista começa a, aos poucos, se questionar sobre a lógica subjacente a este padrão. Acredita haver uma relação entre os fatores físicos e emocionais das mulheres que conhece e desenvolve a ideia obsessiva de encontrar o padrão que estabelece a relação entre números telefônicos e pessoas para, deste modo, tentar encontrar a pessoa certa para ele através da descoberta do número certo.

A maneira que McCloud utiliza para demonstrar a crescente obsessão do protagonista através da sua estruturação narrativa é através do aprofundamento da leitura da narrativa. Em vez da justaposição normal das histórias em quadrinhos, cada painel subsequente estará colocado no centro do painel anterior, e a cada clique, a imagem central emulará um aprofundamento espacial, em que o painel anterior ainda aparece à medida que o painel central toma a frente. A impressão criada é a de que se tem uma página enorme que pode se aproximar indefinidamente, ou de que podemos aprofundar infinitamente nosso olhar na imagem. Deste modo, enquanto o leitor vai se aprofundando na narrativa, o protagonista vai adentrando em sua obsessão. Após o texto foram colocadas as primeiras imagens da história para ilustrar este tipo de transição espacial.

Estas são apenas leituras preliminares, e apontam algumas das possibilidades relativas às HQ digitais. Mas o que estas formas de organização têm em comum é o fato de que mantêm a estaticidade espacial entre os seus momentos de significação, ou seja, entre os painéis. Pequenas movimentações (como um olho que se abre) ou efeitos ocasionais (como brilhos, etc.) só são utilizados se não interferirem na criação de imagens, dentro e principalmente entre os painéis. Nenhum dos efeitos utilizados poderá transigir a ideia de unidade espacial que é por este motivo que coloquei anteriormente que as webcomics representam este estreito limite onde o simples uso da ferramenta técnica, sem que haja criação no campo técnico pode, não indica uma subserviência da forma ao veículo. Mas isso se deve mais à própria organização formal da história em quadrinhos do que à sua transição ao meio digital.

Por isso o webcomic, dada a sua natureza, é tanto um meio de recuperação de uma espacialidade não utilizada largamente desde a invenção da imprensa, quanto um meio novo, em que as possibilidades narrativas ainda estão se construindo, conforme a evolução do meio digital, com a diferença de que a necessidade de invenção tecnológica não é tão intrínseca ao meio como em outras artes digitais. Neste sentido, além da página da *internet*, alguns programas como o *flash*

ou o *prezi*, podem sugerir outras possibilidades para os webcomics, como formas de espacialização impossíveis para a página impressa, no sentido de transições, aprofundamento ou distanciamento. Mas toda a evolução, mesmo a que ainda está a ser criada, o fará sem que haja transigência na simplicidade de recursos de que a história em quadrinhos necessita, o espaço onde um quadrinho será colocado ao lado o outro.



Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.

CAGNIN, Antonio Luis. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

COUPERIE, Pierre et. al. **Historia em quadrinhos & comunicação de massa**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELKINS, James. **Visual Studies**. A skeptical introduction. New York and London: Routledge, 2003.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.

_____. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006.

_____. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: MBooks do Brasil, 2008.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Shazam!** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola & Unimarco Editora, 1994.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas. In: **Texto Digital**. v.6, n.2 (2010). Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/issue/view/1479> Acesso: 08/04/2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

<http://emcarroll.com/comics/josearcadio.jpg>. Acesso: 08/04/2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Tape%C3%A7aria_de_Bayeux Acesso: 12/04/2013.

<http://scottmccloud.com/> Acesso: 12/04/2013.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Tapisserie_de_Bayeux_31109.jpg Acesso: 12/04/2013.

DLNOTES2: UM RELATO DE UMA FERRAMENTA PARAMARCAÇÃO SEMÂNTICA DE TEXTOS LITERÁRIOS

Alckmar Luis dos Santos*
Adiel Mittmann**
Emanoel Cesar Pires de Assis***
Isabela Melim Borges Sandoval****
Roberto Willrich*****

Este texto pretende expor, ainda em caráter inicial, as possibilidades de marcação/anotação semântica de termos em obras literárias em ambiente digital, a partir da ferramenta DLnotes2. Para isso, mostraremos aqui algumas das experiências feitas com a ferramenta de anotações. Experiências realizadas pelos integrantes do projeto e pelos alunos da primeira fase do curso de Letras Português da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

Pensado, anteriormente, para possibilitar anotações livres (comentários, dúvidas, pesquisas, etc.), o DLnotes2 ganhou, por volta do segundo semestre de 2011, mais funcionalidades. Agora, além de permitir fazer anotações livres, o DLnotes2 também permite fazer anotações semânticas, ou seja, toda e qualquer palavra, expressão ou trecho pode ser marcado semanticamente.

As anotações semânticas surgiram a partir de um projeto que tinha como objetivo criar uma ontologia de termos literários.³⁰ Por limitações técnicas de conhecimento de web-semântica, a ontologia de termos literários deu lugar a um esquema de termos de teoria literária. O objetivo continuava o mesmo: criar, em meio digital, um esquema de termos de teoria literária, ligados através de suas relações, que pudesse auxiliar os alunos das primeiras fases dos cursos presenciais e a distância de Letras. Depois de alguns testes e versões, o esquema de termos de teoria literária ficou da seguinte forma:

* Professor da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística- NuPILL. alckmar@gmail.com

** Doutorando em Ciências da Computação pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. É membro do Laboratório de Processamento de Imagens e Computação Gráfica – LAPIX. adiel@mittmann.net.br

*** Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. lordemanoel@hotmail.com

**** : Graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Bolsista PIBIC no projeto Tratamento digital de obras literárias; ontologia dos termos de teoria literária. isabaloons@hotmail.com

***** Professor associado do Departamento de Informática e Estatística (INE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). willrich@inf.ufsc.br

³⁰ Participaram do projeto: Alckmar Luiz dos Santos (professor e coordenador do projeto), Tecia Vailati, Emanoel Cesar Pires de Assis, Isabela Melim Borges Sandoval e Isabelita Garcia.



Imagem 1. Parte inicial do esquema de teoria literária.

De início, o aluno/professor/pesquisador tinha a obra literária como eixo central e podia escolher termos de teoria literária que fossem do campo textual, ou seja, termos teóricos que tinham relação próxima com as particularidades intrínsecas à obra literária, ou do campo extra-textual, isto é, termos que tinham relação com aspectos externos à obra literária.

Clicando-se nas extremidades dos campos, nós abriam-se e o aluno podia visualizar a relação dos termos entre si, bem como, ao clicar no termo, ser enviado ao sítio do E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (<http://www.edtl.com.pt/>) e ter acesso ao significado do termo.

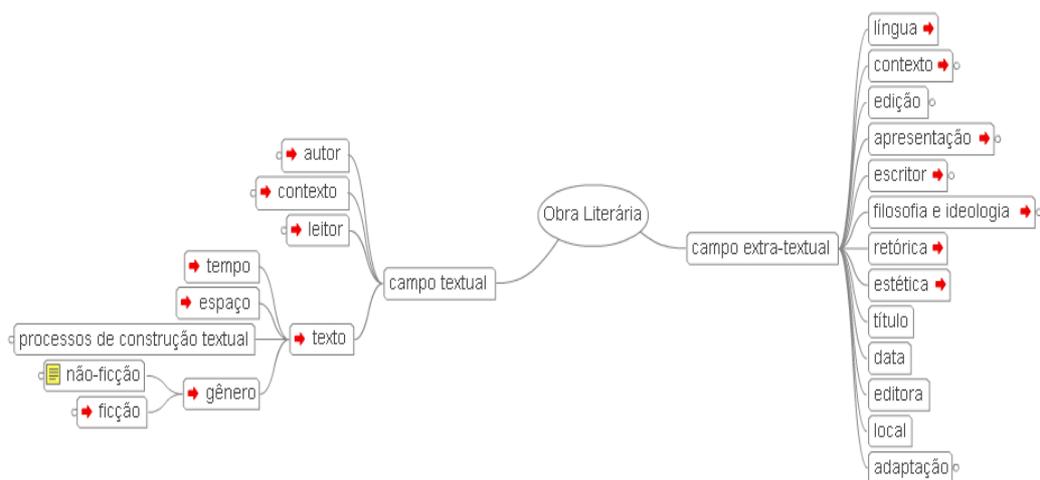


Imagem 2. Esquema de teoria literária com alguns nós expostos.

Por exemplo, ao abrir o campo textual, o aluno depara-se com os nós: autor, contexto, leitor e texto. Assim, de início, percebe que há uma ligação entre os termos e que eles fazem parte de uma

gama de conceitos oriundos da obra literária. Efetuando um clique sobre o nó *texto*, o aluno, além de poder ter acesso ao conceito literário de texto, também percebe que em um texto há um *tempo*, um *espaço*, que *processos de construção textual* foram empregados e que o texto pertence a um *gênero*, que por sua vez pode ser de *não-ficção* ou de *ficção*.

Como podemos perceber, o esquema de termos de teoria literária, se bem utilizado, poderia ser de grande ajuda aos alunos que chegam ao Ensino Superior quase com total desconhecimento de termos de grande importância como autor, texto e leitor, sem deixar de mencionar o conhecimento da relação existente entre eles. Mais que isso, o esquema poderia ser utilizado em diversos níveis de educação e ser adaptado segundo as necessidades e posicionamentos teóricos do professor que desejasse utilizá-lo.

Tendo uma estrutura manipulável e de fácil edição, o esquema de termos de teoria literária pode ser utilizado por professores nos mais diversos níveis escolares e acadêmicos. Atualmente, ele está sendo utilizado nas turmas iniciais de graduação em Letras Português da UFSC como ferramenta auxiliadora das anotações semânticas.

Com um funcionamento bastante semelhante às anotações livres, as anotações semânticas utilizam parte significativa do esquema de termos de teoria literária desenvolvido. Agora, ao clicar duas vezes em uma palavra ou ao selecionar-se um trecho, o aluno tem a opção de escolher fazer uma anotação livre ou uma anotação semântica. Como na imagem abaixo:



Imagem 3. Visualização da tela inicial de uma anotação semântica na obra *O Sermão da Sexagésima*, do Padre Antônio Vieira.

Na imagem acima, podemos perceber que o aluno selecionou um trecho do *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antônio Vieira e deseja fazer uma anotação semântica. Ao clicar em *criar*, uma nova janela é aberta e o aluno tem a opção de escolher de que forma o trecho selecionado será semanticamente marcado.

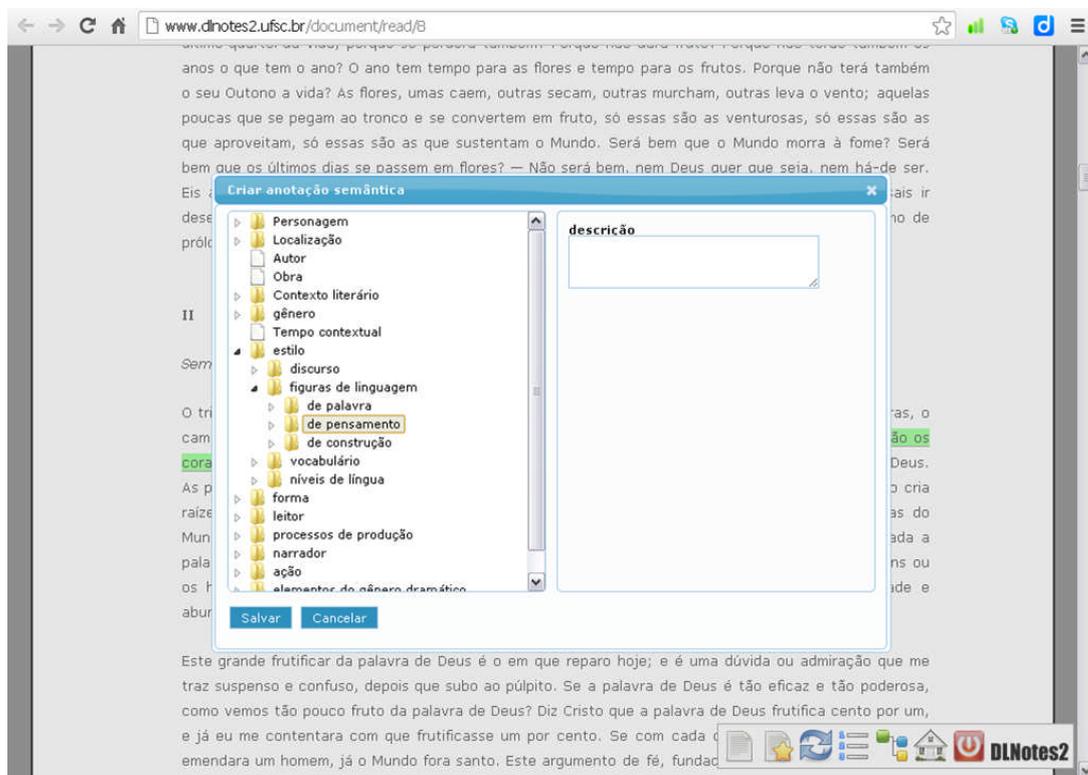


Imagem 4. Visualização do quadro de anotação semântica.

É nesse momento que o esquema de termos de teoria literário, bem como o seu conhecimento, se faz importante. Conhecendo os termos literários, o aluno poderá dizer se o trecho marcado se refere a um *personagem*, uma *localização*; se é um *autor* ou uma *obra*. Pode também marcar em que tipo de *gênero* o texto encontra-se, dizer que o trecho tem características de determinado *contexto literário*, etc. Bem como, no trecho escolhido (*Os espinhos são os corações embaraçados com cuidados*), dizer que se trata de uma *figura de pensamento*, a *metáfora*, que por

sua vez faz referência a um *estilo* empregado. Além de marcar semanticamente o trecho, o aluno também pode adicionar uma descrição à anotação.

Com o desenvolvimento das anotações semânticas, também está sendo implementado um recurso que possibilita ao leitor visualizar aspectos importantes da narrativa como: as relações entre os personagens, os espaços onde a narrativa se passa e até uma cronologia dos acontecimentos. É claro que para que o leitor possa ter tal visualização, os personagens, espaços e fatos narrativos precisam estar anotados. Assim, este recurso permite que o leitor reconstrua, além de mentalmente, informações capitais para o entendimento da narrativa.

Nos testes realizados para o aprimoramento desse recurso, optamos por escolher o conto *O mistério de Highmore Hall*, de João Guimarães Rosa. Por se tratar de uma narrativa curta, com personagens e ambientações bem marcados, o conto nos possibilitou ter uma ideia de como o recurso poderia ser aplicado em outros tipos de narrativas.

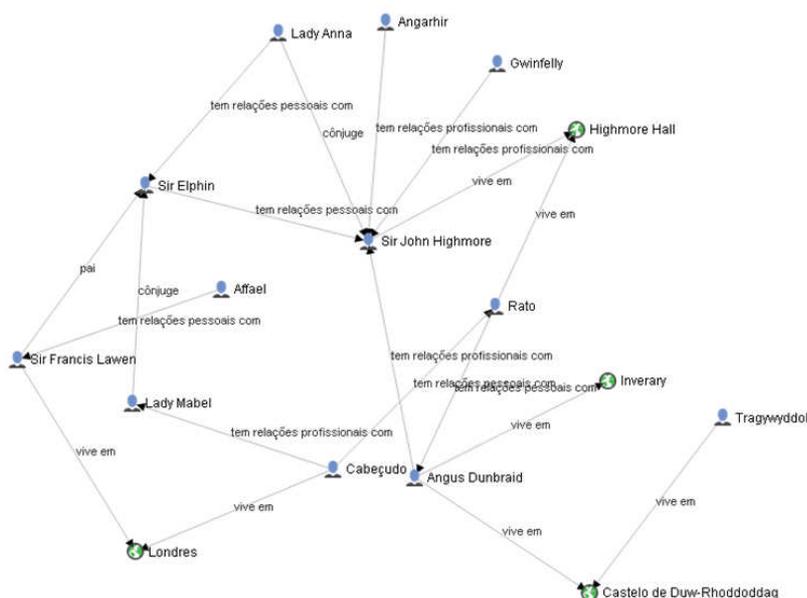


Imagem 5. Visualização das relações entre personagens e locais marcados semanticamente no conto *O mistério de Highmore Hall*, de João Guimarães Rosa.

A imagem acima foi gerada utilizando o recurso disponível nas anotações semânticas no conto de Rosa. Optamos, a título de melhor demonstração, focar nos personagens e nos espaços onde a trama se passa. Ao selecionar uma das personagens, Sir John Highmore, por exemplo, podemos perceber que ele vive em Highmore Hall, que é cônjuge de Lady Anna, que tem relações profissionais com Gwinfelly e Angarhir e que tem relações pessoais com Sir Elphin, que por sua vez, tem relações profissionais e pessoais com outras personagens.

Uma importante característica do recurso utilizado para a visualização esquemática das anotações semânticas é o fato dele ser completamente editável pelo leitor. O leitor pode decidir se quer observar as relações entre os personagens, entre os fatos, entre diferentes épocas, contextos, espaços, estilos, etc. Basta que esses aspectos estejam anotados semanticamente pelo próprio leitor, pelo professor da disciplina ou, em um ambiente colaborativo, por diversos outros leitores.

É inegável que tal recurso amplia generosamente as aplicabilidades do DLnotes2 como ferramenta para o uso de ensino e aprendizagem de literatura. Estamos trabalhando para que todas as funções da ferramenta de anotações estejam utilizáveis o mais breve possível, porém, como se trata de uma abordagem altamente contrastiva da tradicional, os testes precisam seguir uma sequência metodológica minimamente rigorosa para que o aprendizado dos alunos não se torne deficiente.

1.1 Primeiros testes

Para verificarmos de que forma os alunos se comportariam diante da possibilidade de fazerem anotações semânticas, optamos por propor uma atividade em que um texto breve, literário, e, por isso, dotado de variadas formas de ser lido e encarado estivesse em jogo. Para tanto, escolhemos o conto *A Biblioteca de Babel*, do autor argentino, Jorge Luis Borges.

Os alunos receberam, semanas antes da atividade, uma espécie de treinamento básico sobre as anotações semânticas e de que forma elas poderiam ser feitas. Por se tratar de uma atividade em que elementos de teoria literária estavam em cena, pedimos aos alunos que utilizassem o esquema de termos de teoria literária, já demonstrado anteriormente, caso tivessem dúvidas sobre o conceito dos termos.

Abaixo temos exemplos de anotações semânticas que foram realizadas já no título do conto. O aluno marcou o título do conto (em verde) e associou a ele algumas instâncias. No exemplo abaixo podemos ver que o aluno percorreu alguns conceitos até chegar ao de *Literatura Latina*. Dessa forma, acreditamos que o aluno fez várias associações (contexto literário, época, movimento literário) até chegar à categoria que ele desejava marcar.

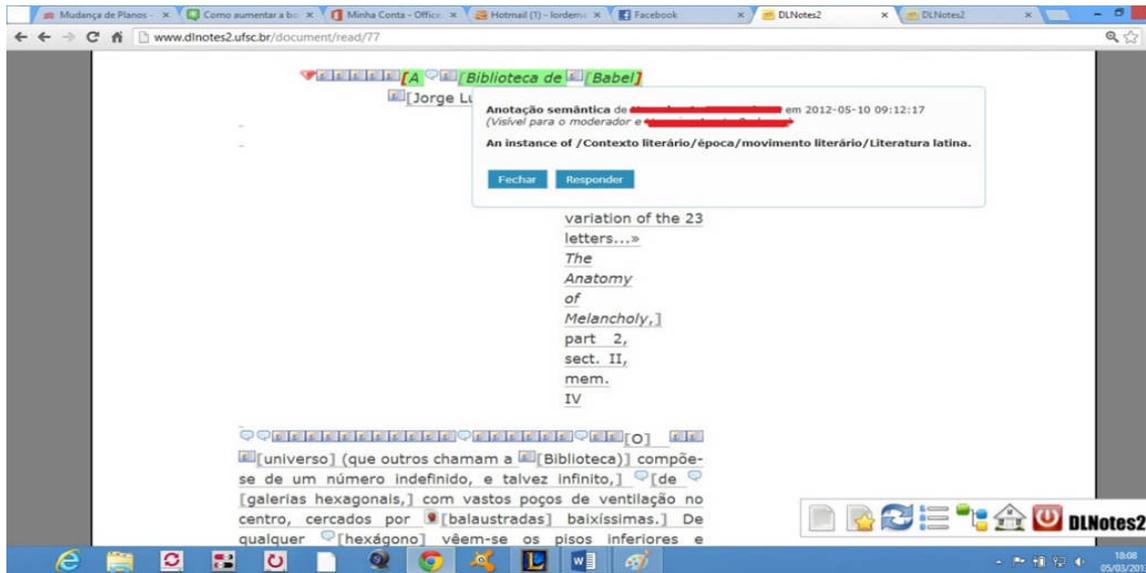


Imagem 6. Exemplos de anotações semânticas.³¹

É importante ressaltar o caráter didático da ferramenta ao proporcionar uma cadeia de conceitos que estão ligados entre si. Assim, não só o conhecimento sobre o termo específico é requerido, como também vários outros conceitos que estão por trás e relacionados com aquilo que o aluno quer anotar.

Continuando com as várias anotações feitas no título do conto, destacamos, dessa vez, uma que diz respeito à intertextualidade. Um outro aluno apontou que a partir do título do texto podemos perceber uma intertextualidade que nos remete à Bíblia. Vejamos:

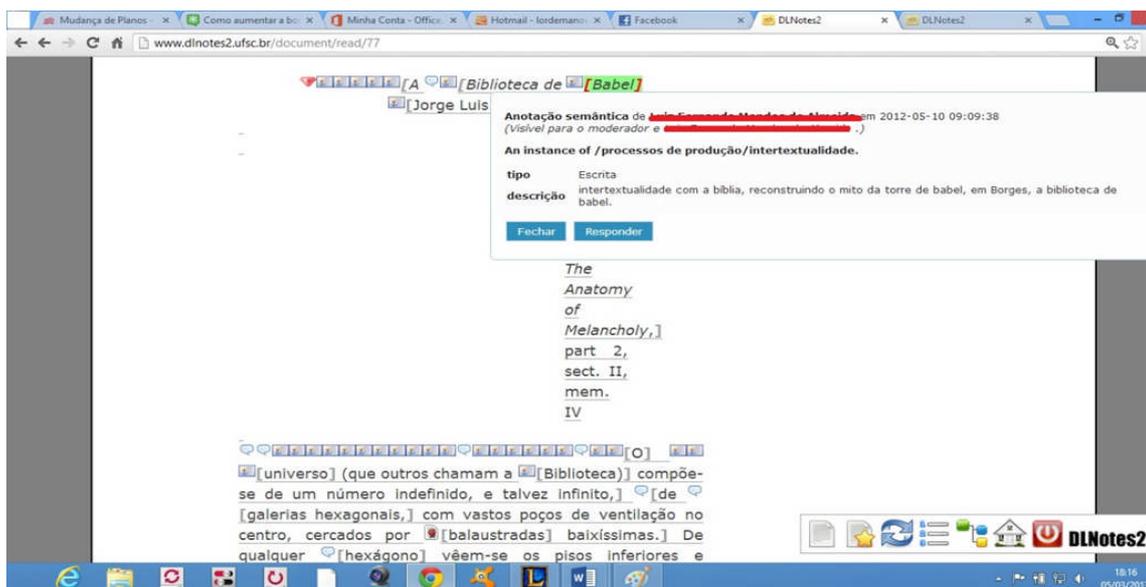


Imagem 7. Exemplos de anotações semânticas.

³¹Visando manter o anonimato dos alunos, todos os nomes foram cobertos com uma tarja vermelha.

Aqui, o aluno percebeu e marcou uma referência a uma passagem da Bíblia que pode perfeitamente ser associada ao conto de Borges. Além de afirmar que se trata de um *processo de produção textual* que envolve a *intertextualidade*, o aluno deixou um comentário na anotação semântica que, assim como todas as outras marcações, poderia ser respondido pelo professor.

Com a utilização desse tipo de ferramenta, o que está em jogo é a produção de um ambiente de leitura e interação textual dotado de características e particularidades que foram pensadas visando o aperfeiçoamento e melhoria das habilidades dos alunos, bem como de um processo de intercâmbio entre aluno/professor, aluno/aluno e professor/aluno. Não podemos deixar de mencionar que cada anotação semântica realizada alimenta um banco de dados sobre a obra que pode, a qualquer momento, ser consultado pelo aluno.

Se imaginarmos um texto que foi lido e marcado por uma turma de 30 alunos, ao final das leituras, marcações e anotações, teremos uma enorme quantidade de dados sobre o texto. O que diferencia o DLnotes2 de outras ferramentas de anotação em meio digital, como o Diigo (<https://www.diigo.com/>), é a forma como as informações sobre o texto são dispostas. Não em um banco de dados que traz apenas todas as anotações feitas, o que já é válido, mas em um ambiente onde as informações estão relacionadas entre si pela sua proximidade e interação com os outros termos. Se voltarmos à experiência feita com o conto *O mistério de Highmore Hall*, é possível visualizar melhor o que estamos afirmando.

Assim, se um aluno x faz a marcação de uma metáfora no texto e outros alunos encontram outras metáforas, o que perceberemos é a associação das metáforas entre si, bem como as diversas outras figuras de linguagem que podem estar conectadas por um mesmo processo de produção textual.

Exemplificando, temos abaixo uma anotação semântica que destacou o nome de Borges.

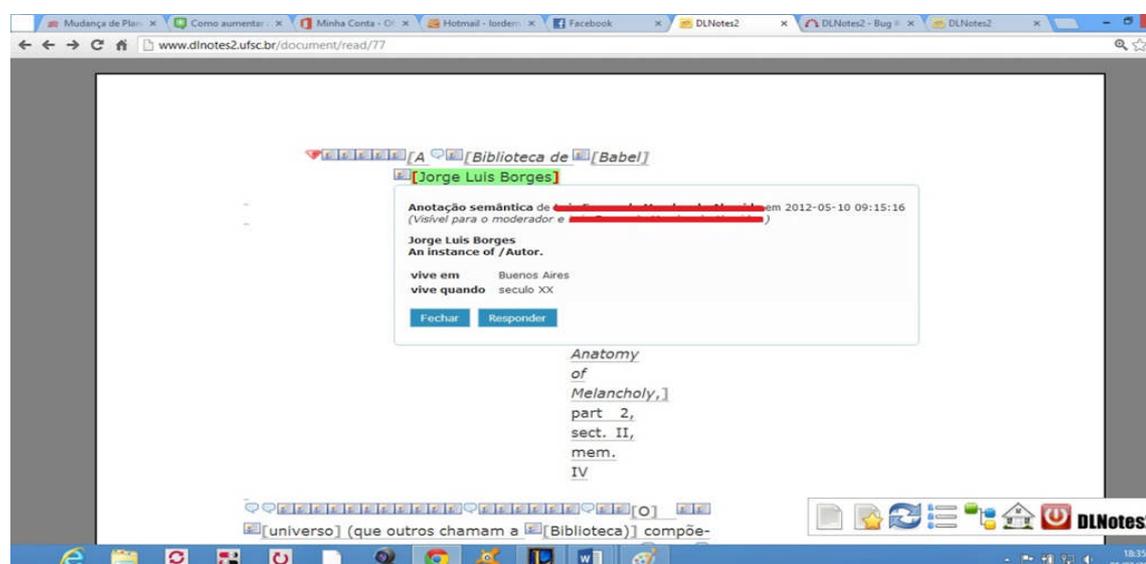


Imagem 8. Exemplos de anotações semânticas.

Aqui, o aluno começou a criar uma base de conhecimento sobre o escritor argentino, ao afirmar que o mesmo viveu em Buenos Aires, no século XX. Outras informações poderiam ser acrescentadas, tais como: o nome dos pais, cônjuge, o momento literário em que o autor se situa, outras obras do autor, suas influências, gênero em que escrevia, etc³².

Os próximos exemplos mostrarão que algumas dúvidas podem surgir quanto à utilização dos termos literários. Mesmo que o aluno seja levado, através de um *link*, ao conceito do termo, ainda percebemos algumas dificuldades no que diz respeito à diferenciação de termos mais específicos. Metáforas, alegorias, comparações, etc. são facilmente mal-entendidas. Isso se dá, acreditamos, por se tratarem de alunos da primeira fase, em que as leituras ainda são mais superficiais e uma bagagem teórica ainda é escassa.

Essa escassez pode ser sanada, progressivamente e em partes, à medida em que o aluno vai tomando conhecimento dos conceitos empregados presentes no esquema de teoria literária e utilizá-los em suas anotações. Por exemplo, caso um aluno tenha dúvidas sobre algum tipo de figura de linguagem, ele pode, sem muitos entraves, buscar no banco de dados, trechos que foram marcados como sendo representativos da figura de linguagem em destaque. De posse de uma diversidade de exemplos, sem deixar de mencionar o conceito, a compreensão do aluno pode se dar de maneira mais efetiva.

Mesmo com todos os recursos supracitados, não podemos deixar de mencionar o capital papel do professor na utilização de ferramentas digitais em sala de aula. Ele continua sendo o mediador do conhecimento e é um dos responsáveis pelo bom desempenho dos alunos na utilização de tais ferramentas. Vejamos um caso simples em que a mediação do professor pode auxiliar na solução de dúvidas.

³²A imagem número 4 revela com maior detalhes a quantidade de informações que podem ser acrescentadas com as anotações semânticas.

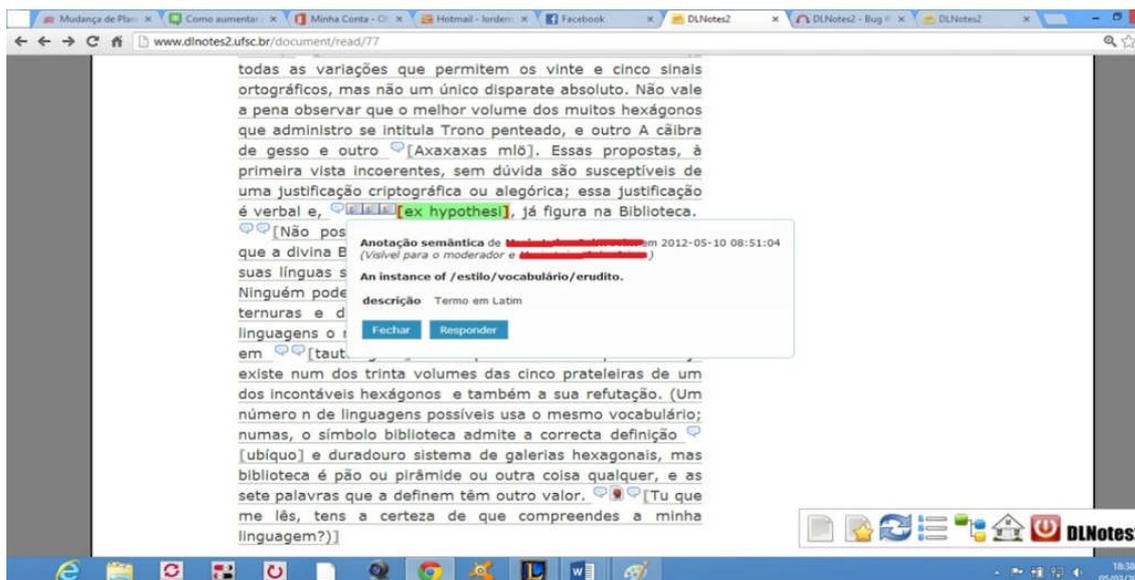


Imagem 9. Exemplos de anotações semânticas.

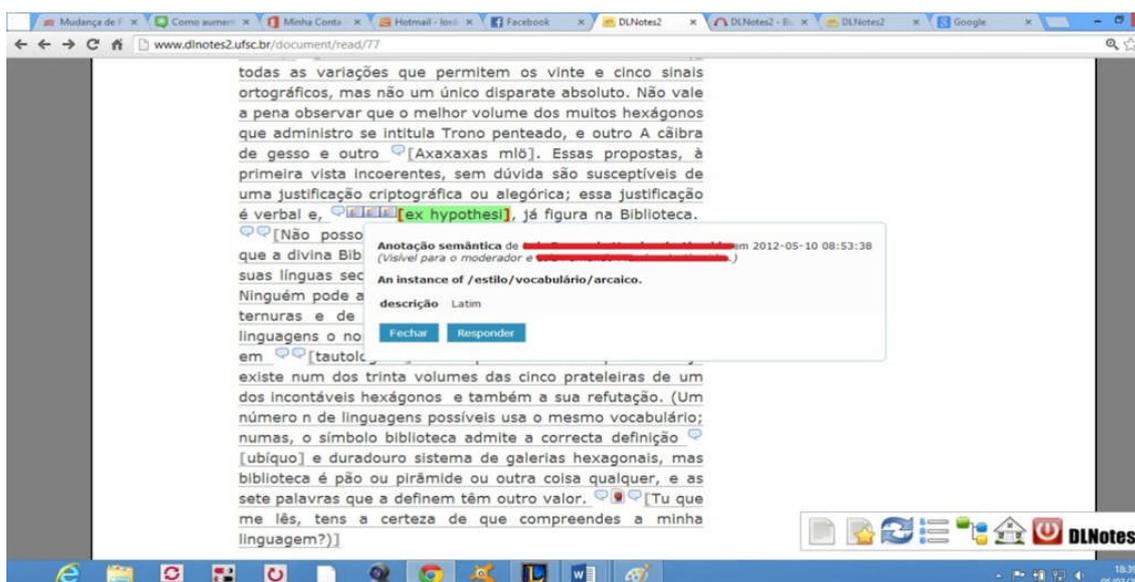


Imagem 10. Exemplos de anotações semânticas.

Nas anotações acima, feitas no mesmo trecho e por alunos diferentes, podemos perceber que a expressão *ex hypothesi* foi entendida como sendo uma instância de estilo de vocabulário, mas, para um aluno, vocabulário erudito e, para outro, arcaico. A intervenção do professor, nesse caso, poderia gerar uma discussão em que os alunos pudessem argumentar sobre as suas escolhas, contribuindo, assim, para a interação e construção de um ambiente mais eficaz e dinâmico de ensino e aprendizagem.

Várias outras experiências ainda serão realizadas para que possamos retirar dados mais substanciais sobre o uso da ferramenta DLnotes2 como mecanismo de ensino e aprendizagem de letras/literatura/português em sala de aula. Por enquanto, ficamos com a sensação de que estamos trilhando uma estrada em que abordagens não tradicionais de ensino possam ganhar mais espaço em um mundo, cada vez mais, dominado pelas tecnologias.

Assim, mais que usar a tecnologia a nosso favor, devemos incorporá-las às nossas práticas pedagógicas para, com isso, estar em sintonia com a realidade dos jovens que estão presentes nas atuais salas de aula.

Referências Bibliográficas

GOOD, L., POPAT, A., JANSSEN, W., & BIER, E. A Fluid Treemap Interface for Personal Digital Libraries. In: **Proceedings of JcdL 05**, ACM Press, New York, p. 408, 2005.

GRAHAM, J. The Reader's Helper: A Personalized Document Reading Environment. In: **Proceedings of CHI '99**. ACM Press, New York, pp. 481-488, 1999.

LEVY, D. & MARSHALL, C. C. **Going Digital**: A Look at Assumptions Underlying Digital Libraries, Communications of the ACM, vol. 38, no. 4, pp.77-84, 1995.

MARSHALL, C. C. Annotation: From Paper Books to the Digital Library. In: **Proceedings of the Second ACM International Conference on Digital libraries**. Philadelphia, Pennsylvania, ACM Press, New York, pp. 131-140, 1997

_____. Toward an Ecology of Hypertext Annotation. In: **Proceedings of ACM Hyper-text '98**. ACM Press, New York, pp. 40-49, 1998.

_____. Finding the Boundaries of the Library Without Walls. In: **Digital Library Use: Social Practice in Design and Evaluation**, eds Bishop, Battenfield, & Van House, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 43-63, 2003.

WOLFE, J. Effects of Annotations on Student Readers and Writers. In: **Proceedings of JcdL 2000**. ACM Press, New York, pp. 19-26, 2000.

GIBSON, M.; RUOTOLO, C. (2001), **Beyond the Web**: TEI and the ebook Revolution. Disponível em:

<http://www.nyu.edu/its/humanities/ach_allc2001/papers/gibsonindex.html>. Acesso em: 10/02/2013.

PERSONARIUM: DICIONÁRIO ELETRÔNICO DE PERSONAGENS

Deise J. T. de Freitas*
Silvio Somer**

*Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma de minhas personagens.*³³
André Gide

Introdução

Este artigo trata de um projeto que começou a ser esboçado em 2011, originado do desejo de criar uma obra de referência centrada nas personagens de obras literárias (contos, romances, peças teatrais). Nosso dicionário eletrônico de personagens literárias – batizado de *Personarium* – foi idealizado para ser uma ferramenta multimeios de alta complexidade cujo principal objetivo é o de oferecer subsídios para o aprofundamento da leitura de obras literárias tanto para fins didáticos de ensino-aprendizagem e pesquisa na área da Literatura, quanto para enriquecer a experiência de leitura do público em geral. Ou seja, é voltado para o público especializado – pesquisadores e professores da área – e também para estudantes de diversos níveis – pós-graduação, graduação e ensino médio – e para o leitor comum.

A partir dessa proposta, começamos a pesquisar quais as melhores ferramentas teóricas e técnicas para dar corpo às nossas ideias. Muitas questões surgiram. Algumas de caráter mais imediato, como o tipo de suporte, a abrangência de conteúdo, bem como a forma de disponibilização e acesso; e outras, ao longo do processo de familiarização com a tarefa da concepção e produção de um dicionário, mais teóricas e técnicas.

Veremos a seguir quais as questões e as definições feitas até o momento para dar vida a nosso projeto.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis (SC). Dra. em Literatura, Mestra em Teoria literária e graduanda em Letras-Português. Pesquisadora do NuPill (UFSC). deisejtfreias@gmail.com

** Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis (SC). Graduanda em Letras-Português. Bolsista CNPq e membro do NuPill (UFSC). silvioletras@gmail.com

³³ GIDE, Andre. **Journal des Faux-Monnayeurs**, 1927, p. 26 *apud* CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972, p. 54 (tradução de Antonio Candido).

A escolha do suporte

A partir do objetivo de criar uma obra de referência que atendesse a diferentes demandas de diferentes públicos, começamos a configurar de que natureza teria que ser esse material.

Nossas principais preocupações quanto à forma estavam relacionadas à necessidade de oferecer diferentes níveis de pesquisa aos diferentes tipos de usuários. Queríamos um material de fácil acesso e que possibilitasse a constante atualização das informações oferecidas. Se optássemos pelo meio impresso, teríamos que nos ater a determinados aspectos, pela limitação espacial. Ou seja, este objetivo seria impossível de ser atingido. Como, atualmente, a internet é o maior repositório de material de pesquisa tanto para o leitor comum, quanto para estudantes e professores/pesquisadores da área da literatura, e, por ser uma ferramenta que permite a atualização de seus conteúdos sem os custos que uma nova edição impressa demandaria, nossa escolha recaiu sobre o suporte eletrônico e *on-line*. Além disso, esse é um projeto ligado a um núcleo de pesquisa que conjuga literatura e informática, nada mais natural do que pensarmos em um dicionário eletrônico e disponível na internet.

Este projeto, aliás, está em pleno diálogo com outros que estão em desenvolvimento no NuPILL³⁴ e o seu funcionamento conjunto é uma de nossas metas, não só no sentido de viabilizar algumas das funções que desejamos oferecer, bem como otimizar o aproveitamento de tais recursos por parte dos usuários, como veremos mais adiante.

Criado, em 1995, pelo prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos, também coordenador do núcleo, o NuPILL, desde lá, deu vida a vários projetos de pesquisa. Entre eles a BD NuPILL³⁵, uma Biblioteca Digital, feita com o objetivo de usar a internet para tornar acessíveis obras canônicas da literatura brasileira, a partir da digitalização de obras em domínio público³⁶. Como o núcleo faz parte de uma Universidade federal, logo pública, o acesso tanto a essa biblioteca, como às suas outras bases de dados (Obras Completas de Machado de Assis, Portal Catarina e Banco de Dados de História Literária)³⁷ é gratuito. O usuário pode não só ler *on-line*, mas também fazer o *download* e a impressão do material que lhe interessar.

Como nosso principal objetivo é o de criar um instrumento que auxilie o leitor no

³⁴ NuPILL - Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <www.nupill.org>

³⁵ A BD NuPILL oferece, atualmente, 3.389 obras digitalizadas disponíveis para leitura, impressão e *download*.

³⁶ Sobre as quais não mais incidem direitos autorais.

³⁷ Além das obras completas de Machado de Assis, que reúnem romance, conto, poesia, teatro, crítica, crônica e pareceres; o Banco de dados de história literária, oferece ao usuário 74.104 documentos e 17.505 autores cadastrados; e o Portal Catarina contém 4.448 documentos, 323 autores cadastrados e 2.584 arquivos digitalizados

aprofundamento da leitura da obra literária, a confluência de diferentes bancos de dados, viabilizada pelo suporte eletrônico, amplia a gama de informações a ser oferecida. Esse diálogo é possível por meio de *hiperlinks*, capazes de configurar uma experiência hipertextual de leitura, ou seja, uma leitura na qual se tem acesso ao cruzamento de informações de naturezas variadas num só lugar.

Estas serão divididas em dois grandes grupos: informações de caráter intraliterário e extraliterário. Sendo as primeiras relativas a tudo o que diz respeito à personagem no contexto da obra – caracterização, relação com outros personagens etc. –, e as extraliterárias, nas quais situamos dados históricos, geográficos, bem como as informações de caráter crítico (resenhas, críticas, textos teóricos). Tudo isso por meio não só da disponibilização de textos, mas também de recursos multimeios, como imagens, áudio, vídeo etc.

Em resumo, estando o *Personarium* ligado a outras ferramentas como, por exemplo, a BD NuPILL (ou a outras bibliotecas digitais), o usuário pode não só ter acesso ao texto integral de determinada obra, bem como a listas de concordância³⁸, ou seja, às palavras ou verbetes procurados em seus diferentes contextos na obra original. Essa verificação direta na fonte permitirá a ele saber se as informações constantes no verbete correspondente ao personagem consultado são ou não fidedignas.

A partir desse histórico, coerente com o intuito de estimular a divulgação científica e a ampliação do acesso à tecnologia, optamos por buscar um *software* livre como qual fosse possível construir o nosso dicionário de personagens. Tomamos por modelo o *Perseus*³⁹, um sítio especializado em literatura grega e latina. Como um de nossos objetivos é o da constante atualização, e como este projeto não conta com financiamento e pessoal suficiente para mantê-lo sempre atualizado, resolvemos adotar um sistema colaborativo de alimentação dos dados, na mesma linha do *Perseus*.

Dentre os *softwares* considerados para a implementação do *Personarium* estavam o *Joomla!*, o *Drupal* e o *WordPress*, todos sistemas de gerenciamento de conteúdo. Para a escolha foram levados em conta os seguintes critérios: ser *software* livre; oferecer facilidade de personalização da estrutura interna; flexibilidade do sistema; maturidade do código e bom suporte.

Apesar de o *Joomla!* e o *WordPress* estarem mais de acordo com os critérios arrolados o sistema escolhido foi o *Drupal*. Alguns dos principais motivos são o respaldo de uma grande quantidade de usuários e a quantidade de *plug-ins* existentes. Mesmo que poucos deles estejam

³⁸ O conceito de “concordância” utilizado por Béhar é o de Pierre Guiraud: “*list of all the words in a text in all their uses and in context*”. BÉHAR, Henri, “Hubert Phalèse’s, Method” in *Literary and Linguistic Computing*. Oxford , Oxford University Press, , Vol. 10, n. 2, 1995. p. 129.

³⁹ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

adequados às nossas necessidades, ainda assim eles fornecem grandes quantidades de informações que nos ajudam no desenvolvimento de nosso *software*.

Em geral, quando se pensa em sistemas de gerenciamento de conteúdo, o que vem à mente é o *Joomla!* ou o *WordPress*, o primeiro é usado quando são publicadas informações em grande quantidade e por muitas pessoas simultaneamente, mas não é tão flexível quanto o *Drupal*. O *WordPress* tem um ótimo sistema de *blog* e é bastante flexível, mas não está bem preparado para grandes quantidades de usuários. Estas características de ambos os sistemas são vitais para os nossos objetivos, pois esperamos ter muitos usuários cadastrados no sistema, alimentando o conteúdo. Além disso, haverá uma comissão especializada que fará a filtragem das informações para garantir sua fidedignidade, o que exige um bom suporte a níveis variados de acesso ao sistema.

Pelo fato do *Personarium* ser um sistema ainda incipiente é possível que em algum momento haja mudança no sistema de base, pois tanto o *Joomla!* quanto o *WordPress* são opções viáveis.

Lexicografia ou do instrumental teórico-técnico para se fazer um dicionário

Para se fazer um dicionário, há todo um arcabouço teórico e técnico a ser conhecido e apropriado. Muitas dúvidas surgiram e fomos, aos poucos, nos familiarizando com o universo da Lexicografia.

Maria Tereza Camargo Biderman (2000, p. 13) considera que “a nomeação da realidade pode ser considerada como a etapa primeira no percurso científico do espírito humano de conhecimento do universo.”⁴⁰ Para ela, o léxico de uma língua natural constitui uma forma de registrar o conhecimento do universo, num processo de apropriação simbólica da realidade. Ou seja, “a geração do léxico se processou e se processa através de atos sucessivos de cognição da realidade e de categorização da experiência, cristalizada em signos linguísticos: as palavras.”(BIDERMAN, 2000, p.13).

Logo, o dicionário é, em primeiro lugar, uma forma de registrar o léxico, seja ele de uma nação, de uma comunidade ou mesmo de uma área de conhecimento especializado, como a biologia. Um dicionário de língua deve dispor, de forma tópica, a estrutura e o funcionamento da língua, utilizando-se de metalinguística⁴¹ e, idealmente, sem precisar fornecer informações externas

⁴⁰ BIDERMAN, Maria Tereza Camargo OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). **As ciências do léxico:** lexicologia, lexicografia, terminologia. Campo Grande: UFMS, 2000, p. 13.

⁴¹ “*Metalingua* é a língua artificial que serve para descrever uma língua natural (1) cujos termos são os da língua objeto de análise e (2) cujas regras de sintaxe são também as da língua analisada” (DUBOIS, Jean. **Dicionário de linguística.** São Paulo (SP): Cultrix, 1973, pp. 411-2).

à língua, mas também fornecendo informações gramaticais, semânticas⁴² e pragmáticas⁴³. Quando for necessário, para esclarecer o sentido de algum termo, informações culturais são utilizadas, o que pode dar ao dicionário o formato enciclopédico.

A diferença entre o dicionário e a enciclopédia está na própria diferença da natureza da informação que cada um transmite. A enciclopédia tem por objetivo a transmissão do conhecimento, o dicionário trata de unidades individuais do sistema de comunicação, isto é, a língua.⁴⁴ (SVENSÉN, 1993, p. 2). Esta definição é bastante simplificada, pois um dicionário pode ser de natureza mista, como é o caso dos dicionários técnicos, isto se dá pela ênfase em aspectos não linguísticos. Por exemplo, num dicionário de biologia para o termo “anuro” se dá o significado e, possivelmente, a etimologia, mas informações relativas à morfologia⁴⁵ e ao seu uso em frases não são usadas.

Em suma:

O dicionário é uma obra que representa a língua e a cultura de uma coletividade, em certo período, concebido com objetivos determinados. Apesar de ser o depositário dessa língua e cultura, é também um tipo de obra que deve acompanhar a sociedade que favorecem a distinção, mudando com o tempo, as correntes ideológicas e os avanços tecnológicos. (SILVA, 2007, p. 284)⁴⁶.

Por isso, um dicionário é uma obra com arquitetura especial. Isto se deve à sua apresentação em eixo duplo: no eixo vertical há a macroestrutura, composta por uma nomenclatura⁴⁷, isto é, uma lista de palavras⁴⁸ disposta geralmente em ordem alfabética; no eixo horizontal há a microestrutura, que contém informações sobre a palavra do eixo vertical (HÖFLING, 2004, p. 2).⁴⁹

⁴² “A teoria semântica deve explicar as regras gerais que condicionam a interpretação semântica dos enunciados.” (Ibid. p. 527).

⁴³ “O aspecto *pragmático* da linguagem concerne às características de sua utilização (motivações psicológicas dos falantes, reações dos interlocutores, tipos socializados da fala, objeto da fala, etc.) por oposição ao aspecto sintático (propriedades formais das construções linguísticas) e semântico (relações entre as unidades linguísticas e o mundo)” (Ibid, p. 480).

⁴⁴ SVENSÉN, Bo. **Practical lexicography**: principles and methods of dictionary-making. Oxford: Oxford University Press, 1993, p.2.

⁴⁵ Morfologia é “o estudo das formas das palavras (flexão e derivação), em oposição ao estudo das funções ou sintaxe” (DUBOIS, op. cit., p. 421).

⁴⁶ SILVA, Maria Cristina Parreira da. “Para uma tipologia geral de obras lexicográficas” In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. V. III. Campo Grande: UFMS, 2007, parte II, p. 284.

⁴⁷ [N]omenclature. A systematically arranged set of names pertaining to all the members of a clearly defined system of concepts, usually (but not necessarily) without definitions; e.g., the names of animals, bacteria, chemical compounds, diseases, plants. (LANDAU, Sidney. **Dictionaries**: the art and craft of lexicography. Cambridge: CUP, 2001, p. 23).

⁴⁸ Utilizaremos temporariamente o termo “palavra”, mas adiante definimos lexema e lexia que utilizamos em seu lugar.

⁴⁹ HÖFLING, Camila. O dicionário como material didático na aula de língua estrangeira. **Intercâmbio**: Revista do

Cada palavra, ou locução, que faz parte da nomenclatura (eixo vertical) é chamada de entrada. De acordo com Borba (2003),⁵⁰ a lexicografia pode ser vista tanto em sua forma técnica, ou científica, quanto em sua forma teórica. Svensén (1993, p. 1) concorda ao tratar dela como um ramo da linguística aplicada, dizendo que consiste na observação, coleta, seleção e descrição das unidades de palavras e combinações de palavras em uma ou mais línguas. Além disso, aí estão incluídos os “sistemas usados na construção das definições, regras de estruturação dos verbetes, critérios para remissões e registro de variantes etc.” (BORBA, 2003, p. 15).

As primeiras formas lexicográficas de que se têm registros escritos são os glossários⁵¹ e as nomenclaturas. Assim vemos a prática precedendo a teoria em milênios, embora se deva levar em conta que, pelo fato de as pessoas que fizeram os registros fossem instruídas, provavelmente houve algum tipo de teorização, mesmo que ela não tenha sido igualmente registrada (DUBOIS, 1973, p. 367).

De forma abrangente, pode-se dizer que o léxico é “o conjunto dos itens vocabulares da língua, ou seja, como a soma das formas livres que circulam nos discursos da comunidade” (BORBA, 2003, p. 16). No contexto da lexicografia o termo “léxico” pode dizer respeito a uma lista de termos presentes em uma obra, por exemplo, o léxico do livro *Os Sertões*, o léxico da medicina etc. É esta acepção de léxico que, particularmente, norteará nosso trabalho.

Basicamente, um dicionário é composto de uma macro e de uma microestrutura.

A macroestrutura é “uma sequência vertical de elementos, chamados de *entradas*, dispostos geralmente em ordem alfabética” (HÖFLING, 2004, pp. 1-2). Sua organização se dá em três partes principais:

- Páginas iniciais: “frequentemente incluem apresentação, prólogo, introdução, instruções de uso do dicionário, listas e abreviaturas.”⁵² (SANTIAGO, 2012, p. 4);
- Corpo do dicionário: nomenclatura, o dicionário propriamente dito;
- Páginas finais: geralmente inclui “anexos, tabelas, bibliografia, informações enciclopédicas etc.” (SANTIAGO, 2012, p. 5).

Esta estrutura não é fixa e cabe ao autor, ou organizador, do dicionário decidir quais informações são relevantes e devem ser incluídas. Em geral é importante que nas páginas iniciais

Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo, v. 13, 2004, p.2. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3977/2625>>. Acesso em: 04 mai. 2013.

⁵⁰ BORBA, Francisco da Silva. **Organização de dicionários**: Uma introdução à lexicografia. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁵¹ “Glossário é um dicionário que dá sob a forma de simples traduções o sentido de palavras raras ou mal conhecidas” (DUBOIS, p. 309).

⁵²SANTIAGO, Márcio Sales. Análises contrastivas de microestruturas em dicionários escolares. **Pesquisas em discurso pedagógico**, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/20000/20000.PDF>>. Acesso em: 03 mar. 2013, p. 4.

haja um conjunto de instruções de uso do dicionário, pois nesta parte são apresentadas características importantes do dicionário em questão, além disso, também é aconselhável que se diga alguma coisa sobre as abreviaturas e símbolos usados ao longo do dicionário.

“A microestrutura é composta por uma série de informações ordenadas dentro de cada verbete, constando dados dispostos de forma horizontal” (SANTIAGO, 2012, p. 5), isto também se aplica às relações estabelecidas entre as informações e às convenções tipográficas (SVENSÉN, 1993, p 210). Dentre os elementos da microestrutura estão: entrada; índice; categoria gramatical; definição; rubrica; remissão; exemplo.

As convenções tipográficas, que englobam fontes, pontuação e símbolos, devem ser bem planejadas, pois é através delas que o consulente poderá ser orientado eficientemente na microestrutura. Para as entradas é costume usar negrito e na cor preta (SVENSÉN, 1993, p 219), assim é mais fácil encontrar o que se procura. Caso a entrada seja acompanhada de um índice é recomendável que ele também esteja em negrito. Uma cor de fonte, em negrito, diferente para a rubrica pode ser bastante útil, embora não seja necessário. O mesmo se pode dizer da categoria gramatical, esta dá informações morfológicas com relação à entrada.

Tipologias de dicionários

A elaboração de tipologias de dicionários serve para determinar quais são os tipos de dicionários existentes e que características os definem. A utilidade prática deste trabalho é visível ao pensarmos na quantidade de dicionários produzidos em diferentes momentos da história até os nossos dias, além de suas finalidades. Tal tarefa é de grande complexidade, pois demanda o estabelecimento de um sistema coerente que inclua obras com características muito diferentes, assim os critérios de classificação também precisam ser diferentes⁵³ (BUENO, 2007, p. 65). O mais provável é que uma tipologia única não seja capaz de esgotar as possibilidades de classificação. Em vez disso, listamos os tipos e características mais comuns com base em autores diversos:

- **Dicionários de língua** - São monolíngues e tratam do uso das unidades léxicas. Este tipo de dicionário lista as unidades léxicas em ordem alfabética, o que nos parece intuitivo, mas existem outras possibilidades de fazê-lo, como através do agrupamento por campos (ou assuntos). Os dicionários de língua costumam ser prescritivos, em que se observa a necessida-

⁵³BUENO, Rejane Escoto. **Desenho da microestrutura de um dicionário monolíngue de espanhol para estudantes brasileiros**: o tratamento da valência verbal. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 65. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=101729. Acesso em: 03 mar. 2013.

de de apontar as características gramaticais das unidades léxicas, por isso é comum a citação de autores consagrados da língua em questão (DUBOIS, 1973, p. 368);

- ***Dicionários bilíngues ou plurilíngues*** - Dicionários bilíngues têm a nomenclatura numa língua e as definições em outra. Quando fornecem suas definições em mais do que uma língua são chamados plurilíngues. Este é o tipo mais antigo de dicionário, que começou “sob a forma rudimentar do glossário (coletânea de glosas, anotações que comentam ou traduzem palavras de uma língua a outra), o dicionário bilíngue é anterior ao dicionário monolíngue”.(DUBOIS, 1993, p. 369). Esse tipo de dicionário é de grande importância, mas, por tratar de termos impregnados de valor cultural, é de difícil definição sem que seja necessário um conteúdo enciclopédico;
- ***Dicionários de línguas técnicas ou científicas*** - Este tipo de dicionário estuda “o vocabulário técnico nas suas relações linguísticas (...)” (DUBOIS, 1993, pp. 187-8). Sua diferença com relação ao dicionário geral de língua está no fato de não tratar das conotações das suas unidades léxicas. O dicionário técnico distingue-se dos precedentes enquanto não reflete sobre as palavras do vocabulário geral, mas sobre os termos da ciência ou da técnica considerada.
- ***Enciclopédias*** - A forma das enciclopédias foi estabelecida por Denis Diderot, em sua famosa *Enciclopédia*, cuja iniciativa era juntar todo o conhecimento da época num livro. Elas têm “um objeto diferente do da linguística, porque visam essencialmente uma relação entre o significado e a experiência do mundo” (DUBOIS, 1993, p368), ainda assim as enciclopédias se diferenciam das unidades léxicas.

Esta é a forma que nos interessa, pois a enciclopédia é um conjunto de artigos sobre todos os ramos de conhecimento (LANDAU, 2001, p. 5) organizados em ordem alfabética, no que se assemelha a um dicionário de língua. Além disso, as enciclopédias tratam de tópicos, fornecendo informações diversas sobre o artigo em questão. No artigo intitulado “casa”, por exemplo, uma enciclopédia vai além de mostrar sua definição e suas possibilidades de uso num texto. Em vez disso procura descrever sistematicamente suas partes, sua forma e modo de construção. Logo, o *Personarium* pode ser classificado como um dicionário enciclopédico, por abranger informação sobre um ramo específico do conhecimento, no caso, o universo das personagens literárias.

A(s) personagem (ns)

Dadas as noções básicas que ajudaram a situar nosso projeto no universo da lexicografia, entramos na especificidade do *Personarium*. Aparentemente, de simples identificação e delimitação, o conceito de personagem suscitou muitos questionamentos, uma vez que a literatura apresenta uma

grande diversidade de modos de apresentação para o que pode ser identificado como tal.

A principal questão enfrentada em relação a este item diz respeito à definição de critérios para chegarmos ao conceito de personagem que norteará a configuração de nosso dicionário.

Num primeiro momento, ficaremos restritos às informações intrínsecas à(s) obra(s) na(s) qual(is) ela se encontra. Ou seja, partimos do ponto de vista de que a personagem é um objeto linguístico criado dentro de uma lógica estética e artística, seguindo o que afirma Brait⁵⁴ (2006, p. 12): “O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.”

A partir desse ponto de vista muitas questões surgiram. A primeira é relativa à definição de personagem a ser usada. Restringiríamos-nos apenas às figuras humanas? Mas e os personagens representados por animais (como em *A revolução dos bichos*, de Orwell) como ficariam? E se uma cidade figurasse como personagem? Diante disso definimos que, dada a diversidade das obras literárias e à liberdade do artista em criar personagens de diferentes naturezas, estas deveriam ser respeitadas. Logo, partiríamos do nome, para depois classificarmos a personagem quanto à sua natureza, criando uma tipologia.

No entanto, o nome trouxe novas problemáticas: Como tratar as personagens homônimas? E quanto às personagens que não forem referidas por nome próprio, mas por “ele”, “ela” ou “a mulher do personagem tal”, como fazer? Como referir as personagens que são tratadas por mais de um nome, como, por exemplo, o caso de Capitu, que também é chamada de Capitolina? Para definir que nome iria para o verbete onde o usuário buscará a informação, o primeiro critério que pensamos foi o de que se deva apresentá-lo pelo seu nome mais conhecido e/ou usado, acompanhado das suas respectivas variações.

Seguindo Antonio Candido, pode-se dizer que o leitor adere afetiva e intelectualmente à narrativa através dos personagens. Os personagens dão vida ao que é contado na história. A eficiência do uso do personagem numa história depende do seu grau de “vida” com relação ao que se conta, com relação, também, ao que se quer exprimir.⁵⁵ (CANDIDO et al., 1972, p. 58). Temos que os elementos capazes de dar vida às personagens passam por sua localização histórica, geográfica, social, por sua rede de relações com as outras personagens. Esses fragmentos que compõem a vida também devem ser contemplados para que o usuário consiga ver a personagem de um modo um pouco mais abrangente. Nestas relações, por exemplo, surge mais uma questão

⁵⁴ BRAIT, Beth. **A personagem**. 8a. Ed. São Paulo: Ática, 2006, p.12.

⁵⁵ CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972, p. 52.

inerente à obra literária, pois a personagem pode desempenhar mais de um papel. Ela pode ser protagonista e narradora da história contada, por exemplo. E esta é mais uma diferenciação a ser levada em conta para a confecção do verbete.

Independente de sua natureza, (humana ou não), toda personagem apresenta uma caracterização, que pode ser formada basicamente por traços físicos e psicológicos. Ou seja, há toda uma gama de elementos capazes de dar aquela “vida” de que Candido nos fala. Em relação aos caracteres físicos, não há apenas os traços relativos ao corpo (altura, idade, sexo), mas a personagem pode ter a força de sua caracterização no tipo de profissão, no seu figurino, no tipo de penteado, nos objetos que usa etc. Estes caracteres concretos ou físicos acabam também por ter uma conotação social. Ou seja, o ofício da personagem, bem como o tipo de imagem que passa com sua indumentária e objetos oferecem ao leitor elementos capazes de revelar a sua posição social em relação aos demais personagens da obra.

Quanto à caracterização psicológica, esta é de grande importância. Vejamos o que nos diz Candido:

[O] romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO et al., 1972, p. 58).

Uma das maneiras que temos de tentar apreender o outro é pela observação de seus atos, de seu comportamento. Daí a importância da caracterização psicológica da personagem, principalmente em se tratando de textos mais atuais, pois, como nos lembra Candido (1972, p. 60), “[A] marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens (...)”.

A caracterização psicológica, porém não se restringe ao comportamento da personagem conhecido pelas outras personagens que a rodeiam, ela encerra traços distintivos internos, que podem ou não transparecer em suas palavras, ou em seu modo de agir e que podem ser revelados apenas pelo narrador ao leitor, ou por meio de outros recursos formais como, por exemplo, o uso fluxa de consciência ou do monólogo.

Outro elemento muito importante de caracterização da personagem é o seu discurso, ou seja, os traços linguísticos utilizados em suas falas a fim de diferenciá-la das demais personagens. Este item é bastante importante, pois ele também pode oferecer informações relativas à posição social, ao

tipo de profissão (o uso de jargões é um exemplo), à idade (vide uso de gírias) à religião entre outras características da personagem.

Considerações finais

Bem, como tentamos mostrar até este ponto, a complexidade da tarefa a que nos propomos é grande. Muitos são os critérios a ser definidos e, feito isso, as maneiras de viabilizar a sua colocação em forma de dados disponíveis para pesquisa para o usuário.

Recorremos a Candido para reiterar a importância do contexto pra que o leitor possa ter uma visão mais profunda da personagem e do objeto literário em que está inserida. Ele afirma que a personagem não é o elemento mais essencial⁵⁶ (...) da narrativa, mas que ela é tão importante quanto o enredo e a ideia por trás da narrativa, pois estes elementos lhe dão vida, mas ela só “só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.”

Há ainda muito o que fazer e definir para que o *Personarium* entre em uso. Reiteramos, porém, a importância de uma ferramenta de natureza hipertextual e interativa, capaz de oferecer ao leitor a possibilidade recuperar o contexto da personagem por meio de uma rede de associações. Sendo esse aprofundamento extensivo ao contexto do autor e sua obra em seu lugar e seu tempo.

Referências Bibliográficas

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria lingüística**: lingüística quantitativa e computacional. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

BORBA, Francisco da Silva. **Organização de dicionários**: Uma introdução à lexicografia. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8a. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

CARONE, Flávia de Barros. **Morfossintaxe**. São Paulo: Editora Ática. 1995.

DUBOIS, Jean. **Dicionário de linguística**. São Paulo (SP): Cultrix, 1973.

LANDAU, Sidney I. **Dictionaries – The art and craft of lexicography**. Cambridge: Cambridge University, 1989, 370p.

⁵⁶ O autor fala especificamente do romance, mas sua afirmação, acreditamos, pode ser estendida às demais modalidades de prosa ficcional.

MOURA, Heronides Maurílio Melo. Dicionários informatizados: entre a teoria e a prática. In: GRIMM CABRAL, Loni (Org.). **Linguística e ensino**: novas tecnologias. Blumenau: Nova Letra, 2001. p. 203-227.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo, Cultrix, 2006.

SILVA, Maria Cristina Parreira da. Para uma tipologia geral de obras lexicográficas In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. V. III. Campo Grande: UFMS, 2007, parte II, pp. 283-294.

_____. **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. V. I Campo Grande: UFMS, 2000. 267p.

SVENSÉN, Bo. **Practical lexicography**: principles and methods of dictionary-making. Oxford: Oxford University Press, 1993.

REFLEXÕES DO PAPEL À TELA SOBRE LITERATURA CONTEMPORÂNEA E MEMÓRIA

Everton Vinicius de Santa*

Este ensaio levanta o debate sobre a literatura contemporânea, sobre os mecanismos de memória e criação literária envolvendo os meios impresso e digital, sobretudo, com foco no romance e na influência do espaço digital na constituição do texto literário e da identidade desse sujeito-autor espetacularizado. O romance no atual cenário da literatura brasileira porque envolve, atualmente, problemáticas sobre questões de estética, autoria, formas e motivos. O espaço digital e suas ferramentas porque possibilita, sobretudo os blogs, “um suporte para a escrita contemporânea utilizado pelos escritores como estratégia de inserção do circuito artístico-literário, vitrine de sua produção tanto para editores quanto para o público leitor”, segundo Ana Cláudia Viegas (2008, p. 2).

As mudanças na literatura impressa e na “era digital” fazem com que a arte literária seja cada vez mais questionada com relação ao seu papel dignificado pela alta cultura e, por vezes, entregue ao superficialismo, aos temas ridículos, à falta de literariedade (pensando sob o viés do cânone), quando na verdade, elas devem ser observadas criticamente como uma tendência de tecnologia textual que configura aspectos das práticas de escrita e que merecem atenção por estarem ligadas diretamente ao processo de criação literária na contemporaneidade.

Quanto a esse contágio entre os dois meios, podemos pensar no delineamento de problemas com respeito à ficção contemporânea brasileira: o “autor midiaticado” e o embate factual x ficcional. No envolvimento dessas duas perspectivas (os espaços digitais e a autoficção) no romance contemporâneo (esse dos anos 1990 até hoje), é possível pensar na multiplicidade de relações entre literatura e meio digital, sobretudo, entre práticas de literatura e a influência dos espaços virtuais na constituição da obra literária e da própria identidade do autor espetacularizado, o que evidencia uma tendência à autoficção e uma reconfiguração da noção de estética nas artes:

A estética visual contemporânea ou pós-moderna vem tendendo à multimídia, à mistura, à hibridação; ao mesmo tempo que cultiva a ambigüidade, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais busca ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas, procura a participação ativa do espectador num jogo de interpretação, ao manifestar visualidades efêmeras e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis. Mestre em Letras (Estudos Literários), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL-UFSC). evertonvs9@gmail.com.

ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura. É possível perceber que as imagens do contemporâneo não se preocupam em apresentar pureza estilística ou em apresentar soluções inéditas de vanguarda, pois é resultado da intertextualidade, da citação, da cópia, da hibridação e de vários estilos. Ao mesmo tempo cultiva o grotesco, contradizendo conceitos estruturados de beleza. (DALPIZOLLO; RAHDE, 2007, p. 3)

Além da questão estética, há um significativo número de romances cujas técnicas de criação da narrativa empregadas por seus autores tratam da memória (por isso fala-se em autoficção), não apenas como recurso discursivo ou técnico, mas também, como fundamento para sua criação literária. Nesse sentido é que a escrita contemporânea de literatura permite-nos visualizar espaços de autorrepresentação e autoexposição da figura de um “eu” no limiar entre factual e ficcional, obras como em *O falso mentiroso: memórias* (2004), de Silviano Santiago, *Heranças* (2008), de Silviano Santiago, *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, *Cidade Livre* (2010), de João Almino como *Diário da queda* (2011), de Daniel Galera, *Dois rios* (2011), de Tatiana Salem Levy, *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2012), de Cristovão Tezza, entre outras.

Essa “vitrine virtual” – a tela – problematiza questões da narrativa uma vez que esses escritores do século XXI anseiam por uma midiaticização de seus escritos, promovendo esse jogo factual x ficção. Esse discurso autoficcional presente sobretudo nos blogues (mas também nos romances de agora), me instiga a refletir sobre essa tendência ao autoficcional como uma prática literária que preza por um “eu”, pelo si mesmo, caracterizador de uma subjetividade contemporânea no entremeio das tecnologias digitais. Por isso se fala em fragmentação de identidades, autoafirmação e publicização de “eus”, uma vez que somos sujeitos múltiplos.

As questões da memória como mecanismo presente no texto literário revelam um discurso autoficcional influenciado por uma exposição midiática em que percebemos o funcionamento de um hibridismo estrutural presente nas atuais práticas de escrita de literatura em meio impresso e digital (refiro-me aqui aos blogues e redes sociais). Aqui nos deparamos com a ideia do objeto literário como sendo “aquele que se constitui diante de um campo de leitura (texto-objeto, sujeito-crítico e leitura ela mesma)” (SANTOS, 1993, p. 183) e da ideia de fabulação, de Deleuze em *Imagem-Tempo* (de 1990), cujo processo de verdade e mentira fica em suspensão. Esse embate que envolve planos distintos – real e ficcional – caracteriza os objetos literários, afinal, “a noção de ficção só se apresenta no seu sentido multívoco depois de esclarecida a noção de realidade em sua relação com a ficção” (HAMBURGER, 1986, p. 2).

Diante da literatura nesses dois meios, encontramos alguns problemas com relação à narrativa, por exemplo. Embora muito possa ser dito acerca da memória como elemento condutor do discurso, como é o caso de Cyro dos Anjos, cuja produção literária perpassa a ficção e o embate

factual x ficcional em *O Amanuense Belmiro* (memória e ficção) e *A Menina do Sobrado* (memórias), por exemplo, assim como vários outros autores que perpassam pelo viés ficção e memória (já que todo texto literário é, de fato, um texto de ficção), a questão problemática ainda a ser tratada diante da exposição midiática do que chamo sujeito-autor, parece haver um processo de “retorno” ao passado na atual literatura, uma espécie de resgate. A ideia deste retorno estaria associada à noção de relação do passado com o presente, em que, de alguma forma, sempre buscamos algo do passado “extinto” e dialogamos com o presente, ou seja, “o eterno retorno é uma tentativa de unir os dois principais antinômicos da felicidade: ou seja, o da eternidade e o do “mais um vez ainda”. A ideia do eterno retorno faz surgir por encanto, da miséria do tempo, a ideia especulativa (ou a fantasmagoria) da felicidade” (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Esse retorno se complementa com a necessidade de uma espetacularização (e Guy Debord trata disso em *A sociedade do espetáculo*, de 1967) causada por essa diluição de fronteiras entre o eu o outro, entre autor e leitor, entre narrador e leitor, e o escritor contemporâneo se utiliza disso para expor sua intimidade, mesmo que falsa (referência ao pacto autobiográfico que Lejeune, em obra de 1975). É uma questão que envolve memória e subjetividade, afinal, qual texto de ficção não seria memória? Isso envolve ainda a questão do narrador, ora distanciado no tempo, ora vivenciando um presente fundado no passado.

Nesse sentido, “não há consciência sem memória”, para Bergson (1989, p. 191), e a memória, em geral, é um acúmulo e a retenção do passado no presente. Isso nos faz pensar a vida enquanto um acréscimo de experiências que nos remete ao passado e essa movimentação implica na problematização do (des)esquecimento (para lembrar é preciso antes esquecer). É o que Bergson vai chamar de (re)lembrar: “não ha continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de movimentos passados” (1989, p. 145).

Essa ideia do “eu” como matéria de ficção presente na literatura contemporânea privilegia “espaços biográficos” (termo de VIEGAS, 2008, p. 2) e gêneros autobiográficos como (auto)biografias, cartas, diários, memórias, e os que se desenvolveram no espaço midiático, como as entrevistas, perfis, retratos, testemunhos, *talk-shows*, *reality-shows*, diários eletrônicos etc., todos ligados a uma exposição pública de si.

Desse modo, no âmbito da literatura contemporânea, algumas proposições me fazem pensar sobre o que motiva ou o que permeia esse autor contemporâneo que tanto preza pelo registro da memória, mesmo que fictícia. Será mesmo que a literatura contemporânea caracteriza-se como uma literatura da memória? Do retorno? Esses fragmentos de memória presentes nos blogues, por exemplo, representam também um sujeito-autor de identidade fragmentada? Até que ponto o olhar do outro, do leitor, interfere na criação da obra literária? O que há de ficcional nessa memória? Esse

sujeito é o mesmo no presente? O discurso da memória é um discurso da verdade? Tem a voz da verdade? Será mesmo a memória um recurso temático, estilístico ou técnico que concede voz e visibilidade para esse sujeito-autor do século XXI?

Por isso, posso dizer que a literatura do agora é a do discurso intimista, autoficcional, focado na (des)construção de identidades ou mesmo na construção de uma “identidade literária” em que pese a memória como fundamento para a criação da obra, o processo de “desesquecimento” ou da “desmemória”.

Essas crises de identidade e de representação (auto)biográfica, autoficcional, colocam o sujeito e a questão sobre a verdade do discurso em um terreno movediço, afinal, estamos nos referindo a sujeitos múltiplos e em constante transformação. O universo fictício da narrativa e os espaços virtuais na contemporaneidade, sobretudo, nos romances e blogues que tratam como matéria o “eu”, fazem com que esses discursos fundados na memória possam ser considerados ficções contaminadas com meias verdades justamente por serem escritos arraigados a uma imagem de espetáculo, cujo foco se volta para o sujeito-autor que está sendo observado o tempo todo.

Além disso, memória é fragmento e as lacunas devem ser preenchidas, o que leva o escritor a cometer um ato de desempenho sobre seu próprio discurso, criando uma ilusão, fingindo aquilo que não foi, mas que ao mesmo tempo pode ter sido. É possível dizer ainda que há um pacto (referência à Lejeune), mesmo que subentendido, entre leitor e autor, uma vez que ao tratar de ficção ou da fabulação do discurso narrativo (e aqui podemos nos referir a um conto ou romance, por exemplo), conseqüentemente, o posicionamento e expectativa desse leitor o colocam diante de uma falsa verdade, de um falso mundo:

O faz-de-conta contém o elemento de significação de ilusão e com isso uma relação com a realidade, formulada no conjuntivo irreal; porque a realidade do faz-de-conta não é a realidade que aparenta ser. A realidade do “como”, porém, é aparência, ilusão da realidade, que significa não realidade ou ficção. [...] E a ilusão da vida é criada na Arte somente por um “eu” vivo, que pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são construídos como “eus” fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam também se calam. (HAMBURGER, 1975, p. 41)

O paradoxo memória x realidade, factual x ficcional, recai sob os contextos de produção, uma vez distantes e até concorrentes, mas que hoje revelam uma relação de simbiose, de contágio, um apropriando-se do outro, sobretudo, diante do crescente aumento das práticas de escrita e leitura de literatura no meio digital.

Para além das instâncias do texto literário, pesa ainda o fato em que se preza por uma análise crítica das técnicas narrativas utilizadas no papel e na tela diante do atual cenário literário que se caracteriza por essa imersão do indivíduo (autor e leitor) nos ambientes virtuais, suscitando ainda questões filosóficas sobre memória na contemporaneidade e seu viés coletivo:

Se nos apressarmos a dizer que o sujeito da memória é o eu, na primeira pessoa do singular, a noção de memória coletiva poderá apenas desempenhar o papel de conceito analógico, ou até mesmo de corpo estranho na fenomenologia da memória. Se não quisermos nos deixar confinar numa aporia inútil, será preciso manter em suspenso a questão da atribuição a alguém – e, portanto, todas as pessoas gramaticais – do ato de lembrar-se. (RICOEUR, 2010, p. 23)

No universo literário representado pela imersão de indivíduos em práticas digitais, imersos no ciberespaço, como entender de que modo o texto literário é construído atualmente diante das novas dimensões espaciais disponíveis e o que mudou em relação aos tempos em que se estava preso ao papel? Não podemos cair no reducionismo e dizer que em ambos os suportes essas construções acontecem da mesma maneira.

Ainda sobre a memória, entendida aqui como parte constituinte do sujeito-eu que se manifesta como um reflexo autoafirmativo, um voltar-se ao “estar no mundo”, muitas vezes ela pode se resumir a um começo, meio e fim, por isso, as questões sobre memória podem ser pensadas como um modo de preservar-se ao mesmo tempo em que se expõe a figura de si, não apenas no nível empírico, singular, mas também, para o nível coletivo, público. Estou entrando aqui numa dimensão filosófica do eu e do outro desenvolvida por Paul Ricoeur em *O si-mesmo como um outro*:

A identidade-*ipse* emprega uma dialética complementar daquela da ipseidade e da mesmidade, isto é, a dialética do *si* e do *diverso de si*. Enquanto ficamos no círculo da identidade-mesmidade, a alteridade do diverso do *si* não apresenta nada de original... *O si-mesmo como um outro* sugere desde o começo que a ipseidade do *si-mesmo* implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa sem a outra, que uma passa bastante na outra. (RICOEUR, 1991, p. 13)

Se essa ipseidade, *grosso modo*, está ligada à fenomenologia husserliana (e bergsoniana também) de que toda consciência é consciência de alguma coisa e à ideia da singularidade do sujeito-eu, talvez ainda possamos dizer que a necessidade dos indivíduos em lembrar, em esquecer, esteja justamente ligada ao fato de que, em meio a tantos registros de fatos e pessoas, voltar-se para si mesmo seja uma forma de preservar-se por meio do “outro” como parte constituinte deste, como observamos, sobretudo, no romance *Cidade Livre* (2010), de João Almino, e na obra de Sophie Calle.

Almino, por exemplo, realiza um jogo entre autor, narrador e leitor em seu romance. Aqui, o autor cria um narrador que se finge ser o próprio autor, mas não esclarece isso no texto. Além disso, esse narrador declara que o que estamos lendo é um blogue. Sophie Calle, por sua vez, escritora, fotógrafa e artista conceitual, volta-se para o universo virtual e utiliza várias mídias em seus trabalhos (fotografia, vídeos, textos). Seu artifício preferido, que a tornou mundialmente conhecida, é o de se valer de experiências de sua vida pessoal para a criação de seus trabalhos.

Contudo, ao tratar do sujeito-eu em sua totalidade no discurso (auto)biográfico, tanto no papel, quanto na tela, deve-se considerar que “se as identidades coexistem no indivíduo, mas se alternam na representação social, como seria possível dar conta das representações biográficas desse paradoxo sem reducionismos ou dilatações?” (CHAGAS, 2007, p. 13). De certo modo, este seria o princípio da identidade fragmentada ou em crise do qual alguns estudos sociais e pós-modernistas abordam e, em se tratando de memória e “manipulação” da verdade, essa “crise” tem reflexos significativos sobre a escrita, afinal, há de se considerar essa identidade em duas instâncias, ou seja, a pessoal e a narrativa:

A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entre-cruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, 1991, p. 138)

Essas distintas identidades, real e ficcional, caem no embate factual x ficcional que reflete significativamente na escrita desse sujeito-autor nesta dimensão filosófica de Paul Ricoeur, mas que também é problematizada por Ana Teresa Fabris. Ela reitera que a fotografia passa pelo processo do “olhar do outro” e nos remete às primeiras tentativas de representação sobre si e conservação da memória, nos colocando diante de um “sujeito ausente e encenando uma realidade fictícia que se interpõe entre esse indivíduo e o mundo” (FABRIS, 2004, p. 1).

Isso também ocorre no discurso literário, sobretudo, sob o foco da representação (auto)biográfica e que coloca esse “sujeito ausente” e a questão sobre a veracidade do discurso da memória em um ambiente relativizado e engendrado por um espaço tão maleável, fluido e inconstante como o universo possível da narrativa. Esse processo que envolve identidade tem relação direta com as práticas expositivas de si em meio digital, sobretudo, quando se trata da “obsolescência”, da “inutilidade” e “incerteza” de uma publicização de sucesso no sentido da visibilidade esperada pelo sujeito-autor que se expõe.

Se temos aqui a constituição de identidades em níveis distintos, em planos diferenciados (uma alusão à ideia da diegese), podemos dizer que a memória desempenha um papel essencial, uma vez que é ponto de partida para a criação ficcional, então, temos um processo de elaboração do objeto literário permeado por implicações de caráter ideológico, semântico, sintático, estrutural, imagético, temático, estilístico e uma série de outras nuances pelas quais o texto pode ser atravessado.

Percebam que trato aqui de dois ambientes, tanto o do papel quanto o da tela, ambos envolvendo o universo fictício da narrativa. Nesse sentido é que chamo a atenção para o processo de mediação da figura do sujeito-autor, ou seja, a mediação do processo de escrita e a imersão desses elementos nos ambientes virtuais que contribui, sobremaneira, para o modo como as narrativas se constroem e, conseqüentemente, para uma tendência ao autoficcional.

A autoficção não é restrita ao suporte impresso ou virtual, obviamente, o que ocorre atualmente é um processo de mediação do sujeito-autor que escreve, cuja visualidade é favorecida pelos ambientes virtuais. Nesses mesmos ambientes, os gêneros autoficcionais se destacam e fazem com que os envolvidos no processo, da criação à leitura, se coloquem imersos, também, em dois planos: o do universo virtual, desterritorializado, livre, como os blogues, por exemplo, e o do universo contemplativo da leitura em papel, ambos mantendo a mesma indefinição entre as fronteiras do factual x ficcional.

Azevedo vai dizer ainda que “a autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação” (2008, p. 46). Ora, a criação literária, que envolve ainda a constituição de identidades (pessoal e narrativa, como apontou Ricoeur) é baseada na realidade, isto é, essa realidade é o material da criação, assim como as experiências empíricas. Nesse sentido é que a autoficção na literatura contemporânea preza por essa premissa e pela necessidade da autoexposição.

O cenário da mídia, da exposição, da “vitrine virtual”, faz com que o sujeito-autor seja observado o tempo todo, o que possibilita uma diluição de fronteiras entre esse sujeito, o leitor e o objeto literário, um jogo iniciado no passado, preso ao ambiente impresso e, agora, fazendo desse escritor contemporâneo uma figura cada vez mais acessível, sobretudo, diante de imersão dessas instâncias (autor, leitor e obra).

Contudo, em se tratando do romance contemporâneo, além dessa tendência ao autoficcional e a esse retorno ao “si-mesmo” em função de um “outro” ávido por essa publicização, observamos uma proximidade da narrativa com o cotidiano do leitor, recorrente em grande parte das produções do

século XXI, não apenas sob o foco na memória como tema norteador do discurso, mas também dessa interferência do leitor modificando a trama e definindo os mecanismos de construção da obra literária muito em função dessa proximidade com sujeito-autor do texto.

A midiatização do processo de escrita e a imersão desses elementos nos ambientes virtuais contribuiriam, sobremaneira, para o modo como as narrativas se constroem e evidenciam a memória e o processo de “desmemória” cada vez mais presente nessas narrativas, afinal, é preciso esquecer antes de lembrar e Proust nos mostrou isso muito bem.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. A consciência da vida. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. Introdução à metafísica. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

DALPIZZOLO, Jaqueline; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Considerações sobre uma estética contemporânea. **E-Compós**, v. 8, p. 2-16, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/149/150>>. Acesso em: 21 maio 2012.

FABRIS, Ana Teresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986
Perspectiva, 1975.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2010.

SANTIAGO, A. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção - o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 4, n. 2. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/14061/12928>>. Acesso em 20 maio 2012.

ESPAÇALIZAÇÕES NAS NARRATIVAS DE PEREC, CORTÁZAR E CALVINO

Cláudia Grijó Vilarouca*

É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho.

Bachelard (1957, p.167)

O espaço na literatura é considerado sob aspectos diversos: representações sociais, espaço da linguagem, estrutura do texto, entre outros⁵⁷. Neste trabalho, de caráter ensaístico, o foco é o tipo de espaço que é parte significativa de uma narrativa e que a sustenta. É um tipo de estrutura vinculada a um *jogo* proposto ao leitor e/ou do próprio autor com relação a sua escrita, o que será explicitado mais adiante, e que faz com que a narrativa ofereça níveis diferentes de apreensão de significados. As questões 'que tipo de experiência do espaço uma organização da narrativa sob a forma de jogo nos oferece' e 'em que sentido isso afeta a apreensão da significação da própria narrativa' surgiram a partir da leitura das obras *Rayuela* (Jogo da Amarelinha) de Cortázar, *La vie mode d'emploi* (A vida modo de usar) de Georges Perec e *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino. Apesar das particularidades de cada uma delas, é possível constatar semelhanças quanto à noção do espaço enquanto "arquitetura" da narrativa.

Nas obras supracitadas há uma indicação de que a prevalência do fluxo temporal na narrativa é repensada e até mesmo posta em xeque. Isso quer dizer que os sentidos da obra são constituíveis com base em uma ação de leitura variável, pois essa ação será motivada por uma estrutura dinâmica – levando a significações em constante deslocamento. Há uma dinamização dos sentidos no texto graças à "variabilidade potencial de suas articulações (o que inclui a atribuição de unidades, lugares minimamente estáveis de sentido, e a possibilidade de desestruturação de tais unidades)" (BRANDÃO, 2008, p.134). Encontramo-nos no âmbito das operações que possibilitam a construção de sentido proporcionada pelo texto. Há uma manipulação intencional dos blocos de acontecimentos das narrativas mencionadas – e que se dá conforme o jogo proposto pelo autor, solicitada mais nos tipos de obras que fazem da forma espacial não um fundo, mas *corpo* da própria narrativa. Essa manipulação do texto também atuará no campo semântico de acordo com um leque de opções oferecido pelo autor, visto que, em se tratando de jogo, múltiplos são os percursos para

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Teoria da Literatura, professora substituta no curso de Letras-Francês da mesma instituição. Email: claudia.vilarouca@gmail.com

⁵⁷ Ver o artigo de Alberto Brandão: "Breve história do espaço na teoria da literatura", Revista Cerrados, ano 14, n.19 (2005), Brasília, no qual ele apresenta um panorama dos tipos de abordagem do conceito *espaço*.

apreender um todo da obra (que não é absoluto). Todavia, mesmo em obras consideradas "tradicionais", como um romance do século XIX, há possibilidades de leituras diversas. O que distingue esse tipo de romance e as obras citadas anteriormente é que esse campo semântico vai ser atravessado por certa estrutura organizacional do texto que solicitará ao leitor a virtualização de um esquema, como se o leitor fosse convidado a elaborar uma "maquete" para apreender outros níveis da obra, caso assim o deseje.

Para um maior esclarecimento, lanço a questão: 'qual seria então a diferença entre ler *Madame Bovary* e *La vie mode d'emploi*?' Na primeira, o leitor foca naquilo que é narrado, na *fabula*. O objeto livro, o virar de páginas (o ato de manuseá-lo) são obliterados – ou, também poderia ser, recaem para um plano secundário na leitura (salvo em casos em que a materialidade se "pronuncia" sem que o leitor tenha escolha: o derramamento de café numa página, um inseto que insiste em pousar no meio de um parágrafo, ou seja a materialidade, nesses casos, vem à tona por eventos externos à obra, não programados pelo autor). Obviamente que a *trama* – conforme a distinção dos formalistas russos –, a forma como a narrativa se mostra estará presente para o leitor. O que me pergunto aqui é o quanto essa presença se faz nítida para o leitor. O quanto ele se dá conta de uma organização dos acontecimentos na narrativa, por exemplo?

No caso da segunda obra mencionada, a *trama* toma uma "importância" diferente, pois a base onde esta se assenta se revela no romance para o leitor. Em *La vie mode d'emploi*, por exemplo, o puzzle e o edifício (cujo plano se encontra no fim do livro) servem de amarração às histórias segundo o exposto pelo próprio autor no início da obra, ou melhor, em um prefácio que indica um modo de leitura. O prefácio, a organização dos capítulos, o plano do edifício são elementos que impelem o leitor a prestar mais atenção na materialidade do texto diante do qual se está.

Assim, a evidente descontinuidade do texto vai conduzir o leitor a manusear o objeto livro muito mais "conscientemente" – no sentido de achar algum elemento que possa oferecer com mais eficácia um "sentido" mais imediato ao conjunto –, isso porque ele, o leitor, teve indicações de que a obra diante da qual está necessita de algo mais a ser considerado para compor a *fabula*, e de que a trama depende de aspectos materiais e de tipos de paratextos que são também significantes do objeto – que o modo de manuseá-lo, por exemplo, vai influenciar na constituição de sentido (isso fica bem claro ao se ler a *Rayuela* de Cortázar) e de que esse "algo mais" está na materialidade do objeto. Claro está que a descontinuidade da narrativa não apresenta nenhuma novidade; a questão aqui é o apelo do autor quanto ao modo de leitura. No caso de obras como a *Odisseia*, pressupunha-se um tipo de leitura – significa nesse caso, *grosso modo*, na sequência.

Esse apelo refere-se ainda ao *processo* de construção da própria narrativa que o leitor pode ignorar, caso prefira. A liberdade do leitor, a meu ver, nessas narrativas (a de Perec, Cortázar, entre outras) também é reconsiderada mais do nunca, pois ele pode lê-las sem pensar em procedimentos, modos de fazer; igualmente, ele pode adentrar modos de leitura de acordo com sua vontade e, por que não, de acordo com suas "habilidades" de leitor, o que remete aos jogos em que há "níveis" para começar a jogar e que é possível escolher: iniciante, intermediário, avançado.

Desse modo, as dimensões da obra literária se multiplicam quando o próprio texto se "dispersa" pelo material que possibilita sua própria existência. Em obras desse tipo, tal multiplicação se dá pela ação do sujeito, de forma similar ao que ocorre a certos tipos de obras de arte contemporâneas. As instalações costumam incitar o sujeito a andar, movimentar algo, pular, deitar, enfim, apelando a ações que o permitirão participar da obra; do contrário, a obra será apenas parcial e o que se obtém é uma dimensão da mesma. A pluralidade de dimensões e a consciência de apreender somente uma delas – deixando em aberto a possibilidade de outras – faz com que o sujeito em contato com a obra possa, ele mesmo, ampliar seu campo de ações, visto a possibilidade de experimentar várias e de se deparar com resultados bem diferentes.

Por exemplo, *La vie mode d'emploi*, cujo subtítulo é "Romans" (romances) inicia com um preâmbulo do autor que trata da arte do *puzzle*, sem mencionar qual o seu papel na história que iremos ler. Ao ler a obra, descobrimos que há um personagem cujo projeto de vida é montar quebra-cabeças e que contrata, depois de muito buscar, o sujeito que melhor elaboraria esses quebra-cabeças. Em princípio, esses dois personagens podem ser considerados o núcleo em torno do qual se movimenta uma variedade de histórias e de outros núcleos. O quebra-cabeça é tematizado na história, entretanto, uma planta frontal do prédio onde vivem ou por onde passaram quase todos os personagens desses núcleos indica que há algo mais. Não é apenas um desenho ilustrativo do local principal da história. Se ligarmos essa planta ao preâmbulo, não é difícil perceber que a própria obra, que sua organização é um tipo de quebra-cabeça que só pode ser compreendido em relação. Porém, também não pode ser concluído, pois as peças (os "blocos") precisam de outras peças e assim, como a vida, não pode ser encerrada em uma moldura. Diz o preâmbulo que a arte do *puzzle* de madeira, feito à mão:

não é uma soma de elementos que deveriam ser isolados e analisados, mas um conjunto, ou seja, uma forma, uma estrutura: o elemento não existe antes do conjunto, nem é mais imediato, nem mais antigo, não são os elementos que

determinam o conjunto, mas sim o conjunto que determina os elementos (PEREC, 1997, p.17 – trad. minha)⁵⁸.

Ademais, praticamente não há ação na história. Em *La vie mode d'emploi*, o que lemos ocorre num espaço de um instante, no dia 23 de junho de 1975 pouco antes das oito horas – e nesse pequeno "ponto", onde ocorrem todas as histórias do livro, há narrativas potenciais a serem desdobradas, *ad infinitum*, bastando dar mais um "passo no tempo".

Em *Cidades Invisíveis*, as cidades são variações de formas que chamam a atenção: "O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra sua cidade, novas cidades continuarão a surgir" (CALVINO, 2003, p.132-133), ou seja, encontra-se nesta obra um desdobramento sugerido pela potencialidade das formas, de cidades infindáveis, também produzidas por múltiplas combinações. Apesar de haver um fio narrativo que se apoia no diálogo entre Kublai Khan e Marco Polo, as cidades descritas podem ser lidas e se combinar em diversas ordens: pela numeração de cada tipo de cidade; pela ordem sequencial do livro; combinando a primeira série de cada tipo de cidade, entre outras. Existe, então, ao menos, duas "linhas" de leitura bem nítidas. Uma é dada pelo diálogo dos personagens; a outra, pela descrição das cidades. E nelas, há um jogo de combinações possíveis e, por conseguinte, uma alteração no fluxo da própria narrativa.

Já em *Rayuela* de Júlio Cortázar, encontra-se uma particularidade, também há um potencial de histórias desdobráveis que também, como as narrativas que acabo de citar, oferecem a ideia de infinito. Entretanto, no caso de *Rayuela* esse infinito se dá numa circularidade da narrativa, como se as narrativas se desmembrassem centripetamente (para dentro) enquanto nas duas obras mencionadas anteriormente, ele se expande em ramificações, de modo centrífugo. O capítulo 131, o último indicado pelo "tablero de dirección" (CORTÁZAR, 2007, p. 7)⁵⁹ termina apontando para o capítulo 58, que aponta para o 131...em que trata do delírio de Horácio, um dos protagonistas dessa narrativa; delírio que conduz o leitor a um ciclo infinito, aprisionando-o no instante, consequentemente no espaço. Caso o leitor decida seguir uma ordem ao acaso, ou até mesmo seguir o texto na ordem em que se apresenta nas páginas, em sua forma corriqueira. Neste caso, esse ciclo não se produz. Entre essas páginas, porém, à semelhança das outras obras, em menor intensidade, haverá incontáveis possibilidades da narrativa, que faz lembrar os números fracionários infinitos entre o número natural 1 e 2, teorizado pelo matemático Georg Cantor. Nesta, porém, repito, as

⁵⁸ "(...) n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments."

⁵⁹ Para dar as indicações de *direção* – tablero de dirección -, o autor nos diz: "A su manera este libro es muchos libros (...)" ("A seu modo, este livro é muitos livros" – trad. minha)

narrativas se multiplicam para "dentro" enquanto que as de Calvino e de Perec, nas obras citadas, se expandem, se multiplicam para "fora". Há, então, uma noção expandida, ampliada de um espaço que se estende à medida da imaginação do ser criativo. Amplificar o espaço é, portanto aprofundar-se na matéria. A intimidade do homem e a intimidade da matéria ocupam aqui o mesmo lugar.

Ora, tais desdobramentos se dão graças às estruturas de organização da obra. Apesar de se mostrarem como estruturas fechadas (circularidade, indicada pelo próprio jogo da amarelinha que não necessariamente possui um fim, em *Rayuela*; o biquadrado latino e a poligrafia do cavalo em *La vie mode d'emploi* e o esquema de divisão das 55 cidades em *Cidades Invisíveis*), eu diria que são essas estruturas que justamente permitem uma abertura. Isso lembra ainda uma carta de Baudelaire a Armand Fraisse, na qual diz que uma paisagem vista por uma janela dá uma ideia mais profunda do infinito do que ver a mesma paisagem do alto de uma montanha (BAUDELAIRE, 2003, p.195). Entretanto, no caso das narrativas expostas está em destaque a própria "janela", necessária para dar significação à "paisagem".

Aceitando o jogo do autor, não se tem simplesmente uma junção de partes a fim de constituir um fio narrativo. Trata-se de descobrir um *continuum*, uma rede de fábulas que leva a outras fábulas em aberto (que coexistem simultaneamente e que não estão concretizadas no livro material). É dado ao leitor um recorte bem definido, uma potencialidade, sendo um apelo à continuação imaginária da *rede* mesmo que a história tenha sido finalizada materialmente – a última página do objeto livro.

Esse pensamento vai ao encontro do que se tem observado nas artes plásticas contemporâneas (mais especificamente a pintura e a escultura) – o modo de fazer dessas artes, seu procedimento passa a ser aparente e não quer mais apenas mostrar o resultado deste, conforme Alberto Tassinari: "Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como pôr a arte fazendo-se à nossa frente" (2001, p.42). Assim, isso permite ao espectador processos de construção da obra - um espaço por fazer em obra – o que convoca o espectador/leitor à ação, no sentido de explorar a obra para constituir sentido. Nesse caminho, um espectador ativo e não contemplativo (kantianamente falando) é crucial para compreender essa espacialidade cuja base é motora, ou seja, que depende da ação para se constituir.

Deste modo, esse processo, parte da produção de significação, pode finalmente oferecer uma experiência indireta do que não se pode experienciar no mundo empírico: por exemplo, do número infinito de narrativas existentes no mundo...

A espacialização de algumas narrativas que surgiram após as vanguardas literárias, já se destacando delas, como as mencionadas acima, faz parte de um movimento – visto, por exemplo, na pintura, na escultura, entre outras – de explorar diferenciadas vias para a produção de significação, o que torna mais evidente o processo para se chegar até esta, mais do que ela própria. Interessante

ressaltar que o meio digital parece ter adotado esse tipo de exploração espacial no que diz respeito ao literário, não efetuando algo totalmente novo como muitas vezes se acredita. Entretanto, este é um assunto para outro ensaio.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (trad. António de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. (Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot). Paris: Gallimard, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve História do Espaço na teoria da literatura. In: **Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.

_____. Espaços literários e suas expansões. In: **Visões poéticas do espaço: ensaios**. (Org. de Luiz Roberto Cairo, Andre Santurbano, Patricia Peterle, Ana Maria D. de Oliveira). Assis: FCL Assis; UNESP, 2008. p.125-140

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. (trad. de Diogo Mainardi). Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. 2ªed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A, 2007.

PEREC, Georges. **La vie mode d'emploi**. Paris: Hachette, 1997.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TENDÊNCIAS MODERNAS EM CONTINUIDADE NA POESIA DO PRESENTE

Júlia Telésforo Osório*
Patrícia Chanely Silva Ricarte**

Introdução

Na contemporaneidade, muitos caminhos vêm sendo percorridos pela poesia brasileira e portuguesa. Múltiplas travessias são empreendidas por autores divergentes entre si na escolha de temas e recursos mobilizados em suas obras: de experiências urbanas à reflexão em torno da crise do dizer, ou a síntese de ambas as tendências no mesmo autor e, por vezes, no mesmo texto. Entretanto, em que pese essa pluralidade de vias, desejos e escolhas, quais pontos de cruzamento seriam possíveis entre poéticas tão singulares como as de Paulo Henriques Britto, Marcos Siscar, Luís Quintais e Rui Pires Cabral?

Notamos, nas produções poéticas da primeira década deste século, quão patente é o sentido de literatura em trânsito que delas se depreende, o que vem a denotar que o lugar do poético é o próprio deslocamento ou trilha do texto. Nessa perspectiva, cremos que, mais que a indagação pelo destino da poesia, cabe a interrogação acerca do seu percurso e do seu modo de ser na atualidade. Ademais, se faz necessário investigar a poesia do tempo presente baseando-se não somente em uma linearidade histórica no sentido genealógico, tomando-se cada obra em sua filiação com uma das linhas fundadas no contexto circunscrito à chamada poesia moderna, mas, sobretudo, conceber o anacronismo como elo entre essas várias poéticas individuais, de modo a constituir um “mosaico fluido” (Cf. AMARAL, 1992) em constante diálogo com a problemática instaurada pela modernidade em poesia.

Sobre tal questão, iniciamos por lembrar que a poesia moderna é muitas vezes considerada como não-representacional. Alguns teóricos, críticos e poetas defenderam uma lírica não-mimética, pautada na autorreferencialidade. Trata-se de uma poesia impessoal, fechada em sua própria linguagem e que não pretende comunicar, estabelecendo-se como negação à prerrogativa romântica da coincidência entre vida e lirismo: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 235)

* Mestranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. juliaosorio@gmail.com

** Doutoranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. patcharicarte@yahoo.com.br

Ademais, o signo do moderno é a negação. De acordo com Octavio Paz (1984), a poesia moderna constitui-se como uma “tradição da ruptura” na qual a paixão crítica possui não apenas o traço iconoclasta, mas também a autodestruição criadora. O paradoxo de tal poesia consiste, portanto, no fato de ela negar a tradição mas, em sua incessante e célere busca pelo novo, acabar negando, também, a ruptura, enquanto gesto que, de tanto se repetir, tornou-se uma continuidade.

Nas palavras de Antoine Compagnon (2010, p. 10-11), o paradoxo do moderno suscita a seguinte questão:

Como caracterizar essa tradição contraditória e autodestrutiva que lembra o “monstro incompreensível” de Pascal, ou o *héautontimorouménos* de Baudelaire? Ela é “a ferida e o punhal”, “a bofetada e a face”, “os membros e a roda”, “a vítima e o carrasco”. A palavra de ordem do moderno foi, por excelência, “criar o novo”. Na conclusão de seu *Salão de 1845*, era assim que Baudelaire saudava “a chegada do novo”. *Make it new!*, anunciará Ezra Pound. E se não transgredimos mais a lógica ao falar de tradição moderna, é porque, de algum modo, já nos liberamos dela, como nos fazem crer tantos vaticínios sobre o fim da modernidade. Mais tarde diríamos que a tradição moderna praticou a “superstição do novo”, como dizia Valéry. Mas o paradoxo ressurgiu: o que poderia ficar como valor autêntico do novo, da idolatria moderna, envolvendo-a e forçando-a a uma constante renovação, senão aquilo que Nietzsche — que atacava a modernidade chamando-a de decadência — denominava o eterno retorno, isto é, o retorno do mesmo que se dá como um outro — a moda ou o *kitsch*? O conformismo do não conformismo é o círculo vicioso de toda a vanguarda.

Assim, o gesto iconoclasta, que por muito tempo foi responsável pela renovação e pela vivacidade da poesia, trouxe a ameaça de seu esgotamento. Entre as décadas de 1960 e 1970 do século passado, alertava-se já para o fato de que a lírica moderna corria o risco de ser encerrada em um museu, sendo tratada como aquilo mesmo que ela sempre refutara, ou seja, “como um tesouro artístico atemporal e transportável, que corporifica o supostamente eterno como valor absoluto” (ENZENSBERGER, 1985, p. 35). Para que, então, essa poesia seja medida por si mesma, seria necessário que ela não fosse mumificada, mas queimada produtivamente, ou seja, que fosse tomada como um processo e não como um estado ou conceito morto e petrificado.

“A tradição do moderno”, diz Hans Magnus Enzensberger (1985, p. 35), “é um desafio, não uma consagração”. O desafio, portanto, é a condição do poeta de nosso tempo, momento que se configura como o “futuro da poesia moderna” e que, ademais, possui a marca do anacronismo, o qual consiste em violar o curso do tempo, a cronologia ou a “incorreta organização temporal de ideias, coisas ou pessoas”, conforme ressalta Enzensberger (2003, p. 12) em seu ensaio “A massa folhada do tempo: meditações sobre o anacronismo”. Para o autor,

A “violação do curso do tempo”, que o discurso do modernismo nega, não é a exceção, e sim a regra. Em dado momento, o novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo e opaco de possibilidades latentes. O anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana. (ENZENSBERGER, 2003, p. 13)

Ao poeta contemporâneo, restaria, enfim, a tarefa de dialogar, pela via do anacronismo, com a tradição da poesia moderna. Porém, como uma decorrência dos postulados dessa tradição, tal diálogo não pode se legitimar a partir da mera continuação do moderno, mas no embate com os principais problemas colocados por ele. Pela violação do curso do tempo, suspende-se, na contemporaneidade, a noção de evolução progressiva da arte poética para acessar, na lírica moderna, aquilo que permanece como questão ou possibilidade de experiência e vivência.

Tendo em vista que, na condição anacrônica, consuma-se a inusitada interação entre tendências e posturas aparentemente díspares, propomos, neste artigo, uma discussão em torno de algumas possíveis confluências entre a poesia de Paulo Henriques Britto, Marcos Siscar, Luís Quintais e Rui Pires Cabral, em publicações datadas da primeira década do século XXI, no que se refere à problemática da representação e da não-representação instaurada pela poesia moderna. Pretendemos, assim, destacar o caráter salutar de enfrentamento que, em cada um desses poetas, a despeito de suas peculiaridades e mesmo de suas possíveis divergências, marca a atitude tanto voltada para o legado moderno quanto para aquilo que toca ao seu próprio tempo.

A poesia moderna desenvolveu-se às voltas e ao centro de uma crise da linguagem cujo maior resultado terá sido a sua cisão em duas principais vertentes antagônicas. Opõem-se entre si uma dita “poesia pura”, que se caracterizaria pelo antimimetismo, o hermetismo e a antidiscursividade, e uma poesia prosaica, que, por sua vez, se caracterizaria pela referencialidade, pelas imagens e vivência do cotidiano urbano e pela tentativa de comunicação com o leitor. Desse modo, as produções que vieram posteriormente, a partir da segunda metade do século XX, estabeleceram dois diálogos distintos com a chamada tradição moderna, como o ocorrido em Portugal com os seguidores da “poética do fingimento”, fundada por Fernando Pessoa, em contraste aos adeptos da “poética do testemunho”, de Jorge de Sena (Cf. ALVES, 2006), e no Brasil, com a oposição entre a tendência drummondiana e a tendência cabralina.

Entretanto, o que se percebe, nos últimos anos, é uma desmistificação da cisão entre a “lírica autônoma” e a “lírica confessional”, tanto em textos críticos quanto em obras poéticas, os quais têm denunciado, nessa dicotomia, a omissão de algo que é constitutivo da poesia: a ambivalência de sua linguagem. Paul de Man (1999), no ensaio “Poesia lírica e modernidade”, alerta para o fato de que é

intrínseco à linguagem poética o seu caráter ao mesmo tempo representacional e não-representacional:

Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada. (MAN, 1999, p. 206)

A suposta quebra entre representação e alegoria gera um impasse para a produção poética contemporânea, que, como dissemos anteriormente, busca dialogar com a tradição da poesia moderna. Vejamos, portanto, a reflexão em torno de tal impasse e os modos de lidar com as questões ligadas a ele por parte dos poetas em estudo.

1. Da poesia como crise da palavra

Em *Tarde*, livro publicado em 2007, Paulo Henriques Britto⁶⁰ atenta para a questão da crise do dizer própria à poesia do tempo presente, a qual, ainda que marcada por uma espécie de impotência e por uma ausência do entusiasmo modernista de vanguarda, teria, segundo o poeta, o compromisso ético de “reinventar a roda” do poético:

Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.

Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce absinto e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez –
o ácido saber de nossos dias.

⁶⁰ Paulo Henriques Britto nasceu em 1951, na cidade do Rio de Janeiro. É poeta, tradutor, ensaísta e atua como professor nas áreas de Tradução, Criação Literária e Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Como tradutor, publicou obras de William Faulkner, Lord Byron, Elizabeth Bishop, James Joyce, entre outros. Como poeta, publicou *Liturgia da Matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003) e *Tarde* (2007).

(BRITTO, 2007, p. 87)

Todavia, em detrimento da melancolia causada pela impossibilidade de um começo para uma poesia que é de continuidade, e não mais de ruptura, há, em Britto, uma aposta no dizer poético como a única forma de sustentação deste mundo em que vivemos contemporaneamente, como no poema “*De vulgari eloquentia*”, da obra *Macau* (2003):

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

Mas, felizmente, não é bem assim.
Há uma saída – falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
Não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundam juntos.
Basta uma boca aberta ou um rabisco
num papel para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
falem sem parar. Mesmo sem assunto.
(BRITTO, 2003, p. 18)

O mundo de que fala o poema transcrito acima é aquele relativo à invenção poética. Já em *Trovar claro*, obra publicada em 1997, o poeta problematiza o aspecto representacional da poesia, a partir de uma concepção crítica segundo a qual: “A imitação do homem / é muito mais real que o dito cujo” (BRITTO, 1997, p. 51). Em sua poesia, o diálogo com a problemática moderna se dá através do enfrentamento da crise da palavra poética. Como é possível ao poético falar de coisas sem perder a autonomia de sua linguagem? Esta é a interrogação colocada por Britto à poesia de nosso tempo. Trata-se de uma questão introduzida no cerne da poesia moderna, porém revista e revisitada por este autor, na contemporaneidade, a partir de um enfoque que tende mais para a ideia de uma imbricação dialética entre palavra e mundo que para uma exclusão de um pelo outro, como vemos no poema:

Uma palavra que entre as coisas caminhasse
tal qual um deus incógnito entre os mortais,
sem revelar a sua verdadeira face.

Uma palavra que viesse na linguagem
perfeitamente engastalhada em meio às coisas,
como a maçã na casca, ou a ervilha na vargem.

Uma palavra que pulsasse sob a derme
Como aguarda sem pressa a hora de espocar
de sua cápsula, uma semente ou germe.

Enfim, uma palavra apenas que pudesse
abarcara todo o mundo, e nele não coubesse.
(BRITTO, 2007, p. 39)

A ideia de palavra como “semente” ou “germe” remete-nos à tentativa de resgatar o caráter originário da linguagem poética. A poesia, nesse viés, tem a possibilidade de inventar ou fundar um mundo à medida que a palavra é, em Britto, simultaneamente, signo e objeto, como afirma Luís Bueno (2004). Além disso, para lembrarmos Heidegger (1992), vale ressaltar que, enquanto origem, o poético consiste numa abertura que se dá entre clareira e obnubilação. Afinal, não somente a palavra, como também o silêncio, constitui a poesia em seu sentido mais profundo.

Na obra de Marcos Siscar⁶¹, a problemática acerca da relação entre poesia e vida assume um caráter irônico no sentido de que a única forma de resgate do poético, na contemporaneidade, seria o seu enlace com a experiência humana, que, aliás, seguiria seu curso mesmo sem a existência da arte poética: “não há poesia que valha uma vida” (SISCAR, 2006, p. 19). Em *Metade da arte*, antologia publicada em 2003, o sujeito poético aponta, em alguns poemas, a inocuidade da poesia e do pensamento em face da vida:

são vãs sutilezas segundo o moralista
compor um poema cujos versos
comecem sempre com a mesma letra
combinar palavras alternar estilos
inúteis a literatura potencial e a biblioteca de borges
a rima que se procura vaidade frívola
é vã subtilidade o pensamento
quando obnubila a vida
exemplo o filósofo que defeca ao andar
para pensar sem perda de tempo
(esses humores transcendentais)

⁶¹Marcos Siscar nasceu em 1964, em Borborema, no estado de São Paulo. É poeta, tradutor e professor de teoria literária na Universidade Estadual de Campinas. Como tradutor, publicou obras de Tristan Corbière, Michel Deguy e Jacques Roubaud, entre outros. Publicou os livros de poemas *Não se Diz* (1999), *Tome seu café e saia* (2001), *Metade da Arte* (2003) e *O Roubo do Silêncio* (2006). Tem textos publicados em antologias no Brasil, Argentina, Espanha e França. Tem livros de poemas traduzidos na Argentina (*No se dice*, 2003) e na França (*Le Rapt du Silence*, 2007).

estar cagando e andando entrementes
seria uma vã filosofia?
(SISCAR, 2003, p. 127)

Nos versos desse autor, há o chamado para que a poesia desça de sua “torre de marfim” e vá à rua colher a experiência do tempo presente, como notamos no poema “Talvez”:

se você descesse de chinelos
a muralha do prédio e desse
com o primeiro passante e
sua máscara de vime fosse
folha da primeira palavra ah
como a vida o protegeria
vivo ou morto dos tapetes
brancos que o embalam no sono
(aproveite para descer o lixo
da experiência que eu fico
esperando você lá embaixo)
(SISCAR, 2003, p. 70)

Novamente, temos a vida como única sustentação possível para a poesia, que “corre o risco” de viver, ou morrer, em “tapetes brancos”, em brancas folhas sem significado. Por outro lado, é necessário aprender a lidar com a precariedade, sabendo fazer do pouco o muito da poesia. Isso é o que nos dizem, muitas vezes, os versos de Siscar, sobre os quais pairam, bem como em Paulo Henriques Britto, a nuvem de uma crise do poético:

a quem tem pouco sobra diz a máxima
quem tem pouco acha muito no mínimo
tudo parece uma questão de escala
mas para ele é que é preciso graça
quem tem pouco tem que ser um tanto
artista tem que ser sábio do ínfimo
quem tem pouco quer não mais mas
outro quer tudo tudo o descortina
(SISCAR, 2003, p. 30)

O sujeito poético de “A quem tem pouco” reclama, para o poeta de nosso tempo, a sabedoria do ínfimo. Em *O roubo do silêncio*, de 2006, temos também o resgate do silêncio como forma de preservação tanto da poesia como do sentido da experiência. Em alguns dos poemas em prosa de Siscar, há o posicionamento contrário ao excesso de palavras e de formas, para cujo combate, faz-se necessário travar uma verdadeira luta por parte daquele que faz poesia em nossos dias:

Gosto do seu silêncio, da sua maneira de não dizer. Aí está você, sentada ao lado da parede, pálida. Protejo com cuidado a vela, que é sumária, da intempérie insuspeitada de ser amada. Prefiro não dizer que a amo, basta-nos o gozo lento deste olhar. Nem preciso escrever seu nome. O que não foi dito pode ser esquecido? Para que houvesse verbo, no início, fazia silêncio dentro da carne. Nesse instante, veio a palavra e lhe deu limites, inaugurou o verso e fez história pela interrupção. Não sei porque preciso lhe dizer isso.

A condição irônica do poeta de nossos dias diz respeito ao fato de ele necessitar enfrentar, ao mesmo tempo, a precariedade e o excesso. O sentimento de que “tudo já foi dito”, nos termos de Britto, e o cuidado para que não se perca o direito ao silêncio são faces de uma mesma postura (est)ética, qual seja, a de fazer com que a poesia, em seu sentido mais caro e em suas questões mais profundas, permaneça viva nos dias de hoje.

Nas obras destes dois poetas brasileiros, evidencia-se a preocupação com a sobrevivência da poesia. Ambos dialogam com o legado moderno a partir de um sentimento que é mais de impotência que de entusiasmo. Daí, o sentido irônico (e mesmo trágico) do fazer poético em suas respectivas obras. Tanto em Britto quanto em Siscar, percebemos um novo enfoque da concepção drummondiana de poesia como “luta com as palavras”. Trata-se, portanto, de duas obras fortemente marcadas pelo signo do que se convencionou chamar “moderno”.

2. Da poesia como experiência do presente

Na esteira do diálogo com a poesia moderna por parte de poetas do século XXI, encontramos, em Luís Quintais⁶², autor português, uma voz crítica em relação aos postulados do núcleo duro da poesia moderna, bem como daqueles contemporâneos que se pretendem como “poetas do rigor” ou do silêncio. Vejamos o que foi dito a esse respeito em seu poema em prosa “Aquário”, publicado em *Verso antigo* (2001):

Os que odeiam a circunstância, o arbítrio quotidiano? Conheço
alguns, entregues à esterilidade de um ofício de formas puras, a

⁶² Luís Quintais nasceu em 1968, em Angola. Antropólogo, poeta e ensaísta, leciona no Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra. Como antropólogo, desenvolve atualmente investigação sobre as interações entre biotecnologias, arte e cognição. Como poeta, publicou *A Imprecisa Melancolia* (1995), *Lamento* (1999), *Umbria* (1999), *Verso Antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004), *Canto Onde* (2006), *Mais Espesso que a Água* (2008), *Riscava a Palavra Dor no Quadro Negro* (2010) e a antologia *Poesia Revisitada* (2011).

um silêncio com o qual se pretende demarcar o obtuso rigor, as legíveis fronteiras entre ordens do sensível. Mas eu movo-me no ilegível entre elas. Prefiro sempre o que não vi no que vi. Por exemplo: gosto das pizzarias feitas em série iluminadas à noite. Distraem-me sem me distraírem da tristeza que contêm. Lembram-me aquários, morfologias aquáticas e esquivas a luz fluorescente. No interior dessas lojas, os mínimos gestos revelam tenebrosas almas. (QUINTAIS, 2011, p. 130)

Em “Aquário”, as “pizzarias feitas em série iluminadas à noite”, que lembram “aquários”, onde “os mínimos gestos revelam tenebrosas almas”, constituem o lugar privilegiado pelo sujeito poético, pois se trata de um ambiente prosaico, aparentemente sem interesse poético, mas em que se encontra a vida contemporânea: “Distraem-me sem me distraírem da tristeza que contêm”. Em Quintais, vida e poesia podem se cruzar, portanto, numa pizzaria. E podem se encontrar, também, na rua onde se passou a infância, atravessada por memórias afetivas e históricas. Em outro poema em prosa seu, intitulado “*Il faut être absolument moderne*”, do livro *Duelo* (2004), esse encontro é tensionado pela reflexão em torno do repúdio à confissão por parte dos modernos:

São mutuamente exclusivas as ordens da confissão e da poesia. Assim nos disseram os modernos. Sejamos modernos, pois. Mas quando vejo a minha mãe a subir (passo medido pelo cansaço e pela fraqueza) a Rua Castilho, a rua onde cresci e onde o mundo parece ter crescido desmesuradamente para a minha medida de homem acostumado às alturas (vivía num quinto andar que me parece agora um décimo), quando vejo a minha mãe de corpo pesado a subir a rua em direção ao meu encontro, parando uma, duas vezes, passando as mãos pelo rosto suado (afinal estamos no pino do verão e a rua foi sempre soalheira, ou pelo menos soalheira deste lado em que minha mãe sobe, o lado que habitámos após o nosso regresso das Áfricas, com o problema da habitação e tudo isso que parecia desesperar os enteados do Império), quando vejo a minha mãe subir a rua onde a minha lembrança dela estaca e se precipita o vórtice da ilegível brandura (a que terá feito Santa Teresa levitar ou algo entre a pura irrealdade e a pura realidade que todo o poema deveria situar), sei que os modernos nos pouparam ao infortúnio da confissão, mas que nos roubaram o idioma em que a luz de verão se faz de novo, como o princípio que quero descrever certamente sem que lhe saiba o tema ou a palavra que o torna claro. (QUINTAIS, 2011, p. 86)

A herança moderna consiste em uma cegueira e em uma falta provocadas pelo impedimento de se unir a vida à poesia, ambas colocadas como pólos do dilema no qual o sujeito poético se encontra inserido. Além disso, o próprio ritmo do poema, marcado pelo paralelismo (“quando vejo a minha mãe”), pelos parênteses e pela pontuação do período longuíssimo em que é narrada a subida da rua pela mãe, sugere o cansaço ou desgaste da poesia de nossa época devido justamente à cisão

entre poesia e vivência. Afinal, ao se desenvolver por duas linhas que seguem progressivamente para lados opostos, a poesia tende a tornar-se inviável.

Em outros textos de sua autoria, Quintais nos dá uma bela mostra de como a poesia contemporânea pode ser bela sem deixar de ser profunda e rica de experiência, ao materializar, no espaço do poema, alguns temas afetivos cuja dimensão torna complexa e interessante toda a concepção do dizer poético, como podemos ler em “Sonho e morte”, poema de *Angst*, livro de 2002:

Alguém no meu sonho vem dizer-me:
“G (um homem célebre) acaba de morrer.”
Vem dizê-lo com invulgar serenidade,
o que me desconcerta.
Não me apercebo se a morte é
um acontecimento na linguagem,
ou se se trata de algo vibrando
fora dos seus limites.
Recordo apenas uma perfeição de palavras.
(QUINTAIS, 2011, p. 46)

Trata-se, para este poeta, de fazer da poesia uma indagação, um questionamento em torno dos temas mais caros à existência humana. A poesia é, para Quintais, exploração da linguagem em sentido fenomenológico, ou seja, trata-se da pergunta pelo ser (do homem e de si mesma). Afinal, a vida (e a morte) é misteriosa “Como o poema”:

Passei pela casa do colecionador de bizarras e textos apócrifos.
Matara há uns anos a mulher, o filho ainda infante, o gato.
Matara-se depois, completando assim o opaco gabinete de curiosidades.

Passei pela casa e a porta permanecia selada e as janelas cegas de cortinas
sujas à humana interrogação. Nada devo dizer sobre isto,
nada quero saber, notícia alguma, justificação nenhuma.

Aqui acaba a palavra, a nomeação, a prosódia, o regozijo pelo temível,
tudo o que se procura como matéria de alegria perversa,
contida nos receptáculos da semântica e do grito.

Espessa a memória do acontecido.
Caixa de cimento, esquife selado, monólito, cofre sem abertura
Retardada sequer, como o poema.
(QUINTAIS, 2011, p. 47)

Só existe poesia, para Quintais, dentro das fronteiras da vida humana. Não há sentido no verso que está para além daquilo que sentimos ou percebemos. Mesmo que muitas vezes trate do mistério das coisas que desconhecemos, é da percepção humana da vida que sempre falam os textos deste autor.

Já o poeta Rui Pires Cabral⁶³, nos poemas do livro *Capitais da solidão* (2006), materializa trajetórias de um sujeito poético que transita as complexas geografias urbanas do tempo presente, algo tensionado desde seu primeiro livro, *Música antológica & Onze cidades* (1997). Nesta obra, há frequentes referências espaciais e nominais às capitais europeias e, também, às rotinas e situações desencadeadas nas respectivas cidades, como no poema a seguir, que possui título homônimo ao livro:

A cada país do mapa
uma mancha de cores macias
e a negra capital
com a sua teia de estradas
e o seu enxame de nomes
e pontos mais finos.

Capitais da solidão —
recordam-nos o quanto
as quisemos,
esperando talvez
que o amor fosse justo
e a vida mais pródiga
em Roma, Budapeste
ou Paris entre Abril
e Junho.

Podemos agora
percorrê-las a eito
no papel, onde estão
imóveis e nunca anoitecem,
emblemas duradouros
de uma esperança
que não foi, neste caso,

⁶³ Poeta e tradutor nascido em Macedo de Cavaleiros, Portugal, no ano de 1967, Rui Pires Cabral já publicou oito livros: *Pensão Bellinzona e Outros Poemas* (1994), *Geografia das estações* (1994), *A super-realidade* (1995), *Música antológica & onze cidades* (1997), *Praças e quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006) e *Oráculo de cabeceira* (2009). Seus poemas estão presentes em antologias com destaque para *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa* (2001), *Poetas sem qualidades* (2002), *9 poetas para o século XXI* (2003), o segundo volume de *Portugal, 0* (2007) e, também, nos números 2, 4, 6, 8, 10, 12 e 14 da revista portuguesa *Telhados de Vidro*. Como tradutor de língua inglesa, destacam-se os trabalhos com os livros *Uma Casa no Fim do Mundo*, *Sangue do Meu Sangue* e *Dias Exemplares* de Michael Cunningham.

a última a morrer.
(CABRAL, 2006, p. 9)

Em “Capitais da solidão”, a viagem é lembrada no gesto de direcionar olhares aos traços de um mapa desenhado por outrem, o que não impediu o sujeito poético de construir sua rota particular. Diante dos estáticos “pontos negros”, há a consciência de os mesmos representarem regiões habitadas por inúmeros indivíduos que, como elas, se movem e se transformam, a todo instante, na frenética velocidade da “modernidade líquida” (Cf. BAUMAN, 2001). Tal poema ocupa, sintomaticamente, lugar de abertura do citado livro e apresenta, ao leitor, epifanias suscitadas por deambulos e anseios daquele que percorre a movente geografia da contemporaneidade, situações desenvolvidas nas próximas páginas do referido livro. Tratam-se de trânsitos que instauram uma peculiar interlocução entre o sujeito poético e a noção de *flânerie*, articulada por Charles Baudelaire, cuja obra, tanto crítico-teórica quanto literária, norteou muitos dos caminhos trilhados pela poesia dos séculos XIX e XX. Em *O pintor da vida moderna* (1996), diz o poeta francês:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados [...]. (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Algumas produções poéticas modernas, – e, nesse sentido, referimo-nos, em especial, aos poemas em prosa de *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2010) –, atentaram-se para as temáticas urbanas novecentistas como, por exemplo, a industrialização, a burguesia, o consumo, a efemeridade. Se a modernidade foi o transitório, o efêmero, o contingente (BAUDELAIRE, 1996, p. 26), tanto Charles Baudelaire quanto Rui Pires Cabral, lá e aqui, antes e agora, transparece(ra)m a singular relação com o seu tempo ao longo de suas obras, empreendendo, nelas, o constante movimento de observar a cidade, suas cenas e contradições tal qual um *flanêur* atento às minúcias de cada passo e de cada acontecimento, fazendo poemas, seja no século XIX ou no início do século XXI, com o que existe de poético ao seu redor, evidenciando, assim, o passageiro e o perene das multidões da cidade, como em “É favor fechar a porta”, de Cabral (2006, p. 27):

Descer a rua numa noite de Agosto
e por momentos nada ouvir senão
uma voz na cabeça que repete

o poema mais desnecessário;

ver por toda a parte os sinais
perdidos e as cicatrizes dum fortuito
trânsito: alguém insiste em abrir
ao perigo a porta número 133,
enquanto os rapazes do café vizinho
fumam sob o toldo à hora do fecho
e invadem o verso com uma frase
avulsa: *coitado, morreu-lhe a filha*;

tomar à esquina o táxi onde espera
um homem sem rosto, seguir
essa estrada — para um recomeço
ou uma despedida? — e entender
de súbito que tudo é por acaso,
não ter a ilusão doutra certeza.

Mais do que expor a rotina através do uso de signos remetentes ao nosso tempo, nota-se a postura do sujeito poético de *Capitais da Solidão* de posicionar-se frente a determinados acontecimentos, marcados, por exemplo, pelos verbos iniciais das três estrofes desse poema: “descer”, “ver” e “tomar”. Para ele, não basta relatar, mas construir, para o outro, um poema que materialize tal momento “epifânico” de inspiração criadora decorrente de um caminhar “numa noite de Agosto”. Não importa que esse “outro” seja o leitor ou o um indivíduo materializado no emprego da segunda pessoa do plural presente em “Capitais da Solidão”, mas a exposição do desejo e da subjetividade do sujeito poético em fazer poesia sem estar atrelado a um compromisso programático, questão que pode ser lida em “Conserve este bilhete até ao final da viagem”:

Devo dizer que sempre preferi
os versos feridos pela prosa
da vida, os versos turvos
que tornam mais transparentes
os negros palcos do tempo, a dor
de sermos filhos das estações
e de andarmos por aí, hora após
hora, entre tudo o que declina
e piora. Em suma, os versos
que gritam: *Temos as noites
contadas*. E também
os que replicam:
Valha-nos isso.
(CABRAL, 2006, p. 23)

Nesse livro de Rui Pires Cabral, entendemos que, mais que a referência a episódios da contemporaneidade, há a forte presença, no espaço do poema, de um posicionamento crítico do sujeito poético em relação aos acontecimentos do seu entorno. Um desassossego daquele que, simplesmente, “está no mundo” e quer poetizar a partir de sua ótica subjetiva. Desejo de enfrentamento ao tensionar o seu tempo, narrando-o sem fazer, aparentemente, uso de grandes artesanatos poéticos ou de temáticas complexas. Gesto de problematizar o próprio ato narrativo ao olhar as situações urbanas contemporâneas e não descrever, simplesmente, a pressa e a urgência em seus versos. Sujeito poético que interrompe seu passo em meio à profusão e à velocidade características de seu tempo, deparando-se com “momentos epifânicos” de peculiares acontecimentos rotineiros. Impulso de ler o mundo para além de Lisboa, por um cotidiano comum a diversos lugares.

Considerações finais

O conjunto de autores que enfocamos neste estudo revela traços importantes da poesia contemporânea do Brasil e de Portugal. O principal desses traços talvez seja o diálogo crítico com a modernidade poética, sem, no entanto, incorrer numa postura de superação desse legado. Mas o que haveria de diferente em relação ao contexto moderno na poesia de agora? Certamente, ela não está mais voltada para um discurso de ruptura, ou pelo menos não está naqueles autores que já não têm o propósito de fundar caminhos para o poético.

A esse respeito, pode-se assinalar certa distinção entre os poetas brasileiros e os portugueses analisados no presente artigo. Em Marcos Siscar e Paulo Henriques Britto, há ainda um vínculo acentuado com a vertente mallarmeana da crise do verso. Nesse sentido, lidar com o impasse da poesia e garantir para ela um futuro (ou um presente) faz parte do discurso desses dois autores, embora, ironicamente, não pareça haver outra condição para eles que não a de voltar-se constantemente para a tradição moderna. Contudo, trata-se, literalmente, de *voltar-se para* ela, e não de *voltar para* ela. Nos portugueses Rui Pires Cabral e Luís Quintais, os caminhos não estão sendo fundados, mas percorridos. Já é a vida contemporânea transitando o poema. Mesmo que, nestes dois poetas, também esteja presente a preocupação com os modos de dizer da poesia, o que predomina, em suas obras, é a experiência do presente, através da escolha por temáticas partilháveis com o leitor contemporâneo (Cf. Martelo, 2004).

De qualquer forma, todos os quatro autores mantêm um interessante diálogo com os diversos caminhos trilhados pela tradição moderna. De Mallarmé a Baudelaire, passando por Rimbaud, Pound e Eliot, variadas são as referências que compõem esse “mosaico fluido” da

contemporaneidade. Assim, cada um a seu modo empreende a interlocução com a modernidade. O traço que os une é, a nosso ver, a condição anacrônica, que permite a coexistência de poéticas tão dissonantes em uma primeira leitura. Com o anacronismo, quebra-se a ideia de filiação e de genealogia da obra, bem como a noção de progressão linear das formas e dos temas. Com isso, liberta-se a poesia contemporânea daquela reivindicação de “futuro da poesia moderna” que lhe é, muitas vezes, dirigida.

Para os poetas aqui apresentados, dialogar com a tradição não se trata de um ato de veneração, mas de uma escolha contingente, ou seja, de uma condição assumida por eles em suas obras. Desse modo, revigora-se também a poesia moderna, em cujas premissas estão as noções de atualização, autenticidade e liberdade. Dialogar com o moderno é possibilitar que ele seja relido e, portanto, recriado e reinventado em outros pontos da “massa folhada do tempo”.

Referências Bibliográficas

ALVES, Ida. Os poetas sem qualidades na poesia portuguesa recente. In.: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Org.). **Poéticas do olhar**. E outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 217-227.

AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Luís. Poesia e assunto. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 62, p. 139-143. jan./abr. 2004. Editora UFPR.

CABRAL, Rui Pires. **Capitais da solidão**. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

_____. **Música antológica & onze cidades**. Lisboa: Presença, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Linguagem universal da poesia moderna. In:_____. **Com raiva e paciência**. Ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.

_____. A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo. In:_____.**Ziguezague**. Ensaios. Trad. de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In:_____. **O ponto de vista da cegueira**. Ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. de Miguel Tamen. Braga; Coimbra; Lisboa: Angelus Novus; Cotovia, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. Anos 90, breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2010.

_____. **Em parte incerta**: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. **Vidro do mesmo vidro**: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Porto: Campo das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In:_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia; Ida Alves (Org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In:_____. **Poesias**. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

QUINTAIS, Luís. **Poesia revisitada** (1995-2010). Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SISCAR, Marcos. **Metade da arte**. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003; 7Letras, 2003.

_____.**O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 17.

REALIDADE OU FICÇÃO? A VERDADEIRA FACE DO CAIPIRA

Juliana Cristina Garcia*

Figura representativa do povo do interior de São Paulo, o caipira carrega o estigma de homem iletrado e preguiçoso até os dias de hoje. Embora lembrado pelas definições negativas descritas por Monteiro Lobato, e consagrado dessa forma com o Jeca Tatu, um de seus personagens mais marcantes, o caipira possui defensores na literatura brasileira.

Tentando separar o personagem caipira e o indivíduo empírico, proponho, neste trabalho, traçar o perfil do homem do interior paulista — que em alguns momentos se assemelha ao goiano do interior —, a partir do olhar de Antonio Candido em *Os parceiros do Rio Bonito* (1971), contrapondo-o às impressões que Monteiro Lobato, Cornélio Pires e Hugo de Carvalho Ramos tinham sobre esse indivíduo, fazendo uma leitura do caipira como personagem de diversos contos regionais e dele como representante real de um povo.

Para escrever sua tese, Antonio Candido ficou hospedado na casa de caipiras de Bofete, no interior de São Paulo, durante vinte dias no ano de 1948, retornando seis anos depois, em 1954, alojando-se por mais quarenta dias. Durante esse período, visitou Botucatu, Piracicaba, Conchas entre outros municípios, todos nos arredores de Bofete. O pesquisador conviveu diretamente com caipiras dessas localidades e a partir das conversas realizadas com os moradores locais e da experiência que vivenciou, o autor pode observar realidades que não são ressaltadas na literatura brasileira, em especial, a regional, e que são imprescindíveis para conhecer melhor o povo caipira.

Assim como Candido, Monteiro Lobato conviveu alguns anos com o homem do interior. Quando seu avô visconde morreu, o escritor passou a administrar a fazenda que herdou, observando o trabalho dos agricultores e, às vezes, trabalhando ao lado deles. Para ele, o caboclo não sabia cultivar. Lobato não se conformava com o modo que a terra era tratada pelos caipiras que nela trabalhavam com métodos agrícolas tão rudimentares.

Foi a intensa convivência que o levou a escrever o artigo “Velha praga”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 12 de novembro 1914 (AZEVEDO et al, 1997), mas que germinava na cabeça do fazendeiro ainda em abril de 1912, quando em carta afirmava ao amigo Godofredo Rangel “Vou ver se consigo escrever um conto, o *Porriço decalvans*, em que considerarei o caboclo

*Mestranda na área de Literatura brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, em Florianópolis.
juliana.ops@gmail.com

um piolho da terra, uma praga da terra. Mas não garanto coisa alguma. A vida de fazenda é absorvente; pouco lazer me sobra para pensar em coisas alheias à faina.” (LOBATO, 2010a, p. 265)

No artigo, o autor comparou o caipira com um parasita, que vivia a destruir a terra com constantes queimadas, tornando-a quase inapta para a produção agrícola. Lobato descreveu o caminho percorrido pelas labaredas de fogo ao longo da serra da Mantiqueira e o gigantesco estrago que essas queimadas causavam ao solo, todo ano, de agosto a outubro. O artigo trazia ainda outras queixas relacionadas ao comportamento do caipira de São Paulo.

Antonio Candido concordou que as queimadas podem ter resultado imediato bom ao solo como fertilizador, entretanto, com o tempo, a prática o degrada. A queima pode ter como consequência um resultado desastroso: “Deixa cinzas férteis, mas destrói, por hectare, de 700 a 1.200 t de matéria orgânica, que poderiam dar rendimento melhor sob a forma de madeira, lenha, pasta, produtos destilados, adubo verde.” (CANDIDO, 1971, p. 45)

Além de criticar essas atitudes agrícolas, Monteiro Lobato não aquiescia com o modo que muitos escritores pintavam o morador do interior do Brasil. O escritor taubateano descreveu o caipira como um homem preguiçoso e desleixado. Um homem do campo, que vivia sem luxos por achar que tudo estava bom daquela maneira. O protagonista de “Urupês” e de “Velha praga”, Jeca Tatu, foi criado sem embelezamento ou “romantiquices” e, por esse motivo, seu criador expressava indignação com quem o descrevia dessa forma.

O escritor e ensaísta Enéas Athanázio (1987, p. 22) abordou o juízo de Lobato a respeito dos romancistas como algo inovador, pois “Renovou quando procurou pintar o nosso homem, com suas mazelas e qualidades, sem copiar quem quer que fosse, estrangeiro ou nacional. [...] Não idealizou os personagens como outros que os fabricavam em gabinetes, distanciados da realidade.”

O contista fugia da escrita e da leitura de textos que contivessem quantidade exagerada de palavras rebuscadas e fora de uso, e evitava a escrita que seguia “moldes” semelhantes aos que a literatura regional demonstrava seguir. Descrevia a paisagem do interior com a toda a sua real rusticidade e os caboclos que nela habitavam com seus costumes e crenças. Não objetivava fantasiar a realidade. Em carta datada de 27 de junho de 1909, Lobato mostrava-se cansado da enleavação utilizada na escrita dos romancistas da época.

Aqui, um boizinho. Aqui, um riozinho. Aqui, uma porteirinha para casar com a casinha lá diante. E agora, uma mulherzinha com um homenzinho de olho nela etc. O nosso livro de contos será o contrário disso. Todo cheio de novidades, na forma e no entrecho. E nada de amarecos e adulteriozinhos de Paris. Isso já fede. Será como os de Kipling – com paisagens, árvores, céu, passarinhos, negros... Eu gosto muito dos negros, Rangel. Parecem-me tragédias biológicas. Ser pigmentado, como é tremendo! (LOBATO, 2010a, p. 198)

Não media palavras ao criticar aqueles que deturpavam a imagem do interiorano. Como se pode observar no conto “A vida em Oblivion”, em *Cidades Mortas*:

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as matas viridentes, os píncaros altíssimos, os sabiás sonorosos, as rolinhas meigas. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.

Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bemardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. (LOBATO, 2009a, p.29)

Monteiro Lobato “desmente” as inúmeras descrições feitas por Bernardo Guimarães, mostrando aos seus leitores que a grande quantidade de adjetivos utilizados pelo autor serviam apenas para “falsificar” a imagem campesina. Ao se referir à idealização regionalista de Bernardo, Bosi (2006, p. 142) afirma que “Esta, embora não tão maciça como a de Alencar, é responsável por uma linguagem adjetiva e convencional na maioria dos quadros agrestes.”

Sobre as intenções de Bernardo, Antonio Candido mostrava acreditar que poderiam ser bem vistas a partir do momento em que o mineiro descreveu características do interior que eram divergentes das urbanas. Para ele, “Essa tendência incorreu nos vícios habituais do gênero, que são o pitoresco superficial e as conclusões bem-pensantes sobre a pureza rural oposta ao artificialismo da cidade.” (CANDIDO, 1999, p. 46) São esses vícios que incomodam tanto Lobato. Embora para Candido essa tendência tenha levado os leitores brasileiros a “conhecer” o interior do país a partir de tantas descrições, para Lobato isso era, além de maçante, mentiroso, pois as descrições, em seu ponto de vista, não eram verdadeiras.

Contrário a Lobato, a literatura de Cornélio Pires tenta mostrar que o criador do Jeca cometeu um grande equívoco ao cunhar um caipira como sujeito inapto ao progresso. Cornélio Pires também era oriundo do interior de São Paulo. Nascido na cidade de Tietê, em 1884, o contista defensor dos caipiras teve oportunidade de observar de perto a vida do homem do campo. De acordo com Wolney Honório Filho (1993), Cornélio Pires passou a infância com os caipiras e durante muitos anos analisou o seu modo de vida, costumes e crenças. Publicou seu primeiro livro sobre eles em 1910, intitulado *Musa caipira*.

O contista de Tietê mostrou outras faces do caipira de seu estado, entretanto, sem exaltá-lo à maneira dos romancistas citados por Lobato. Em sua obra *Conversas ao pé do fogo*, Cornélio descreveu quatro “espécies” diferentes de caipira, classificando-os em caipira branco, caipira preto, caipira mulato e caipira caboclo, cada um com características próprias e distintas, e afirmou que Jeca Tatu foi “erradamente dado como representante do caipira em geral”. (PIRES, 1987, p. 26)

Na definição de Cornélio, o caipira branco era o de “melhor estirpe”, não tinha tantos filhos — uma média de oito por família — e conseguia criar e sustentar todos. Eram os mais educados e aplicados entre os caipiras, plantando vários tipos de frutos, legumes e flores e criando diversos animais, inclusive cães e gatos.

Ao se referir ao caipira preto, o escritor demonstrou ser apiedado deles, também chamados de *negros velhos*, pois eram descendentes dos escravos, e dessa forma, mais pobres e sofridos. “Almas carinhosas e pacientes, generosas e humildes são os ‘negros velhos’”. (PIRES, 1987, p. 27)

Sobre o caipira mulato, Cornélio Pires afirmou que eram mais vigorosos e independentes. Esse caipira, segundo o autor, não se misturava com os pretos por se achar superior, entretanto, tratava-os “com carinho”.

Ao abordar o caipira caboclo, o escritor não economizou nos adjetivos. “Os caboclos são fortes, apesar de magruços.” (PIRES, 1987, p. 19) “Inteligentes e preguiçosos, velhacos e *mantosos*, barganhadores como os ciganos, desleixados, sujos e esmulambados, dão tudo por um encosto de *mumbava* ou de *capanga*; são valentes, brigadores e ladrões de cavalos...” (PIRES, 1987, p. 20) Referiu-se também à casa e aos trajes do caboclo:

O traje do caboclo é repelente. Sua casa é imunda, de paredes esburacadas, coberta de sapé velhíssimo e podre, afogada pelos vegetais daninhos que lhe invadem o terreiro e vêm até a porta do quintal, trepando a “unha de gato” pelas paredes [...]. A miséria envolve-lhe o lar. Cadelas magras e sarnentas a se coçar ao sol, cheias de bernes, completam o quadro, pois aqui nem o gato do caipira se encontra: tal casa não comporta ratos; se não há o que roer... (PIRES, 1987, p. 23)

Antonio Candido se mostrava favorável à classificação que Cornélio Pires fez dos caipiras. Para ele, esse era um modo justo de utilizar o termo, pois incorporava os “diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo — processo a que se poderia chamar *acaipiramento*, ou *acaipiração*, e que os *integrou* de fato num conjunto bastante homogêneo.” (CANDIDO, 1971, p. 22-23).

O pesquisador também usava as expressões cultura (ou sociedade) “rústica” para designar o caipira. Explicou que utilizava o termo sem equivaler a rude ou a rural. Baseado em Redfield,

Candido apresentou essa expressão em sua tese como um análogo a diversas características das culturas camponesas. Embora no Brasil utilizem o termo *caboclo* para designar o homem rústico, o pesquisador empregou essa expressão apenas para designar o mestiço, e *caipira* para mencionar os aspectos culturais. Afirmou que caipira assinala um estilo de vida e “nunca um tipo racial”.

Em *Parceiros do Rio Bonito*, vemos a opinião que vários viajantes e pesquisadores têm a respeito do caipira. Alguns asseveraram que eram valentes e rancorosos e outros que têm juízo grosseiro e que matam por qualquer coisa. Há aqueles que, assim como Lobato, os classificaram como preguiçosos e até mesmo desconfiados. O que se percebe ao ver as opiniões desses pesquisadores é que todos conheceram ou ouviram falar apenas do *caipira caboclo*.

Saint-Hilaire, dentre todos o melhor conhecedor do Brasil, apresenta do paulista rústico – o caipira – um quadro pouco ameno. Acha-o primitivo e brutal, macambúzio e desprovido de civilidade, em comparação com o mineiro. E como nas Minas encontrou em abundância mulatos amáveis, concluiu que a mistura de branco e índio, dominante no paulista, é fator de inferioridade, dando produtos muito piores que os de branco e negro. (CANDIDO, 1972, p. 43)

Candido explicou que aqueles habitantes de Minas Gerais que Saint-Hilaire conheceu são moradores das áreas centrais do estado e que tinham contato com áreas urbanizadas. Obviamente, o contato fez com que esses indivíduos tivessem comportamento diferente do homem do campo. Ao conhecer o mineiro do sul e do oeste de Minas, Saint-Hilaire expressou o mesmo desprazer que teve ao conhecer o caipira, por serem culturas semelhantes.

Embora criticasse largamente o caipira, Lobato exerceu papel fundamental na divulgação da cultura desse povo e na sua fixação na história da nação brasileira. É exatamente essa a reflexão que Nelson Werneck Sodré fez sobre a literatura regionalista, quando afirmou que ela “[...] valorizou o elemento popular e, algumas vezes, quando fundiu a linguagem e o tema, alcançou um teor qualitativo importante. Revelou o Brasil aos brasileiros [...]” (SODRE, 1988, p. 408)

Assim como Saint-Hilaire, Lobato também obteve uma visão bastante ácida sobre o caipira do interior de São Paulo a partir da convivência que teve com eles durante parte de sua vida. Quando escrevia, costumava mostrar de maneira crítica a realidade percebida enquanto observador dos costumes desse povo.

Candido não compreendia o caipira como preguiçoso, mas afirmava que tinham herdado dos índios “certa incapacidade de adaptação rápida às formas mais produtivas e exaustivas de trabalho, no latifúndio da cana e do café.” (CANDIDO, 1971, p. 82) Para ele, o modo pelo qual o caipira foi fixado por Lobato foi injusto e caricatural. Afirmava que a cultura do caipira “não foi feita para o

progresso: a sua mudança é o seu fim [...]”, pois estava baseada em um ajustamento social e ecológico específicos. O resultado da alteração de tal equilíbrio seria outro tipo de cultura que não a caipira.

O pesquisador continuou sua defesa ao homem rústico afirmando que o “equilíbrio ecológico e social do caipira se estabeleceu em função do que poderíamos qualificar de condições primitivas do meio: terra virgem de fácil amanho, abundância de caça, pesca e coleta, fraca densidade demográfica, limitando a concorrência vital.” (CANDIDO, 1971, p. 176) As terras produtivas, o acesso constante ao alimento em plantações próprias e a caça de animais nas proximidades de sua habitação fez com que o caipira se afeiçoasse com a situação simples de vida, acostumasse-se com a precariedade e vivesse apenas com o que era suficiente para o sustento da família, sem exageros. Para Candido: “Não sendo vadio, o roceiro tem sempre o que comer [...]” (CANDIDO, 1971, p. 153)

Asseverava ainda que existia uma “desnecessidade de trabalhar”, e que isso não deveria ser considerado como vadiagem por parte do caipira. Explicou essa afirmação com o pressuposto de que não havia pretensão de um futuro melhor, e que a falta de intensidade no trabalho também poderia se caracterizar devido à religiosidade do caipira. Candido afirmou que em feriados santos, a tendência era não trabalharem. Porém, mesmo em dias santos não oficiais, ou seja, em dias de santos a que eram devotos em determinadas regiões, o trabalho era adiado. Acreditavam que trabalhar nessas ocasiões era desrespeito à Igreja.

F. Nardy Filho, em sua obra *O nosso Jeca e o mês de maio*, asseverou que “se para a maioria a semana conta seis dias úteis, para o nosso Jeca conta apenas quatro.” O autor assegurava não estar dizendo que o caipira era preguiçoso, mas que não tinha ambição. (NARDY FILHO, 1953, *apud* CANDIDO, 1971, p. 87).

Embora pouco adepto ao trabalho pesado, era a agricultura de subsistência que os sustentava. No campo, a maioria dos habitantes plantava para o próprio sustento, e faziam o mesmo com a caça, dessa forma, possuíam alimentação precária e sem muitos nutrientes essenciais. Antonio Candido afirma que os rústicos caçavam de maneira não esporádica. Alguns comportamentos caipiras são “herança” que trouxeram dos índios, em especial no que se refere à alimentação. A caça, a pesca e os alimentos vindos da natureza são característicos da alimentação indígena.

No conto “A nuvem de gafanhotos”, publicado em *O macaco que se fez homem*, Lobato mostrou o caso de um homem, Pedro Venâncio, que era trabalhador e não demonstrava preguiça. O rapaz sofria trabalhando como fiscal da Câmara do “Municípiozinho” de Itaoca e sonhava em ser Ministro da Agricultura, pois era extremamente aplicado e idealizava uma lavoura rendosa, à base

de muito trabalho e de um projeto agrícola moderno. Depois de muitas frustrações esperando o cargo que jamais seria seu, Venâncio ganhou 20 contos de réis na loteria e foi com a família morar em um sítio, colocar em prática seus estudos agrários.

“Sítio velho de terras cansadas. [...] O pomar, velhíssimo [...]; laranjeiras de 50 anos, pitangueiras altíssimas, ameixeiras musgosas, jabuticabeiras, romeiras — o que há de virgiliano e romântico e sombrio e parasitado. Renda, porém, zero.” (LOBATO, 2010b, p. 38-39) Assim eram as terras que Venâncio conseguiu, entretanto, o rapaz ficou animado com a situação precária em que seu sítio se encontrava, pois queria tornar produtivas aquelas terras e dessa forma, o desafio seria maior.

No conto, notamos um caipira que não via o trabalho pesado como um problema. Embora morador de uma cidadezinha minúscula do interior de São Paulo, era empenhado e conseguiu mudar a situação de seu sítio velho a partir de seu trabalho solitário na lavoura. Enquanto moradores do campo, alimentavam-se de maneira farta, no entanto, esse não era o plano dos dois.

Devido ao surgimento de parentes no sítio — que lá se estabeleceram por três meses — passaram a comer lombo, torresmo, linguiça, ovos de galinha com *pedigree*, frangos, abóbora, couve e outros alimentos diariamente. Mas essa fartura e distinção de pratos somente ocorreram devido à exploração sofrida pelo casal. A intenção era vender esses alimentos e fazer o sustento da família com o dinheiro arrecadado a partir do trabalho na terra.

Em *Conversas ao pé do fogo*, Cornélio Pires descreveu a alimentação do caipira como farta — algo semelhante ao visto no conto de Lobato, citado acima. Apresentou pratos distintos e afirmou que o rústico “bate cada pratarrão”. (PIRES, 1987, p.149) Entretanto, não é o que observamos na pesquisa de Antonio Candido sobre os caipiras. “Arroz e feijão (implicitamente, farinha, que raramente os larga) são, por excelência, a *comida*; o resto, se chama *mistura*, de modo significativo. Aquela permanece; esta falta muitas vezes, ou aparece em quantidade insignificante.” (CANDIDO, 1971, p. 134-135) Arroz, feijão e farinha era a alimentação principal desse povo ainda no ano de 1954. Carne de vaca era algo raro e o leite aparecia apenas em caso de haver crianças doentes na casa.

“E os ‘pratos’ caipiras? São variados. [...] O caipira é menos carnívoro que nós outros, mas come por quatro...” (PIRES, 1987, p. 153-155). Nesse trecho da obra, Cornélio Pires afirmou que os pratos eram variados e que os moradores comiam muito bem, porém, Antonio Candido exibiu o cardápio de uma semana de alimentação de uma família dos arredores de Bofete. Arroz, feijão e farinha faziam parte do almoço, da merenda e do jantar desses caipiras que comiam carne — quando comiam — apenas em uma das refeições.

A forma como Cornélio Pires descreveu a alimentação em “A alimentação do caipira” pode levar o leitor a desconfiar da veracidade de seus relatos. Embora Candido concordasse com a diversidade de verduras e legumes plantados para auto-suficiência, nas refeições diárias o que predominava no prato não era tão abundante em variedade.

Em *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, observamos o tropeiro do interior de Goiás também se alimentando de forma precária. Em suas andanças, o personagem do conto “Pelo caiapó velho” passou um dia inteiro sem se alimentar, tomando apenas cachaça. Ao deparar-se com a chuva, pediu abrigo na primeira casa que encontrou. A ele foi servido feijão, porém, em forma de feijoada.

A fome, patrãozinho, era braba. O estômago farejou toucinho com ranço e feijão bispado. Mas a gente neste mundo de Cristo, de lá pra cá e de cá pra lá, numa corre-coxia do diabo, pelo sertão sem morador, a mais das vezes nem isso mesmo topa — que assim, assim, a vida do tropeiro é remédio bom para acabar com quindins, luxos e poetagens de não comer caruncho no feijão, mofo na farinha e coró e saltão no toucinho.

[...]

— Ceei, patrãozinho, e gargarejei a boca com a última guampada que me restava de pinga [...] (RAMOS, s/d)

Assim como ilustrado nesse conto, o personagem bebeu um gole de cachaça ao final do jantar, e também havia bebido durante todo o dia. Devido ao seu estado de embriaguês, o narrador não notou que se hospedou em casa de uma mulher com hanseníase, sem os dedos da mão e com feridas abertas no rosto. Só percebeu a situação na manhã do dia seguinte, quando sóbrio.

A presença da cachaça é constante em outros contos de Hugo de Carvalho Ramos. Quase todos os contos de *Tropas e boiadas* apresentam algum personagem bebendo. Nos demais autores, a bebida surge com simples referência ou como motivo de morte ou doença.

Em “A vingança da peroba”, conto de *Urupês*, observa-se o trágico efeito da cachaça no organismo do caipira Nunes — João Nunes Eusébio dos Santos — um caboclo que tinha inveja da prosperidade do vizinho, que era monjoleiro. Sempre alcoolizado, decidiu fazer um grande monjolo, derrubando uma imperiosa peroba que dividia os dois terrenos. Um dia, embriagando a si e ao filho com cachaça, Nunes caiu no sono e acordou apenas com os gritos de sua esposa e de suas filhas. O único filho homem do casal, de sete anos, estava caído, com a cabeça sendo esmagada pelo engenho construído por eles.

Antonio Candido comprovou que a pinga era bastante consumida no interior. Ele observou que os caipiras “passam mais ou menos do limite aos sábados, quando vão a elas [festas e vendas],

ou à vila, fazer compras. Os ébrios contumazes abundam, e as mulheres nem sempre dão exemplo de sobriedade.” (CANDIDO, 1971, p. 136-137) O autor afirmou que existia um consumo generalizado na região. Segundo ele, a qualidade da cachaça não era muito alta, pois era destilada em pequenos alambiques e em condições não muito boas.

Além da bebida, os contos de Lobato, Cornélio Pires e Hugo de Carvalho Ramos trazem outras semelhanças, sobretudo quando revelam a fala, as crenças e costumes do interiorano. Em suas obras, encontramos o caipira com o cigarro de palha na boca e uma forte religiosidade, demonstrada com imagens e referências a santos, como Santo Antônio, a visita de padres e idas a quermesses e missas.

A religião aparece na obra de Candido como elemento de união entre os vizinhos. Havendo festas religiosas, todos se uniam para prepará-las e desfrutá-las. O pesquisador relatou histórias contadas pelos velhos de Bofete que mostravam que, para eles, era essencial ter fé em Deus. Ao fazer referência às missas, Candido expôs o sentido de comunidade dos caipiras, ao se encaminharem em conjunto para a capela. Dessa forma, um morador incentivava o outro a ir à igreja.

O sistema de parceria pode ser considerado o ponto central na tese de Antonio Candido. Em *Parceiros do Rio Bonito*, o pesquisador mostrou que diversas atividades realizadas pelos moradores de Bofete eram feitas em parceria entre os caipiras do mesmo bairro — em especial os mutirões. Segundo ele, esses mutirões ocorriam em ocasiões diversificadas. Em um momento de sua estadia na região, os caipiras reuniram-se para construir a casa de uma senhora de idade. Para isso, vizinhos e familiares trabalharam em conjunto, sem que a senhora precisasse pagar nada por isso. Outro exemplo de mutirão dos caipiras era na agricultura. Reuniram-se para trabalhar a lavoura de determinada pessoa e, em troca, o dono da plantação ofereceu a refeição para aqueles que estivessem trabalhando.

Era a consciência de cada um que os chamava para o mutirão e, além de fornecer alimento a quem estivesse lá, quem recebia a ajuda sentia que era dever retribuir da mesma maneira. O sistema de parceria era importante para toda a comunidade. Esse “serviço de troca” também ocorria com as caças. Quando um indivíduo conseguia alguma carne — que não a de porco ou de frango, que a maioria dos moradores possuía no próprio quintal — através da caça, essa era repartida entre os vizinhos. Tal atitude era uma forma que os caipiras encontraram de sempre ter “mistura” diferente em casa, mantendo uma relação amigável com os moradores mais próximos e uma alimentação um pouco mais diversificada.

Obviamente, isso não era uma regra. Alguns, não tão preocupados com sua moral ou ainda não familiarizados com a vizinhança do bairro, não repartiam o que conseguiam e não participavam dos mutirões. Porém, isso fazia com que acabassem sendo isolados.

Novamente em referência ao conto “A vingança da peroba”, o sistema de parceria aparece em dois momentos. O primeiro, quando o vizinho de Nunes consegue uma paca e não reparte com ele. Nunes fica absolutamente revoltado. O segundo é demonstrado com a nítida disposição do compadre de Nunes, Maneta, em ajudá-lo a construir seu engenho. O monjolo saíra com defeito, devido à embriaguez em que todos se encontravam no momento de sua edificação, porém, Maneta não nega ajuda ao amigo.

A molhadela da garganta excedeu a quanta bebedeira tinham na memória. Nunes, Maneta e Pernambi confraternizaram num bolo acachaçado, comemorativo do triunfo, até que uma soneira letárgica os derreou pelo chão. Com a derradeira Maria pendurada do seio magro, a mulher olhava para aquilo sacudindo a cabeça, a cismar...

— Que monjolo sairá disto, mão do céu!...

Esvaidos os fumos da pinga, tornaram no dia seguinte à peroba, muito acamaradados. A cachaça cimentara o compadresco antigo [...]. Nunes passava os dias na obra, vendo o compadre desbastar a madeira com um braço só. (LOBATO, 2009b, p. 60)

Em *Conversas ao pé do fogo*, a união dos caipiras é muito intensa também durante a noite. Cornélio relata que o dono de uma fazenda, ao falecer, deixou tudo o que tinha para seus escravos e a um parente distante seu. Dentre aqueles que já estavam na casa, se encontravam guapos pretos e mestiços, assim como dois pretos velhos e algumas escravas. O parente distante era o único branco do local, mas todos se respeitavam. À noite, os moradores se reuniam em volta de uma fogueira para prostrar.

Essa característica também é encontrada em *Tropas e boiadas*. Em vários contos, os homens do campo se sentavam em torno de uma fogueira para contar causos, assim como acontece no livro de Cornélio Pires. No conto “Mágoa de vaqueiro”, de Hugo de Carvalho Ramos, os homens se reuniam para conversar e tocar viola, enquanto em “A beira do pouso”, também de Hugo, contavam histórias, dentre elas, narrativas com personagens do folclore brasileiro:

Contavam casos. Histórias deslembadas do sertão, que aquela lua acinzentada e friorenta de inverno, envolta em brumas, lá do céu triste e carregado, insuflava perfeita verossimilhança e vida animada.

Pela maioria, contos lúgubres e sanguinolentos, eivados de superstições e terrores, passados sob o clarão embaçado daquela mesma lua acinzentada e friorenta de inverno, no seio aspérrimo das solidões goianas.

Acocorados à sertaneja sob a copa desfolhada do pouso — um jatobá gigantesco — aqueciam fogo, a petiscar baforadas grossas dos cigarrões de palha, ouvidos atentos ao narrador.

A cangalhada, vermelha à luz da fogueira e rebuçada em ligais, amontoava-se em forma de toca ao pé da árvore, resguardando o carregamento, e, na necessidade, dado o mau tempo, todo o pessoal. Uma neblina leve e hibernal, esgarçada e refeita aos raios mortos da lua, embuçava ao fundo a campina, onde cincerros de tropa badalavam intermitentes.

E, sob aquele céu frio e austral de maio, estiolava-se ressequida a vegetação tenra e rasteira dos campos goianos.

O arrieiro, mestiço traquejado e serviçal, na sua voz grossa e arrastada de cuiabano, arrematava o final dum conto de lobisome. (RAMOS, s/d)

Além do lobisomem, outros personagens aparecem nas crendices dos caipiras. Cornélio Pires, no conto “Assombrações”, referiu-se também ao famoso saci, personagem que Monteiro Lobato divulgou desde 1917, com *O Saci-Pererê: o resultado de um inquérito*, e principalmente, com as suas obras infantis. Cornélio Pires citou a caipora, a mula sem cabeça, a mãe d’água e outros.

Ao final de *Conversas*, Cornélio traz ao seu leitor um grande vocabulário de termos empregados nesta obra e em outras como: *Musa caipira*, *Cenas e paisagens de minha terra*, e *Quem conta um conto...* Sobre o vocabulário do caipira, Amadeu Amaral produziu um estudo, no qual analisava metodicamente a “língua” utilizada por esse povo. Amaral afirmava, em 1920, ano em que a obra foi publicada, que o dialeto caipira estava condenado a desaparecer.

O caipira torna-se de dia em dia mais raro, havendo zonas inteiras do Estado, como o chamado Oeste, onde só com dificuldade se poderá encontrar um representante genuíno da espécie. A instrução e a educação, hoje muito mais difundidas e mais exigentes, vão combatendo com êxito o velho caipirismo, e já não há nada tão comum como se verem rapazes e crianças cuja linguagem divirja profundamente da dos pais analfabetos. (AMARAL, s/d)

Em alusão aos vocábulos, em “Pollice verso”, de Monteiro Lobato, havia um coronel utilizou o termo “dissecar” ao ver o filho abrindo um passarinho vivo. No conto, o narrador afirmou que as pessoas poderiam estranhar de ver um caipira utilizando tal termo, e explicou que ele era “uma exceção à regra”, e que “tinha suas luzes, lia seu jornal, devorara em moço o *Rocambole*, as

Memórias de um médico e acompanhava debates da Câmara com grande admiração por Rui Barbosa, Barbosa Lima, Nilo e outros.” (LOBATO, 2009b, p. 89)

Dona Joaquininha, esposa do coronel, parecia achar bonitas as palavras utilizadas pelo marido, embora não as entendesse. O narrador fazia questão de frisar que esse era um grande feito para um “coronel indígena”. Para ele: “O homem nascera precioso.” Era de suas leituras que vinha seu conhecimento e linguagem rebuscada.

Todos os contistas aqui abordados, assim como o pesquisador Antonio Candido, mostraram em seus trabalhos que, em geral, o caipira possuía uma vida sem estudos, e que eram raros os que conseguiam frequentar escola por algum tempo.

Como dito anteriormente, ao mesmo modo de Antonio Candido e Cornélio Pires, Lobato retratava diversos aspectos da vida do caipira, e o Jeca servira como exemplo de indivíduo iletrado. Tratando o caipira de maneira tão grotesca e elevando seus “defeitos” para os leitores, intencionava a melhora e a evolução daquele povo. Antonio e Cornélio, de maneiras distintas, procuraram mostrar as qualidades dos caipiras, e esclarecer características que Monteiro Lobato fixou de maneira obscura na memória dos brasileiros.

Jeca denunciou a precariedade da saúde das populações rurais, mas foi considerado culpado pela péssima situação agrária que o país enfrentava.

No prefácio da quarta edição de *Urupês*, Monteiro reconhece que o Jeca Tatu embora possua todos os defeitos que ele apontou na sua crônica, ainda é a melhor coisa que o Brasil possui e se desculpa com ele. Depois em 1947, outro livrinho, o *Zé do Brasil*, apresenta de novo a figura do Jeca, mas noutra perspectiva: Lobato vai dizer que o culpado de tudo isso é o sistema econômico brasileiro: tudo pertence a uns poucos homens, e os milhões de Jecas e Zes Brasis é que pagam... (ROCHA, 1981, p.04.)

Em 1918, quatro anos após o nascimento de Jeca Tatu, na epígrafe de *Problema Vital*, Lobato apresentou nova visão a respeito do caipira, ao dizer que “O Jeca não é assim: *está* assim.” (LOBATO, 1959, p.223). Mais tarde, na década de 1940, Lobato se aproximou novamente da cultura caipira, no livreto *Zé Brasil*, articulando questões econômicas. O velho Jeca foi substituído por uma versão politizada que não conseguia evoluir por não ser dono das terras onde trabalhava. Portanto, não era doente ou preguiçoso, mas não tinha oportunidades para crescer, e se tornou vítima do latifúndio, pois perdeu tudo o que plantou ao ser expulso da terra onde trabalhava.

Lobato passou a atribuir à estrutura econômica do país a difícil e precária situação do camponês brasileiro, entretanto, seu personagem é sempre lembrado pela visão pessimista do leitor em relação ao povo caipira.

Alfredo Bosi (2006), em *História concisa da Literatura Brasileira*, expressa sua opinião sobre a literatura regionalista de Monteiro Lobato, afirmando que “o papel que Lobato exerceu na cultura nacional transcende de muito a sua inclusão entre os contistas regionalistas. Ele foi, antes de tudo, um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental de nossa gente.” (BOSI, 2006, p. 215).

Dentro da vasta produção de contos de Monteiro Lobato, os regionalistas chamam a atenção da crítica, ainda que se possa dizer que Lobato merece atenção não por ser um grande autor de contos regionalistas, mas por ser, simplesmente, um grande contista.

Lobato se tornou referência em assuntos relacionados ao caipira do interior de São Paulo, porém, como já citado, a imagem que o escritor deixou dessa figura rústica não foi a mais justa. Cornélio Pires e Antonio Candido conseguem passar aos leitores uma impressão bastante diferente daquela registrada com os contos de Lobato.

Em alguns momentos, o caipira é retratado na literatura de maneira distinta da realidade, porém, em outros, a literatura se faz espelho do real. Muitos comportamentos são descritos de maneira semelhante nos contos de Monteiro Lobato, Cornélio Pires e Hugo de Carvalho Ramos e confirmados na tese de Antonio Candido, que retratou fielmente a rotina dos moradores de Bofete.

O caipira deve ser visto como um homem de coragem, como aquele que (sobre)vivia de maneira precária, em uma casa singela, com a alimentação fraca que o sustentava no árduo trabalho diário na lavoura. Coragem que não pode se confundir com rudeza, mas com bravura, elemento fundamental para aqueles que viviam apenas com o necessário.

O que se observa em *Parceiros do Rio Bonito* é a beleza de um povo com cultura e costumes próprios, com generosidade e humildade como características fortes. A urbanização modificou muito a vida do caipira. Os contos dos três autores aqui tratados foram escritos no início do século passado, e a tese de Antonio Candido, defendida em 1954. Naquela época, o pesquisador notava a influência da cidade no cotidiano do caipira. Para ele, a cidade “se apresenta ao homem rústico *propondo* ou *impondo* certos traços de cultura material e não-material. *Impõe*, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações do orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana.” (CANDIDO, 1971, p. 218)

Com realidades distorcidas ou não, o antigo caipira será sempre lembrado pelo seu cigarro de palha, seus goles de cachaça e conversas ao pé do fogo. A literatura regional exercida pelos três

autores citados nesse ensaio serve para preservar a memória de um povo que está em constante transformação, mas que se mantém imortal através da ficção, em cada conto lido.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira**. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acessado em: 20 de agosto de 2011.

ATHANAZIO, Eneas. **O mulato de “Todos os Santos”**. Editora do escritor: São Paulo, 1987.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato: um furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1971.
_____. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim goiano de geografia**. Goiás, v.13, n.1, p.11-17, jan./dez. 1993.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Globo, 2009a.

_____. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2009b.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010a.

_____. **O macaco que se fez homem**. São Paulo: Globo, 2010b.

_____. **Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

NARDY FILHO, F. **O nosso Jeca e o mês de maio**. O estado de São Paulo, 5 de novembro de 1953. In: CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1971.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Disponível em: www.literaturabrasileira.com.br. Acessado em: 20 de agosto de 2011.

ROCHA, Ruth. In: LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato, Literatura Comentada**. São Paulo: Editora Abril, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 8a. ed., Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S/A, 1988.

