

Juarez Poletto
(Organizador)



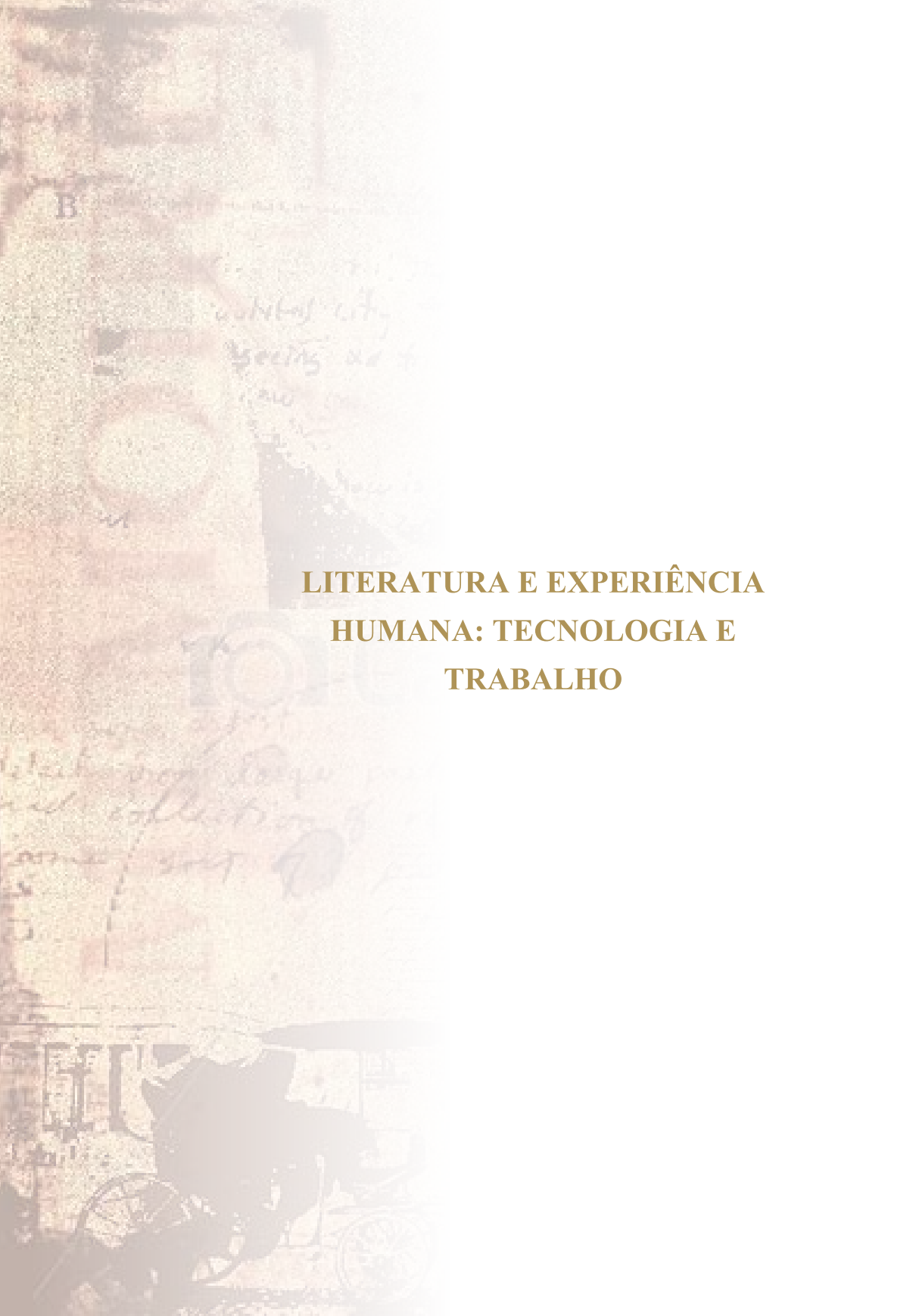
REPUBLIQUE FRANÇAISE



LITERATURA E EXPERIÊNCIA HUMANA: TECNOLOGIA E TRABALHO



Editora
UTFPR



**LITERATURA E EXPERIÊNCIA
HUMANA: TECNOLOGIA E
TRABALHO**



Reitor: Luiz Alberto Pilatti. **Vice-Reitor:** Vanessa Ishikawa Rasoto. **Diretora de Gestão da Comunicação:** Mariangela de Oliveira Gomes Setti. **Coordenadora da Editora:** Camila Lopes Ferreira.

Conselho Editorial da Editora UTFPR. Titulares: Bertoldo Schneider Junior, Isaura Alberton de Lima, Juliana Vitória Messias Bittencourt, Karen Hylgemager Gongora Bariccatti, Luciana Furlaneto-Maia, Maclovio Corrêa da Silva, Mário Lopes Amorim e Sani de Carvalho Rutz da Silva. **Suplentes:** Anna Sílvia da Rocha, Christian Luiz da Silva, Lígia Patrícia Torino, Maria de Lourdes Bernartt e Ornella Maria Porcu.

Editora filiada a



The background of the cover is a faded, sepia-toned image of a book cover. It features handwritten text in cursive, including the word 'B' at the top left, and a photograph of a horse-drawn carriage at the bottom. The overall aesthetic is historical and literary.

Juarez Poletto
(Organizador)

**LITERATURA E EXPERIÊNCIA
HUMANA: TECNOLOGIA E
TRABALHO**

Curitiba
UTFPR Editora
2016

© 2016 Editora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Esta licença permite o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es), mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Disponível também em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/>>.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

P765 Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho / Juarez Poletto (organizador).

– Curitiba: Ed. UTFPR, 2016.

241 p.

Inclui Bibliografia

ISBN: 978-85-7014-155-2 (Recurso eletrônico)

1. Trabalho na literatura 2. Literatura e tecnologia I. Poletto, Juarez

II. Título.

CDD (22. ed.) 801.9

Bibliotecária: Rosana da Silva CRB: 9/1745

Coordenação editorial

Camila Lopes Ferreira

Emanuelle Torino

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

Vanessa Constance Ambrosio

Normalização

Camila Lopes Ferreira

Revisão gramatical e ortográfica

Adão de Araújo

UTFPR Editora

Av. Sete de Setembro, 3165

80.230-901 - Curitiba – PR

www.utfpr.edu.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
PREFÁCIO	9
REFLEXÕES SOBRE LITERATURA E ENGAJAMENTO	15
<i>Juarez Poletto</i>	
JEREMIAS SEM CHORAR: UMA VISÃO HEIDEGGERIANA SOBRE A TECNOLOGIA	47
<i>Rodrigo Luciani Faria , Nabylla Fiori de Lima, Júlia Machado Fernandes e Juarez Poletto</i>	
O REI DA VELA, DE OSWALD DE ANDRADE, E A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO CONTEXTO INDUSTRIAL E TECNOLÓGICO BRASILEIRO	69
<i>Ângela Maria Rubel Fanini e Aline Prado Maciel</i>	
TRABALHO E TECNOLOGIA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA	79
<i>Alice Atsuko Matsuda</i>	
A UNIVERSIDADE E O PENSAMENTO HEIDEGGERIANO: O QUE REFLETE E O QUE CALCULA	95
<i>Maurini de Souza</i>	
ADONIRAN BARBOSA E JOÃO ANTONIO – MÚSICA E LITERATURA: O DESCARNE DA VIDA HUMANA	105
<i>Fernanda da Cunha Guedes e Juarez Poletto</i>	
POESIA E IDENTIDADE NACIONAL: O POVO BRASILEIRO NA OBRA DE AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA	131
<i>Juarez Poletto, Marcell Mengarda e Nabylla Fiori de Lima</i>	
POESIA E ENGAJAMENTO: TRABALHO & CAPITAL	151
<i>Juarez Poletto</i>	

POESIA E TECNOLOGIA EM GAGÁRIN	165
<i>Juarez Poletto</i>	
O DILEMA POÉTICO DE MANOEL DE BARROS (RESENHA QUASE ENSAIO)	175
<i>Juarez Poletto</i>	
PERSPECTIVAS DE ENGAJAMENTO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR.....	191
<i>Mayara Saad Fadel, Jope Leão Lobo, Rodrigo Luciani Faria e Juarez Poletto</i>	
DA INDIFERENÇA À ABOMINAÇÃO: O MST E A MÍDIA	215
<i>Douglas Ciriaco Ferreira, Mário Ribeiro Resende Neto e Maurini de Souza</i>	
MST E JORNAL NACIONAL: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA?	227
<i>Douglas Ciriaco Ferreira, Mário Ribeiro Resende Neto e Maurini de Souza</i>	
AUTORES	239

APRESENTAÇÃO

O livro *Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho* é fruto de intensa pesquisa acadêmica, envolvendo docentes e discentes, dos Cursos de Comunicação Institucional, Letras, da Especialização em História Nacional e Literatura Brasileira e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Aqui encontramos uma boa colheita na forma de capítulos das pesquisas advindas do grupo de Pesquisa **Discursos sobre Trabalho, Tecnologia e Identidades**, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Alunos e professores, tendo em comum a base filosófica amparada na Filosofia da Linguagem materialista em que se advoga que **a linguagem reflete e refrata o real**, seguindo as ideias de Mikhail Bakhtin e do Círculo Russo, investigam as relações complexas que a poesia, a prosa brasileira, o jornalismo e o teatro brasileiros, mantêm com a realidade local, objetivando entender como os intérpretes de nossa sociedade (poetas, jornalistas, prosadores, dramaturgos, músicos) se posicionam no mundo via linguagem.

A temática majoritária escolhida é a do trabalho e da técnica, uma vez que o livro se vincula diretamente à UTFPR, a única universidade brasileira que leva o adjetivo de **tecnológica**. Nossa instituição procura refletir sobre a técnica e o trabalho a ela associado, uma vez que acreditamos que o trabalho e a técnica são centrais ao ser humano.

Nos cursos de graduação e pós-graduação há disciplinas que versam sobre as interações entre Tecnologia, Técnica e Sociedade. Procura-se levar nosso educando e docentes a problematizar as articulações entre o ser humano e seu poder tecnológico e técnico. Intentamos ver a questão moral, ética, social e histórica de nossas construções tecnológicas.

Visamos responder, sobretudo, na contemporaneidade, questões relativas à técnica e à tecnologia, por intermédio de grupos de pesquisa que também se debruçam sobre essa intrincada questão. Entretanto, o grupo de autores aqui

reunido também acredita que a linguagem é central na constituição do sujeito e do social.

Assim, procura-se ver, perceber, analisar como a linguagem também é instauradora do trabalho e da técnica, visto que ao falar, dialogar, definir, poetar, prostrar e encenar sobre a dimensão laboral e da técnica, também estamos a criar, alterar, renomear, edulcorar, carnavalizar, criticar essas dimensões. Assim fazendo, cremos que há uma possibilidade via reflexão discursivo-cultural de garantirmos a construção de uma sociedade mais reflexiva, emancipatória e equitativa à medida que questionamos o *homo faber* por intermédio do *homo simbolicus*, ou seja, somos seres de linguagem e de técnica e devemos refletir sobre o que fazemos, para quê, para quem e por quê.

Convidamos o leitor a empreender conosco uma leitura que abarca muitos textos sobre autores nacionais clássicos e também não canônicos, como também textos jornalísticos de nossa ideologia do cotidiano, para averiguar o que estamos dizendo sobre a nossa sociedade brasileira, sua história, suas lutas, seus limites e sua possibilidade de evoluir no sentido de construção de uma vida mais justa para todos.

Esperamos que a leitura seja frutífera, ou seja, não permaneça somente na reflexão, necessária é claro, mas vá também para a práxis cotidiana do nosso dia a dia familiar, nas conversas entre amigos, em nossa comunidade de bairro e na sala de aula onde é nossa militância mais acirrada e permanente.

A reflexão verticalizada e emancipatória sobre como trabalhamos e como produzimos tecnicamente nossa existência é fundamental para agirmos em um mundo cada vez mais tomado pelo pensamento calculístico de que nos fala Martin Heidegger e que tem nos enredado como consumidores contumazes de coisas e artefatos, esquecendo-nos de que nem só de pão vive o homem, manifestando-nos existencialmente como objetos entre objetos. Há que se repensar a sociedade da coisificação do sujeito, libertando-o, e a leitura e a escrita responsáveis são caminhos para se atingir tal ação.

Boa leitura a nós todos.

Ângela Maria Rubel Fanini

Líder do Grupo de Pesquisa Discursos sobre Trabalho, Tecnologia e Identidades da UTFPR

PREFÁCIO

Que deliciosa atividade esta de prefaciар *Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho*! Não é possível iniciar o texto sem antes expressar meus sentimentos e, quase como uma consequência, meus agradecimentos ao organizador e aos autores pelo convite a esta vivência, mesmo que correndo o risco de ser inadequada, logo de saída, na redação de um texto do gênero **prefácio**, em que as expressões da mais pura experiência lúdico-afetiva devem ser controladas pela racionalidade acadêmica, decorrente da racionalidade do mundo do trabalho moderno. Na esperança de ver aceitos tanto meus agradecimentos, como minhas inadequações, sigo em frente.

Na breve sinopse que recebi, e que li antes de mergulhar no conjunto de capítulos de que é formado o presente livro, estava escrito: “Esta obra apresenta estudos de literatura e comunicação realizados pelos pesquisadores componentes do grupo **Formações discursivas sobre Tecnologia e Trabalho**, sob a coordenação dos professores doutores Ângela Maria Rubel Fanini e Wilton Fred de Oliveira, do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Os textos aqui apresentados são fruto das linhas de pesquisa: **Representação discursiva do universo da tecnologia e do trabalho em textos literários e de comunicação e Poesia brasileira: o humano, o social e o estético**. Há ainda estudos provenientes das pesquisas realizadas no curso de especialização *Literatura Brasileira e História Nacional* ministrado na UTFPR”. Se, por um lado, a sinopse é clara quanto ao conteúdo do livro e oferece ao leitor informações de interesse sobre as motivações institucionais e intelectuais que o originaram, é opaca ao identificar para esse leitor o que, a meu ver, é essencial: o livro é, sobretudo, o resultado do empenho de seus autores para entrelaçar histórias profissionais e de vida ao esforço de dar sentido, sob a forma de texto acadêmico, e pela via da análise literária, à dicotomia trabalho-vida. Contraopondo-se a esta falta de elucidação, o título é (que bom!) bastante feliz: de imediato e sem preâmbulos, *Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho*

estabelece a dicotomia, que se expressa em pares tornados opostos no mundo atual: literatura vs tecnologia, experiência vs trabalho.

Mas nem sempre foi assim. A noção contemporânea (e ocidental) de trabalho, que se afasta da noção de vida pessoal, só nasce efetivamente com o capitalismo manufatureiro, no final do século XVIII. Antes disso, a racionalidade em vigor permitia, por exemplo, na França do século XVII, que os trabalhadores braçais, por jornada, diaristas e aprendizes recebessem remuneração que era controlada por corporações conforme o ramo de atividade. Eram corporações que garantiam remuneração e quantidade de horas de trabalho equivalentes, a fim de, em última análise, preservar o estilo de vida dos membros da categoria. Novas técnicas ou novas máquinas deviam ser aprovadas por conselhos formados por comerciantes e tecelões, e depois autorizadas por juizes, a fim de garantir que nenhuma novidade pudesse prejudicar os demais. Havia um sistema de autorregulação que funcionava fora dos parâmetros do que no capitalismo industrial (que sucedeu o capitalismo manufatureiro) passou a ser conhecido como racionalidade econômica, que teria em seu cerne a máxima da maior produção ao menor custo, à revelia do estilo de vida; ou, em sua versão mais recente, a máxima do **compre seu estilo de vida, produzindo mais**. Durante séculos, e mesmo nos primórdios do capitalismo, não se concebia impingir a um tecelão uma meta de produção. Os tecelões, assim como os artesãos e camponeses, não faziam o que faziam apenas como ganha-pão, mas porque aquele era seu modo de vida, regido por tradições, respeitadas pelos primeiros capitalistas.

O advento da linha de produção consolida o sentido do trabalho como esfera descolada das demais esferas da vida do trabalhador. É o início do predomínio da chamada racionalidade econômica. Cabe ressaltar que tal racionalidade só teve condições de se impor porque se emancipou de todos os outros princípios de racionalidade, tendo se desenvolvido principalmente a partir do conceito de utilitarismo, de John Stuart Mill. Este conceito, apresentado originalmente em 1861, foi fundamental para o estabelecimento da conhecida equação econômica denominada relação custo-benefício, que rege a produção e as relações de trabalho até hoje. Como diz Weber (apud GORZ, 2003, p. 27)¹:

A racionalização à base de um cálculo rigoroso é uma das características fundamentais da empresa capitalista individual, precavida e circunspectamente orientada para o resultado esperado. Que con-

1 GORZ, A. **Metamorfoses do trabalho**: crítica da razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003.

traste com o cotidiano do camponês, com a rotina e os privilégios do artesão das antigas corporações ou com o capitalista aventureiro! Contudo, considerada do ponto de vista da felicidade pessoal, essa racionalização expressa quão irracional é a conduta que faz o homem existir em função de seus negócios, e não o inverso.

O novo sentido que se esboçava não apenas qualificava definitivamente o trabalho de forma positiva, deixando de referir-se apenas à esfera do contingente, como também o colocava adiante das tradições e demais interesses humanos, que passaram a ser secundários, quando não a existir unicamente para embasar a atividade econômica. Gorz (2003, p. 27)² afirma que, referindo-se às novas formas de organização do trabalho que surgem a partir da racionalidade econômica:

A organização científica do trabalho industrial constituiu o esforço constante para distinguir o trabalho, categoria econômica quantificável, da pessoa viva do trabalhador. O esforço, de início, assumiu a forma de uma mecanização, não do trabalho, mas do próprio trabalhador: isto é, uma forma de coerção ao rendimento, pela imposição de ritmos ou cadências. O salário por rendimento, afinal a forma economicamente mais racional, revelou-se originalmente impraticável. Pois, para os operários dos fins do século XVIII, o ‘trabalho’ era uma habilidade intuitiva, integrada a um ritmo de vida ancestral, e ninguém teria tido a ideia de intensificar e prolongar seu esforço com o intuito de ganhar mais. O operário ‘não perguntava: quanto posso ganhar por dia se forneço o máximo de trabalho possível? Sua questão era: quanto devo trabalhar para ganhar os 2,50 marcos que recebo hoje e que garantem minhas necessidades corriqueiras?’.

Assim, paulatinamente, o trabalho passa a desarticular-se do mundo da vida, ao qual até então se unia organicamente, para tornar-se simples meio de ganhar a vida. Em outras palavras, o tempo de trabalho e o tempo de viver foram desconectados.

A contrapartida a esta situação – a única que poderá garantir um futuro melhor para a humanidade, promovendo a reintegração trabalho-vida – é, segundo Rahnema (2003)³, e com a qual concordo, a revolução interior combinada a uma ação social radicalmente diferente. A revolução interior diz respeito ao esforço que o homem ocidental deverá empreender para parar de refletir em termos de acumulação e conforto. A ação social radical diz respeito à criação de novos paradigmas para a economia, em direção provavelmente ao que hoje tem

2 GORZ, A. **Metamorfoses do trabalho**: crítica da razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003.

3 RAHNEMA, M. **Quand la misère chasse la pauvreté**. Paris: Actes; Québec: Sud/Fayard, 2003.

se chamado, em nível embrionário, de economia solidária. A ação radical deverá ser empreendida de modo a realocar a economia para dentro da esfera do humano, desconstruindo os discursos que promovem o seu inverso e criam o sentido de submissão do humano à esfera econômica.

E é justamente como parte dessa ação radical a que se refere Rahnema que está toda e qualquer ação de reinserção do trabalho no que se considera esfera do humano. Narrar o trabalho, refleti-lo e transformá-lo na e pela literatura, dela apropriar-se e por ela promover o sentido perdido, é ação fundamental em dias como os nossos. *Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho* insere-se, sem dúvida, nesse necessário rol de ações.

Ao ler este livro, que me faz refletir sobre literatura e sua função social, e me faz pensar sobre as inúmeras histórias escritas e inscritas por nós e em nós, não posso deixar de lembrar de Benjamin (1994)⁴. Para ele, a narrativa nasce da experiência que passa de pessoa a pessoa, e que é a fonte a que recorrem todos os **verdadeiros** narradores. Segundo o autor, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. A natureza da narrativa traz em si uma dimensão utilitária, que pode ser um ensinamento moral, uma sugestão prática, uma norma de vida. O narrador sabe **dar conselhos**. Hoje, dar conselhos, ato entendido como a transmissão de uma sabedoria tecida na substância viva da existência, deixou de ser uma prática valorizada porque as experiências deixam de ser comunicáveis. E esse processo tem a ver com o desenvolvimento concomitante das forças produtivas. O que precisa ser destacado, em meio a esta breve reflexão, é que cada um dos autores de *Literatura e experiência humana: tecnologia e trabalho*, ao resgatarem nos textos literários as imagens de trabalho e de trabalhador e recuperarem os sentidos de tecnologia que, de uma forma ou de outra, perpassam a vida e o trabalho, tornaram-se os narradores de uma história a ser reconstruída, e provaram que, ao não se furtarem ao desafio da radicalidade, sabem **dar conselhos**.

Juarez Poletto, em um dos capítulos que se seguem, intitulado **Poesia e engajamento: trabalho & capital**, nos traz Murilo Mendes e o seu poema Modinha do empregado de banco. Cito o trecho inicial: “Eu sou triste como um prático de farmácia, sou quase tão triste como um homem que usa costeletas. Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher mas só ouço o tectec das máquinas de

⁴ BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

escrever” (MENDES, 1995, p. 95)⁵. Ao contrário do empregado de banco que tristemente sonha acordado enquanto trabalha, a experiência de prefaciá-lo me fez sonhar integrada ao trabalho e me fez terminar este texto com a alegria de me sentir acarinhada, e já saudosa do **tectec** do meu teclado.

Tatiana Piccardi

Professora e pesquisadora das relações linguagem, saúde e trabalho.

Membro do Grupo Atelier – Linguagem e Trabalho, do programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

⁵ MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.



B

REFLEXÕES SOBRE LITERATURA E ENGAJAMENTO

Juarez Poletto



Parece-nos oportuno refletir um pouco sobre o papel da literatura e mais especificamente da poesia, visto que o propósito deste livro, assim como do grupo de pesquisa a partir do qual ele surge, tem por escopo estudar relações da criação literária com o mundo do trabalho e da tecnologia predominantemente. Para a referida reflexão, passaremos pelo conceito sartreano de engajamento e pela crítica barthesiana a essa posição, assim como buscaremos nos clássicos, com Horácio (1997), por exemplo, uma tentativa de equilíbrio entre as atitudes limítrofes da atitude ética e da ética da forma. Encontraremos em Candido (2000) uma opção bem desenhada e em Adorno (1975) uma posição que parece ser a escolha do bom senso.

Começemos lembrando que a literatura está manchada da experiência vital, ela nunca é apenas a pura expressão da beleza nem a beleza da pura expressão. Até porque essa quase tautologia destaca apenas um aspecto da criação: a forma; e a literatura é mais que forma. Já Platão entendia a arte como algo contaminado pelo **mundo sensível** (mundo físico, captado pelos sentidos) e que muito raramente acontecia de o poeta trágico ou épico alcançar ligações com o **mundo inteligível** (lugar da inteligência superior, espaço do divino) através da inspiração, isto é, não é o poeta que chega ao inteligível, mas o inteligível que se faz revelar. Portanto para Platão e também para Aristóteles, a arte, que é fruto da imitação, está impregnada da experiência humana, das coisas humanas, sejam elas nobres (na tragédia e na epopeia) ou vulgares (na comédia).

Mais recentemente, os estudos linguísticos de Bakhtin apontam que toda linguagem do indivíduo é mediada pela do outro e que nenhuma palavra expressa é pura, pois já está contagiada das muitas situações em que foi usada, de modo que nem o dizer poético escapa a essa lógica. O poeta Barros (1997, p. 47) escreve que pretende “Chegar ao criancamento das palavras. Lá onde elas ainda urinam na perna”. O poeta quer a palavra original, mas essa é a busca impossível do poeta, ainda que sua dicção crie um objeto de linguagem, porém essa linguagem não é um objeto puro. Observe-se o dizer de Bakhtin (1986, p. 98):

Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura do contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante.

Não importa, pois, para o estudioso russo, se a linguagem é empregada na ciência, no cotidiano ou na literatura, ela não passa isenta a seu tempo, pois “a enunciação é de natureza social” (BAKHTIN, 1986, p. 109), já que a palavra é tanto elemento do locutor quanto do interlocutor. O locutor não toma a palavra de um banco de dados neutro e disponível, mas amplia os dizeres que lhe antecederam, por isso sempre faz uso de uma palavra já aspergida pelas experimentações anteriores. Cada palavra, para Bakhtin (1986), pode ser um signo (não nos moldes como Saussure o definiu: representação de outra coisa), pois signo implica um significado resultante de uma interação de indivíduos, logo, significados. O vocábulo em si não é signo, mas o vocábulo usado numa situação real o é. Possenti (2001, p. 17), ainda que não siga a terminologia bakhtiniana, defende tese semelhante: “as línguas naturais são sintáticas e semanticamente indeterminadas, no sentido de que qualquer enunciado demanda, para sua interpretação efetiva, além dos elementos da sintaxe e da semântica, uma relação ao seu contexto de produção”. Novamente o pesquisador remete a algo fora da língua em si para que o significado se realize de fato. Barthes (2000, p. 16) contribui com modo semelhante de ver essa questão: “a escrita permanece ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas”. Mesmo o inusitado modo de dizer, o mais inventivo e criativo verso é feito de palavras que já foram usadas, por isso elas perderam sua virgindade, sua inocência e carregam em si a experiência de seu uso.

A língua certamente não é imposta às pessoas, ou a força social da língua não se sobrepõe ao uso individualizado dela. Se assim fosse, a língua seria estática e estaria acabada, mas não, a língua muda, transforma-se com o uso de seus falantes ou usuários, pois cada um interfere nela com sua manipulação cotidiana, acrescentando-lhe peculiaridades, criando atalhos, revitalizando-a com novos termos, recuperando arcaísmos, aplicando-a, enfim, em novas situações de interação humana.

Compreende-se, pois, a linguagem da literatura e, por extensão, a da poesia como fruto de uma situação de uso em que nenhum termo é original e cada escolha de um poeta será sempre um diálogo com outras situações em que as palavras por ele escolhidas já foram usadas. É uma linguagem em constante comunicação, já que interage com o meio onde foi produzida e até com seu passado, mas, sendo arte, perpetua-se comunicando e sensibilizando em outros contextos.

A ATITUDE ÉTICA

Os estudos linguísticos auxiliam as análises literárias, e às vezes são eles o viés pelo qual se pode penetrar no mundo da literatura. Minhas preocupações específicas não são, entretanto, de caráter linguístico. A abordagem inicialmente feita serve para mostrar um caminho que poderia ser proveitoso para os estudos de um motivo poético qualquer, porém limitar um estudo do poético aos aspectos linguísticos poderá destituí-lo do que lhe é mais peculiar: o lirismo e o artístico.

O que se busca, porém, discutir neste espaço são as funções da literatura, a partir da análise crítica da atitude de engajamento do escritor, proposta por Sartre (1999) na obra *Que é a literatura?*

Segundo o dicionário *Le Petit Robert*, engajamento é o “acte ou attitude de l’ intellectuel, de l’ artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et ou monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art ou service d’ une cause”¹ (ROBERT, 1993, p. 763). Está aí a tomada de uma atitude por parte do artista, o que implica uma escolha consciente que o leva a uma direção específica. Engajado é, literalmente, o escritor que empenhou sua palavra a serviço de uma causa, isto é, quais relações seu trabalho desenvolve com a vida, ou quais as funções sociais dessa literatura. Assim sendo, o escritor engajado é o que assume obrigações em relação ao seu meio social e que empenha sua ação, seus valores e seu nome na realização que se propôs concretizar. Esse é o caminho adotado por Sartre (1999). Não foi Sartre (1999), porém, o primeiro a usar a palavra engajamento no sentido agora tomado. Marcel (1927), no existencialismo cristão, já a empregava em 1919, para designar o ponto onde indivíduo e sociedade se ligavam a fim de aquele realizar para esta o fruto de sua escolha².

É preciso considerar que o sentido de engajamento literário é algo marcado no tempo em torno da Segunda Guerra Mundial, pois foi nessa época que se tornou explícita a relação do termo com a ação do artista, mas a arte sempre manteve seus vínculos com a sociedade, e artistas com atitude engajada existiram ao longo de toda a história da literatura, mesmo antes de o termo ser a expressão da atitude.

A literatura, em sua origem oral e posteriormente escrita, tem revelado imenso interesse pela vida humana, pois nasceu dela e com ela realiza sua traje-

1 “Ato ou atitude do intelectual, do artista que, tomando consciência do seu pertencimento à sociedade e ao mundo do seu tempo, renuncia a uma posição de simples espectador e coloca o seu pensamento ou a sua arte a serviço de uma causa” (Tradução nossa).

2 Benoît Denis também trata da questão em: DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

tória. Na Grécia antiga esse vínculo se fez presente com a mimese, e até o século XVIII predominou o sentido participativo da arte e do artista em relação à vida humana. Nietzsche, no século XIX, já viu uma oscilação entre o que denominou de traço apolíneo e traço dionisíaco nas artes, isto é, períodos de maior força de sentido estético e racional, e outros de domínio intuitivo e emocional. E foi a partir do século XIX que a literatura mais oscilou entre os dois extremos: de um lado a preocupação com a pureza da arte, a chamada arte pela arte, de outro com a arte contaminada pelo compromisso com a sociedade. Entre esses dois pontos máximos vive a literatura.

A preocupação do escritor em dar um trato específico à forma, pois tomou consciência de sua importância na construção do conteúdo, nasceu com a literatura de Gustave Flaubert e a de Charles Baudelaire. Na poesia, os estilos Parnasiano e Simbolista revelam acentuada preocupação estética, enquanto as Vanguardas do início do século XX pretendem rupturas com as posturas acadêmicas. Certamente a arte literária não ficou entre esses dois extremos como se passasse de um para outro de tempos em tempos. Há um processo dialético a considerar. Na França da segunda metade do século XIX, conviveram propostas estetizantes com atitudes participantes. A obra de Zola é de denúncia social, a de Verlaine é de devaneio lírico, a de Mallarmé é de consciência formal. Cada período tem suas singularidades históricas e vai apresentar-se mais voltado para o purismo estético ou para o engajamento conforme as circunstâncias. O escritor que fica entre os dois extremos da relação arte/sociedade, ou produz algo explicitamente engajado – então se torna panfletário –, ou arte-pela-arte – aí se torna estéril. Um e outro limite realmente compromete.

Em meados do século XX, é inegável que o engajamento ocupou espaço privilegiado nas discussões sobre literatura. Isso se deve à figura singular de Sartre (1999) (empenhado na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial) a seus estudos filosóficos e literários e a suas atitudes provocativas e escritos irreverentes. Foi ele quem construiu a tese da literatura engajada e é a partir de seu posicionamento que a polêmica em torno do termo adquiriu dimensão. Cabe, então, olhar mais de perto como, para seu idealizador, se dá o engajamento, nos moldes como ficou conhecido.

Sartre (1999) constata a tendência negativista da literatura a partir, principalmente, do Romantismo, passando pelos movimentos do final do século XIX, para desembocar no definitivo ruir com o Dadaísmo. Enquanto o Romantismo

apega-se aos mortos do passado e apela ao mito da glória futura, o Parnasianismo aponta para o reducionismo humano: “será totalmente gratuita [a arte] se conseguir ser totalmente inumana” (SARTRE, 1999, p. 100). O Simbolismo, por sua vez, leva a uma tendência onírica de sugestões siderais e musicalidade etérea, produzindo uma beleza artificial, enquanto o Dadaísmo e o Surrealismo propõem o aniquilamento do próprio ser e da própria arte. A atitude do artista de romper com o estabelecido provocando o escândalo, como fizeram inicialmente Baudelaire e depois Rimbaud, mostra mais seu comportamento de revoltado que de revolucionário, uma vez que a burguesia sorri de suas maluquices, embora o artista a despreze, porém é essa mesma burguesia o público do artista, e os bens que consome vêm dela, logo sua contestação à burguesia se torna estéril. E mais, o negativismo que tomou conta da literatura é apreciado pela burguesia por dois principais motivos: ou porque afasta o escritor das classes oprimidas ou porque o leitor burguês o entende à sua maneira, como mero entretenimento, portanto como algo inofensivo. E o escritor, em suma, acaba sendo um “burguês envergonhado, escrevendo para os burgueses sem o confessar” (SARTRE, 1999, p. 104). Sartre (1999) não vê sentido nas atitudes vanguardistas de caráter destrutivo (Dadaísmo, Surrealismo), porque a literatura perde sua finalidade, deixando de comunicar-se e de comunicar. O filósofo francês, mergulhado no mundo pragmático da guerra, alega que as atitudes surrealistas são irresponsáveis e ele queria do escritor uma ação comprometida com soluções úteis e não os gritos desesperados da arte em estertores, pedindo socorro ante sua própria morte, ou a fuga para um mundo surreal, onde a escrita é automática e não fruto de uma consciência.

O que Sartre (1999) vê na literatura do século XX europeu com o Dadaísmo, é semelhante, em essência, ao que ocorreu no modernismo do Brasil no primeiro momento: uma atitude de ruptura, iconoclasta e destrutiva. Entretanto aquilo que para ele na Europa pareceu derrocada, era o que Hugo Friedrich chamou de dissonância e de categorias negativas, não porque se quisesse estragar o mundo e a linguagem, mas porque se queria revelar o mundo fragmentado e rompido pela guerra através de uma linguagem adequada a ele. No Brasil não houve a guerra, mas a linguagem poética ainda permanecera idílica ante um mundo que havia perdido a inocência, com as muitas rebeliões e manifestações sociais logo no início da república. Afinal por aqui também havia lutas operárias, pois os trabalhadores eram explorados pelo excesso de trabalho e mal remunerados, seja na cidade seja no campo, por aqui também houve o Partido Socialista e o Comunista

e depois ação fascista manifestada pelo Integralismo. O poder constituído governava apenas em favor das elites, principalmente as agrárias. A arte brasileira também precisava mergulhar na realidade nacional e denunciá-la. Se num primeiro momento predominou o comportamento anárquico, irônico e até humorístico no modernismo nacional, num segundo momento, os problemas do país vieram à tona e o artista brasileiro engajou-se no desvendamento do que era seu povo, denunciando as mazelas e conflitos sociais fundamentados na exploração do homem pelo homem e nas acentuadas diferenças que faziam de alguns brasileiros mais cidadãos que outros.

Mário de Andrade e Oswald de Andrade são exemplos da literatura brasileira do primeiro momento, de rompimento com as técnicas passadistas, mas já preocupados com as questões nacionais. Oswald produziu a poesia pau-brasil, que voltou às origens históricas para sua revisão crítico-irônica, recuperando a **Carta de Achamento do Brasil** e os cronistas do primeiro século, bem como mostrando a colonização e a história por um viés que desconstruía o nacionalismo ufanista proveniente do romantismo. Isso ele fez com a linguagem que aceita a **contribuição milionária de todos os erros** e rejeita o dizer ornamental que condizia com o patriotismo ornamental. Mário de Andrade construiu poeticamente a São Paulo de seu tempo, com toda a sua agitação burguesa e suas muitas facetas culturais, utilizando-se da colagem e sobreposição de imagens poéticas que bem traduziam a fragmentação e multiplicidade da já cosmopolita cidade. O poeta também criou a caleidoscópica figura de Macunaíma o **herói de nossa gente**, traduzindo na obra homônima a variedade linguística, lendária e cultural do povo brasileiro. Num segundo momento do modernismo, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade, com mais perspicácia e talvez competência, mergulharam num engajamento quase explícito, revelando as angústias existenciais de seu tempo. Enquanto o romancista mostrou as vidas secas dos sertanejos, os remorsos do homem egoísta e as angústias dos fracassados, com a segura própria da linguagem que traduz a segura da vida; o poeta relatou a morte do homem simples na madrugada, a solidão dos inumeráveis Josés e se encontrou na postura **gauche** e intimidada ante a enorme realidade que pedia mãos dadas para enfrentá-la. Se as duas guerras na Europa levaram Sartre (1999) a querer da literatura uma atitude mais participativa ante a vida humana, no Brasil, a própria condição sócio-histórica proporcionou aos escritores suas atitudes éticas.

Sartre queria uma literatura que construísse, sem deixar de ser arte, por isso denunciou que não pretendia literatura nem alienada nem abstrata, e especificou que alienada é a literatura “quando não atingiu a consciência explícita de sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como meio e não como um fim incondicionado” (SARTRE, 1999, p. 114); e “é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena de sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra” (SARTRE, 1999, p. 115). Note-se, pois, que, se abstrata, é porque não é empenhada, isto é, não seleciona assuntos, e essa escolha significaria uma recomendável atitude ética, o que para o pensador francês é essencial ao escritor, mas não no sentido da submissão a valores ideológicos, pois então seria alienada. Trata-se da consciência do que o escritor almeja por fruto de sua liberdade, e não porque lhe foi impingida alguma escolha, o que não seria escolha. Com esse comportamento livre, mas comprometido, Sartre (1999) pretendeu salvar a literatura, já que ele a via em seu tempo como ou má, e, portanto, ilegível; ou boa, mas sem leitores, afinal é apenas literatura. O que poderia oferecer, perguntariam muitos. Há na atitude sartreana um querer tornar útil a literatura, e tornar útil significa ganhar o leitor por estar com o leitor, pertencer a sua realidade e não mais falar de um pedestal. Falar como alguém que emerge da mesma condição humana do leitor e, portanto, alguém que fale com ele de igual para igual e que encerre em si e na sua fala a condição humana. Note-se que Sartre (1999) aceita a inexistência de classes e cria um escritor que perde sua condição de vate, mas adquire a situação de redentor, pois cabe a ele o resgate do mundo em toda sua variedade de cotidiano multicolorido e concreto, com suas transparências e falta de luz, com suas contradições. Enfim, o escritor apresenta ao leitor esse mundo complexo e variado, fruto de sua livre mas comprometida escolha, para o usufruto e julgamento livre de todos os homens.

A obra literária, portanto, por engajada que seja, não pretende ser uma verdade imposta ao leitor. Primeiro que a obra não é representativa do mundo, mas um próprio mundo necessariamente ficcional que é apresentado à liberdade do leitor que vai desvendá-lo. Se nesse mundo encontrar dor ou injustiça, será para que se indigne diante delas e não para que se deleite com elas, aliás, o leitor não as irá encontrar prontas, mas irá construí-las com a inerente e própria liberdade e assim comprometer-se com elas, pois perante elas terá que tomar também sua atitude. Sartre (1999, p. 51) insiste que moral e literatura são coisas distintas,

mas “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”, pois é um ato de confiança na liberdade dos homens: tanto do escritor em conceber, como do leitor em reconstruir.

Ao invocar o valor dos romances – note-se que se fala de prosa – Sartre (1999, p. 51) estabelece que não é adequado classificá-los como literatura negra ou com outra qualquer denominação, pois apenas são bons ou maus romances, e são maus se querem apenas agradar ou adular, mas serão bons à medida que forem “uma exigência e um ato de fé” para e na liberdade do leitor. Note-se também que Sartre (1999) sempre apela para as questões de conteúdo da obra ou de postura diante do mundo e da obra. Compreende-se essa atitude à medida que se tem consciência da situação de onde e quando fala o pensador: mundo europeu, pós-guerra e depois de ter vivido a resistência francesa contra o opressor, daí resulta a ânsia de liberdade e o centramento da obra de arte nessa atitude. Ele mesmo insiste que não se pode ver o escritor deslocado de seu tempo e de seu mundo, pois cada um só pode escrever a partir de quem é e de onde está na história dos homens, de quem sofre influência, pois é visto como escritor e é como escritor que o mundo pede dele uma postura, que deve ser fruto de sua consciência e não apenas de suas influências, já que o escritor não é marionete, mas, como qualquer outro homem, livre para optar sobre o que quer. E como o escritor apresenta ao mundo o mundo, ao perceber-se a si mesmo, o mundo estará afetado pela escritura, já que adquirirá consciência de como é.

Pena que o leitor empírico de Sartre (1999) nunca foi o povo, até porque este não lia nem lê. A burguesia que o leu reagiu com sua obra, alguns poucos pretendendo mudar o mundo, outros, a maioria, com a displicente consciência de ser apenas um escrito a mais, e, ainda alguns raros, com o sentido crítico necessário para ver em seus escritos uma distorção dos objetivos da arte, afinal, contrapuseram-se a Sartre as posturas estruturalistas, que pretendiam olhar a obra de arte em si, destituída dos vínculos com a realidade sócio-histórica, construção avessa à postura sartreana.

Sartre (1999) tem consciência de que o escritor é uma espécie de parasita da elite, que sobrevive dela, mas crê em seu papel de atuar contra essa mesma elite, já que ele é quem nomeia e, conseqüentemente, mostra o mundo e assim oferece a opção da mudança. É como se, para o burguês, o mundo fosse um espaço de oportunidades positivas e seus interesses seriam os socialmente estabe-

lecidos. O escritor quer desguiar desses interesses, propondo o viés negativo da construção social, sem o qual a balança penderia apenas para um lado.

O que origina o pensar de Sartre (1999) é o seu lema: **a existência precede a essência**. Com isso o filósofo afirma que o ser se constrói na vida e não, como se crê ou cria, que o ser já vinha à vida com uma essência definida. Decorre daí o conceito de que a liberdade é algo original, isto é, algo de origem no homem. Se o homem se constrói no viver, a liberdade é ingrediente de sua essência primordial para que ele possa fazer suas escolhas que o constituirão. Essa liberdade não é também algo divino ou transcendente, pois ela está configurada pela situação em que o ser vai construir-se, ou seja, pelas possibilidades que o espaço-tempo em que está inserido permite. Portanto o sujeito, envolto por uma complexa rede de relações e situações (família, ambiente histórico, sociedade, condições sociais), terá de agir, tomar decisões. Enfrentar a sua situação, reagir a ela é reconhecê-la, é perceber sua existência e, fatalmente, assumir que está comprometido, isto é, preso pelas contingências do tempo, do lugar e da situação em que se encontra ao nascer, porque é aí que vive e faz suas escolhas. Isso não significa um determinismo do meio sob força do qual o sujeito se submete. Ser indiferente ou aquietar-se é uma opção, é a forma que alguém escolheu para se comprometer com os problemas de seu tempo. A escolha é fruto da liberdade ante os fatos e o indivíduo é aquilo que ele faz com o que o mundo faz dele. Sartre não nega que o mundo pesa sobre o indivíduo, mas esse mesmo indivíduo é sujeito de sua história e também da própria História. Essa incondicionalidade do poder de escolha do sujeito advém de que não se pode escolher ser livre, já que se é livre como condição de ser. A própria vida de Sartre foi um exercício de sua liberdade por suas escolhas. Trata-se de um pensador que, com sua ação, não traiu sua palavra.

Perante isso tudo, que aproximações Sartre (1999) faz entre o escritor e o trabalho, assunto maior de meus recentes estudos no campo da poesia?

Durante o século XVIII, a revolução que se fazia era a burguesa e não a proletária, então o escritor estava a **serviço** do burguês, criticando os mitos da religião e da monarquia. No século XIX, com os burgueses já no poder e conscientes de seus valores, os escritores estavam ainda desvinculados dos proletários, mas a literatura se viu criticando os valores burgueses e também descobriu a própria autonomia e não estava disposta a voltar-se para fora de si, assim permaneceu absorta em si mesma. No século XX, pelo menos nos anos logo após a Segunda Guerra Mundial,

a classe oprimida estava presa a uma ideologia rigorosa e fechada. Se o escritor se engajar no partido, fará uma escolha política em detrimento da literatura, e ele não deve pôr-se a serviço do partido sem colocar em risco seu ofício literário. Assim o escritor, no século XX, tem até leitores, mas não tem público, isto é, escreve para um público heterogêneo de burgueses em ruptura com a burguesia, mas ainda com hábitos burgueses. O escritor perdeu o proletário, fechado em seu partido e, para Sartre (1999), não pode escrever aprovando a guerra, pois lhe conhece os resultados nefastos. Assim o escritor se sente falando sozinho ou num deserto, sem um público, afinal o escritor – sempre para Sartre – precisa buscar a quem escrever e é preciso salvar a literatura. Para isso Sartre está disposto a usar de outros meios (rádio, cinema) para chegar às massas, influenciá-las, elevar seus interesses a ponto de lhes criar a necessidade de ler. A leitura, entretanto, que se propõe às massas não deve ser panfletária, pois não se muda o homem pela propaganda, mas pela consciência de si mesmo na história. Essa consciência é o estágio da revolução socialista, que deve ser o meio para alcançar o fim último: colocar a pessoa de posse de sua liberdade, que lhe é tirada pela opressão. Provém daí o sentido de negatividade e de construção da proposta sartreana. Negatividade porque as palavras se tingiram de muitos matizes e alteraram seus significados, falseando-se, dizendo muitas vezes o avesso das coisas, mentindo ou encobrendo a realidade pelos interesses ideológicos que camuflam. Construção porque a função do escritor é a de “representar o mundo e testemunhar sobre ele” (SARTRE, 1999, p. 210) e não será descrevendo o mundo tampouco explicando-o (a descrição é apenas prazer contemplativo, enquanto a explicação significa aceitar a realidade como dada) que o escritor cumprirá sua função, mas incitando a percepção do leitor para o seu poder de desfazer e intervir, para sua possibilidade de agir, pois não há caminhos a escolher, é preciso inventá-los, e só encontrando sua saída, cada indivíduo estará inventando-se, isto é, vivendo sua liberdade.

A atitude de Sartre (1999) estampa a utopia comunista: a busca de um mundo em que cada qual é consciente e ativo por opção, honesto por escolha, construtivo por caminho. A utopia. A função do escritor é contribuir para que se alcance esse mundo, não para impô-lo, o que resultaria em algo avesso à expectativa. Para o escritor contribuir com essa meta, é preciso que não use os mesmos subterfúgios de linguagem que usa o poder: camuflagem, ambiguidade, segundas intenções. As palavras não podem ser incertas, pois levariam a incertezas.

SOB A ÓTICA DA POESIA

As relações entre sociedade e literatura parecem ser diferentes em suas especificidades, se comparadas com as relações entre poesia e sociedade. Enquanto no primeiro caso, com exceção das propostas imanentistas, os vínculos entre literatura e sociedade se realizariam sempre, quer na crítica de postura sociológica quer na de preocupação literária; no segundo caso, entretanto, parece haver empecilhos por parte das posições de Sartre (1999), que postula ser a poesia uma entidade singular, com uma espécie de voz autônoma ou um eu lírico senhor de uma dicção peculiar e, por isso, diferente da voz de um narrador que permite palavra a seus personagens.

Cada gênero literário tem suas especificidades, o lírico se distingue do dramático e do narrativo, mas há também o comum entre eles: todos são manifestações da literatura. Tratado como literatura, cada gênero tem sua importância e qualidades, de tal modo que não cabe conferir status desigual a qualquer gênero. Portanto quando Sartre (1999) difere poesia de prosa não é para exaltar uma em relação à outra, mas apenas para se posicionar a propósito do engajamento que, segundo ele, é possível na prosa e não na poesia. Sartre afirma que a poesia tem característica tal que não comporta o engajamento. Para ele, a linguagem da poesia distorce o mundo e as coisas e causa algo que se assemelha à visão de estranhamento proposta pelos formalistas russos, que pensavam a poesia como uma essência pura. A palavra, para o poeta, não é utilizada como signo, ela adquire uma dimensão simbólica e é mais uma imagem verbal que representação das coisas. Sartre compreende a linguagem da prosa similar à da informação, capaz de dizer o mundo sem subterfúgios, por isso adequada para o engajamento do artista, pois se faz inteligível, ainda que original em seu estilo. “O prosador [é] um homem que se serve das palavras” (SARTRE, 1999, p. 18), diferentemente do poeta que, ao empregar a palavra, não mais consegue usá-la para significar algo, porque a palavra se torna substância. De tal modo que fica impossível o engajamento do poeta, pois as motivações para a poesia não se exprimem no poema, mas lhe estão na origem. Ou seja: a indignação social, a raiva, o ódio político ou qualquer outro propósito existem anteriores ao poema, porque no poema essas paixões se transformam em palavras, a emoção se faz coisa e por isso se torna opaca, ambígua e perde a propriedade de designar, de esclarecer, de expor³. A

³ As emoções são anteriores ao poema, mas a discussão sobre o pensar dissociado da palavra ou a ele integrado é antiga e remete, na pedagogia, a Piaget, seus seguidores e opositores.

poesia é comparável à pintura ou à música, que também não podem ser engajadas, porque apresentam algo diante do que se pode ver ou perceber o que se quiser. Sartre exemplifica citando que o casebre desenhado pelo pintor não pode ser o símbolo da miséria, mas se mostrado por um prosador, este pode dirigir o leitor para revelar no casebre o símbolo das injustiças sociais e então provocar a indignação. O mesmo ocorreria se desenhasse um operário. “E o que pensar de um operário? Uma infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher” (SARTRE, 1999, p. 13). Para Sartre não é possível pintar ou transformar significados em música, por isso não é possível engajar essas artes. Sendo a poesia similar à pintura e à música, não será possível também engajá-la, afinal o poeta não se utiliza das palavras como instrumentos, pois para ele as palavras são coisas e não signos e por isso elas contêm a densidade e multiplicidade que as coisas oferecem a quem as vê.

Há, então, um impasse a superar, já que Sartre (1999) difere essencialmente a linguagem da prosa e da poesia. Aquela é a linguagem que se serve das palavras, pois elas designam objetos; esta é a linguagem que é coisa, que se torna objeto. Enquanto na poesia a palavra é intransitiva, pois turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos; na prosa a palavra é transitiva, pois o escritor “designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 1999, p. 18). Assim posto, parece estar o pensador sugerindo que a linguagem da prosa é a da informação ou da ciência e só a linguagem da poesia se define como arte. Ou enquanto a poesia se compara a um quadro de Picasso, a prosa se aproxima da simples pintura de parede. Seria, então, arte apenas a poesia? Isso seria simplista e inadequado ao pensamento sartreano. A prosa para ele não é a nomeação do mundo, mas sua representação ficcionalizada. O prosador, pelo menos o que Sartre considera engajado, tem consciência de que falar (escrever) é agir e que nomear as coisas também significa alterá-las, pois o escrever as torna públicas, percebidas, desnudadas e, portanto, ante elas não mais se pode permanecer como antes de conhecê-las. Uma coisa que se revela pede do observador uma atitude, não importa se de adesão ou recusa, empatia ou desprezo, o que importa é que diante da coisa revelada não é mais possível estar inconsciente. Assim, é função do escritor não permitir a ignorância sobre o mundo, dele deve falar, já que ele entrou no mundo da linguagem e dele não é mais possível sair, mesmo que decida pelo silêncio, pois este não é mudez, mas

ainda fala. Entretanto não é qualquer coisa dita que faz do indivíduo escritor: o que determina o escritor é o modo de dizer, o estilo. Aí reside o valor da prosa. O estilo, no entanto, deve passar despercebido, ou melhor, deve agir sobre o leitor de modo que não o perceba, não se impondo, mas conquistando. A esse estilo, que na prosa deve ser escolhido após o conteúdo – afinal cada conteúdo pede um modo de trabalhá-lo – Sartre atribui a capacidade de gerar o prazer estético, que é válido quando vem por acréscimo, não como a essência da prosa. O escritor que busca antes o prazer estético costuma perder-se em relação ao conteúdo e a obra se torna vazia. Aqui Sartre se aproxima de Horácio (1997)⁴. É, pois, fundamental definir primeiro o que se pretende dizer, e então o modo de dizê-lo deverá casar com esse conteúdo proposto, porque, em não havendo o casamento, também não se realizará bem o trabalho literário, que resultará forçado e perderá a sutileza necessária para conquistar.

Sartre (1999) concebe a linguagem da prosa como de significação transitiva mediada pelo estilo que a transforma em arte. Parece que estilo funciona como enfeite, ou acréscimo e não constituição da linguagem. O estilo, não há como concebê-lo apenas como o charme do escritor, pois seu estilo é sua linguagem e sua linguagem, mesmo em prosa, não é transitiva, não seria arte, ainda mais na literatura moderna, quando a aproximação entre prosa e poesia se fez tão intensamente, embaralhando-as muitas vezes. Para Sartre a linguagem da poesia é incapaz de dizer o mundo, pois está comprometida não com revelar outra coisa, mas com revelar-se. Isto é, a linguagem da poesia seria coisa em si, ou seja: se está escrito água, na poesia não quer dizer que representa a água, mas é a própria água poeticamente constituída. Sartre parece buscar apenas a poesia pura, talvez inspirado em Mallarmé e Valéry. Sartre entendia que, assim como a música e a pintura não podem ser engajadas, também a poesia não pode. Isso não a isola do mundo e nem faz dela algo que não tenha vínculos com a sociedade. Essa concepção apenas mostra que o modo de a poesia se vincular com a vida não é o mesmo da prosa. Trata-se de uma questão mais de grau ou intensidade literária, como sugeriu Pound (1997, p. 40) ao dizer que a poesia “é a mais condensada forma de expressão verbal”. Sartre não nega ao artista a escolha de seus temas, nem a forma em que vai expressá-los, já que a essência do ser é de liberdade, então o resultado estético não fica prejudicado pelo imperativo ético que lhe reside ao fundo, pois esse imperativo é a própria liberdade de escolha, que cabe também ao poeta.

4 Horácio (1997, p. 64) em sua *Epístula ad pisones* assevera: “Uma peça brilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém sem nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas”.

Ante o contexto histórico dos anos posteriores à Segunda Guerra, com ideias formalistas na crítica e a negatividade absoluta na arte, compreende-se a atitude insistente de Sartre (1999) em querer uma produção participante do artista. Ele precisava deixar claro que havia o que dizer, que a literatura ainda tinha seu papel no mundo, que a derrocada proposta pelas vanguardas do início do século XX não era de verdade. Talvez aquela arte fosse um grito desesperado de socorro ante a própria agonia que os artistas percebiam no mundo e na arte. Sartre vem com uma possível resposta a essa agonia. O momento pede a construção consciente de um novo mundo. Agora, depois da perda da liberdade social e de sua difícil reconquista, não mais é possível manter ativos os valores e crenças que proporcionaram isso tudo. Daí decorre sua atitude de defesa do Socialismo como o meio para o fim maior que é a liberdade do indivíduo. É por isso que o escritor escreve a partir de um exercício de liberdade e propõe seu escrito à incondicional liberdade do leitor, pois tanto um como o outro é, antes de tudo, livre em sua essência de ser.

A força de Sartre (1999) reside na ação e na indignação. A ação é o meio necessário à transformação social, que nasce do impulso de indignação perante um mundo inerte no campo das ideias e das artes. Compreende-se então a atitude ética que está no fundo de toda produção escrita, pois essa atitude é a consciência que o escritor engajado tem de que age sobre o leitor, pois lhe propõe algo, pois lhe desvenda o mundo, e ante algo que se torna desvelado, não mais se pode permanecer sem atitude.

Entretanto é falso pensar que Sartre quisesse apenas uma literatura que atendesse as necessidades de seu tempo e também que na arte da prosa tudo fosse fruto de intenções sociais. Ele não nega em nenhum momento nem o sentido universal da arte nem a revelação do particular. Afirma Sartre (1999, p. 27) sobre os escritores e sua finalidade: “Que raciocinem, pois, que afirmem, que neguem, refutem e provem; mas a causa que defendem deve ser apenas a finalidade aparente dos seus discursos: a finalidade profunda é entregar-se sem o aparentar”, pois nesse entregar-se de suas almas, no deslindar das causas particulares estão suas afirmações mais universais. É isso o engajamento: estar tão profundamente entregue que o voluntário se torne espontâneo, que o perpétuo ensinamento se dê contra a vontade expressa de quem ensina e que um momento histórico remeta de súbito ao homem eterno.

A ÉTICA DA FORMA

Barthes constrói sua tese em outra direção, foi um dos opositores da atitude engajada do escritor proposta por Sartre (1999). Barthes inicia seu posicionamento caracterizando a língua e o estilo, e afirma que a língua ainda não é a literatura, pois ela é o dado social através do qual e com o qual os homens se comunicam. A língua pré-existe à literatura, que será feita com ela e nela. O estilo está quase além da língua, é algo que não integra propriamente a literatura, pois está mais no autor: “ele é a coisa do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão” (BARTHES, 2000, p. 11, grifo do autor), afinal não se trata nem de escolha do escritor nem de reflexão sobre a literatura, simplesmente faz parte da formação do indivíduo, por isso lhe é profundamente íntimo e se situa fora da arte, já que não faz parte do acordo que une o escritor à sociedade. Esse acordo se faz através da escrita e é a escrita que engaja o escritor, através da escolha de um tom dado à forma literária. A escrita é a linguagem literária alcançando destinação social. E essa escrita é uma realidade que decorre da relação entre o escritor e a sociedade, mas o escritor não dá à sociedade uma linguagem que qualquer um possa consumir (ele não escolhe para quem escreve) e sim aquela que sua opção e o seu tempo lhe permitem criar. Aí reside um aspecto da dimensão social da escrita, pois o escritor, por mais que escolha livremente a escrita que quer construir, estará mais ou menos prisioneiro das palavras dos que lhe antecederam. Barthes pensa a escrita como um lugar privilegiado da literatura e centra, na forma escrita, o valor da obra. O que faz da literatura, literatura, não é nem a língua nem o estilo nem o conteúdo, mas um modo de ser que é um fechamento, um quase isolamento; esse modo de ser é a espessura de uma linguagem ritual, que coloca a literatura como uma instituição.

Barthes vai construindo seu pensamento em etapas para provar sua tese. Inicia comparando a linguagem falada com a escrita para dizer que esta tem um caráter de fechamento em relação àquela, pois enquanto pela fala, a comunicação flui numa linguagem unidimensional, na escrita não há uma única intenção de linguagem, pois nela há a ambiguidade provocada por uma intenção que está além da linguagem. Para comprovar isso, ele nos remete ao romantismo francês e afirma que aquela linguagem que parece excessiva, inchaço até, era somente adequada às circunstâncias, pois a realidade parecia, aos escritores daquele tempo, daquele tamanho. Não caberiam poucas palavras para exprimir esse tempo que

exige ampliação teatral. Outro exemplo dado é o da escrita marxista, cujo fechamento se dá não pela retórica romântica, mas pela escolha de um vocabulário peculiar técnico, com metáforas que funcionam como códigos. Por isso a linguagem escrita, no seu fechamento, revela-se e quer parecer um poder. Então Barthes se refere a uma escrita intelectual e cita a revista literária *Temps Modernes*, dirigida por Sartre (1999), em que a linguagem perde seu lugar privilegiado e transforma-se em sinal de engajamento, porque nessa literatura – que Barthes denomina de paraliteratura – o centro está no conteúdo que comunica e não na forma que o constrói. A linguagem funciona apenas como meio para alcançar outro fim. Esse fim é uma pretensa conscientização do possível leitor, mas de fato é uma forma autoritária de escrita, fruto de regime autoritário, que no caso específico aponta mais para o indivíduo (Sartre). Para Barthes, a verdadeira linguagem da literatura é capaz de engajar o escritor sem dizê-lo. Esse seria o poder da forma, que ele vê como um **objeto autônomo**, pois a linguagem usada como meio é a alienação da linguagem, ela precisa estar no centro do interesse porque ela, em última instância, é a coisa dita. Desse modo “a Literatura se torna Utopia da linguagem” (BARTHES, 1997, p. 73).

Traçando o caminho da escrita literária, Barthes conduz aos tempos burgueses, que são tanto os clássicos como os românticos, para afirmar que na passagem do momento clássico para o romântico não ocorreu o dilaceramento da forma da linguagem, porque as consciências não estavam dilaceradas, já que o burguês, que então era dono do poder econômico e intelectual, passou a ser também do político e social. Mas em torno de 1850, o escritor começou não mais testemunhar o mundo, mas sim tomar consciência dele. Então passa a se recusar a retratá-lo e assume outro compromisso: com a forma. Gustave Flaubert foi pioneiro na prosa, Charles Baudelaire na poesia, e desde então a literatura tornou-se uma problemática da linguagem. A literatura deixa de ser um valor-gênio e passa a ser um valor-trabalho, fruto de uma construção, como a produção de uma joia. Então proliferaram as formas de dizer ou de negar a linguagem, como o fez Mallarmé. A partir daí proliferaram escritas modernas, ora revelando vocabulário audaz ora trabalho retórico ora aventura da forma. Então a pergunta: qual o caminho mesmo da literatura? Abordando a preocupação que os escritores, desde Flaubert, revelam a respeito da linguagem, Barthes salienta a busca por uma escrita real e cita a escola naturalista como um desvio dos propósitos por substituir a frase natural pela artificial, isto é, criaram clichês literários: diziam demais para

dizer nada. Mesmo caminho adotado pelo realismo socialista francês. Na contra-mão desse roteiro de uma sintaxe da desordem, Rimbaud e Mallarmé chegaram à desintegração da linguagem e ao silêncio, e Camus alcançou a escrita neutra, em que a palavra é transparente e as forças sociais e míticas da linguagem desaparecem, assim como o pensamento não se mostra engajado. A literatura perdeu de todo sua elegância e ornamentação.

O escritor sempre quis apreender a linguagem real e há muitos exemplos dessa tentativa de conquistar a naturalidade das linguagens sociais, um deles é, segundo Barthes (1997), Sartre e seus diálogos romanescos como uma tentativa, que resultou insatisfatória, pois aqueles longos recitativos permanecem convencionais. A literatura só alcançaria sua condição adequada, quando fosse reduzida a uma problemática da linguagem, em outras palavras, quando a forma fosse “a primeira e a última instância da responsabilidade literária” (BARTHES, 1997, p. 75). Barthes quer uma ética da escrita, não uma atitude ética como valor social da literatura. Ele constata que o escritor moderno faz da forma uma conduta e que a identidade de uma obra se faz por sua escrita. Mas o escritor vive um impasse: sua escrita busca uma linguagem universal – o que parece impossível à maioria – ou um não-estilo, um estilo oral, um grau zero – o que presumiria uma homogeneidade social. Resulta então que numa sociedade de dilaceramento de classes, há a necessidade do dilaceramento da linguagem, são coisas que não se separam, e a literatura é ao mesmo tempo a consciência do dilaceramento e o empenho em superá-lo. É então que a literatura alcança a condição de ser o sonho da linguagem, pelo menos assim pensou Roland Barthes, ainda nos anos cinquenta do século XX.

Vê-se que os caminhos dos dois estudiosos franceses até aqui abordados são diametralmente opostos: o primeiro quer a relação da literatura com a sociedade através do centramento no conteúdo, o segundo compreende essa relação na forma; o primeiro propõe que por trás da criação estética haja uma atitude ética, o segundo quer uma ética da escrita, ou seja, uma atitude do escritor ante a linguagem a adotar para a obra. O interessante é que ambos querem salvar a literatura, um por compreendê-la somente se impregnada das realidades sociais, outro por condicioná-la na forma dessas mesmas realidades.

Nos anos oitenta do século XX, com o desabamento do bloco soviético, é certo que o sonho revolucionário perdeu seu horizonte, depois de ter mobilizado

tantos intelectuais por em torno de cem anos. Entretanto o engajamento não se resume a uma tomada de posição política, antes é a busca do lugar e da função que a literatura ocupa na sociedade. Engajamento é um caminho através do qual se procura perceber se a literatura pode, e em que medida pode ser ao mesmo tempo um objeto estético e um poder de atuação social, se sua gratuidade não será ela mesma a própria sedução que leva à ação, se o fato literário pode interferir na história imediata. Trata-se na realidade de um questionamento sobre as fronteiras da literatura, caso contrário, seus mais persistentes estudiosos não partiriam de perguntas, como o fizeram Sartre e Barthes (Que é a literatura? Que é a escrita? Existe uma escrita poética?), partiriam para definições e respostas. Não seria o engajamento uma maneira de levar a literatura a seus limites? Ou, por outro lado, todo escritor, algum dia há de questionar-se sobre seu papel social e a função de sua escrita. Esses questionamentos não terminam porque não há mais um muro de Berlim ou porque a utopia revolucionária foi, por ora, sufocada. A busca de motivos e valores, enfim, de uma ética faz parte do escrever. O engajamento acaba sendo, de certa forma, uma busca necessária, mas ao mesmo tempo uma meta inalcançável pelo escritor, pois se o assumir explicitamente, corre o risco de pôr sua literatura a serviço de outro fim – o que seria já não fazer literatura – mas se mostrar uma criação sem relação com seu mundo ou pelo menos o mundo, será um alienígena, o que é impossível, já que todo escritor é engajado por suas tomadas de posição, sejam quais forem.

UTILE ET DULCE

Para Horácio (1997), a arte de escrever passa pelo bom senso, e o equilíbrio gerado por ele faz os poetas realizarem coisas agradáveis e proveitosas, afinal, de que vale o gênio sem o cultivo? Já naquele antigo contexto se valorizava o campo estético da obra de arte e certamente é nessa área que o poeta desenvolve sua atividade específica para recriar a vida e interpretar o mundo. Assim as questões sociais serão bem resolvidas na obra se a obra for bem resolvida como resultado estético. O autor escolhe livremente a matéria de sua obra, não pode se submeter a deveres, mas sim defender sua autonomia. A arte não pode ser imposta de fora. Naturalmente o autor aceita os contingenciamentos a que o artista está sujeito, desde as suas disposições pessoais até a sua situação comunitária, conforme Sartre (1999). Certo, o autor nasce já sofrendo a força de uma situação

e, quando escreve, não se poderá furtar da presença do meio social, mas seu espaço nesse meio está no campo estético, assim como o espaço do economista será a economia e o do historiador a história. Do mesmo modo que a economia também analisa os eventos econômicos nas artes e o historiador se preocupa em realizar a história da arte, também a arte terá que, ao recriar o mundo, fazê-lo em relação aos parâmetros que o próprio mundo oferece. Como não é possível contar a história de Portugal tendo por base *Os Lusíadas*, também não será adequado fazê-lo desconsiderando a existência de Luís de Camões. Percebe-se, pois, que será normal na obra de arte a presença de elementos de todos os conteúdos da vida, sejam externos e relativos às ações e aos feitos humanos, sejam internos, relativos às emoções e à psicologia humana.

Ao recriar a vida e interpretar o mundo através da arte, o artista estará realizando o duplo objetivo da arte, conforme já prescrevera Horácio (1997, p. 65): “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”. O prazer e a informação esteticamente elaborados podem, porém, atingir repercussão para além dos propósitos de uma obra, basta que se lembrem *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, como exemplo do extremo delírio pessoal que levou indivíduos ao suicídio; outro exemplo é *A cabana do Pai Tomás*, de Stowe, obra que contribuiu para a condução da sociedade norte-americana à Guerra da Secessão. As citadas reações não são objetivos das artes, pelo menos não objetivos primordiais, já que são fruto de atitudes de leitores, logo objetivos em segundo grau.

A natureza fundamentalmente estética do prazer não é algo pacificamente aceito, pois a arte é uma forma cultural de conhecimento que se dirige à intuição enquanto o prazer, material e espiritual, dirige-se, respectivamente, aos sentidos e à sensibilidade. Deduz-se disso a essencialidade estética do prazer e do conhecimento artísticos, pois se vê aí uma dupla subjetividade: o conhecimento estético parte da intuição e o prazer estético toca a sensibilidade. Diferentes do conhecimento filosófico ou científico e até do prazer material – que se concretizam, quando universais – o prazer e o conhecimento artísticos partem de uma verdade pessoal do artista e provocam um prazer em uma determinada pessoa e não o prazer no sentido amplo.

Para que serve esse prazer? Não será algo estéril? O combate à essencialidade estética do conhecimento e do prazer artísticos ocorre porque se considera

que um conhecimento deve ser experimental, que passe pelo plano da repetição da experiência e se chegue ao mesmo resultado, o que é impossível com a arte. Nela não é possível aplicar o método científico, pois não é ciência. Também se contesta o prazer por considerá-lo infecundo, inútil ou estéril. Contra isso se manifesta o professor Lyra (1982, p. 22) desse modo:

Ora, ainda que inexperimentável, o conhecimento transmitido por uma autêntica obra de arte é utilíssimo: quem lê uma obra poética como a de Fernando Pessoa enriquece consideravelmente a sua visão do homem, do mundo e da vida. Isso não é útil? Com referência ao prazer, não se compreende como alguém possa condená-lo por estéril: quem ouve uma obra musical como a de Chopin refina no deleite a sua própria humanidade, ensejando um trato mais cordial com seu semelhante. Isso não é fecundo?

A arte e o artista precisam de sua autonomia, caso contrário, a subserviência resultaria em transformá-los em algo que atendesse outros interesses, como valores morais, religiosos ou científicos, e aí a arte se esfacelaria, perderia sua razão de ser. A arte tem uma finalidade sua, com meios e fins específicos que lhe dão autonomia. Não se diz que ela é autossuficiente ou fechada em si mesma, pois então seria estéril, mas ela só será eficaz para a comunidade de for eficaz esteticamente. É preciso, pois, que se realize bem como obra de arte a fim de ser significativa para a sociedade. Essa dupla meta é conquistada por causa do próprio organismo da literatura que é feito de linguagem e de conteúdo. Isto é, a literatura é feita de ingredientes tanto individuais quanto sociais. O conteúdo, embora fruto da escolha do artista, é dado pela comunidade: o problema que o artista vai trabalhar. Esse problema, por mais pessoal que seja, será sempre um dado humano e, portanto, partilhável com outros humanos. O conteúdo por si só não é arte, pois ele precisa de um trato pessoal do artista, ou seja, necessita ser configurado em uma forma que elevará o problema ao plano estético. Essa é a contribuição bem pessoal do artista. Como o plano estético se alcança na linguagem, surge aí um dado partilhado entre comunidade e artista: o instrumento que permitirá ao escritor dar forma estética ao problema. Conclui-se, portanto, que arte e sociedade se relacionam de modo dinâmico, um interferindo no outro numa relação dialética, porém independente, já que a arte não se constitui um meio para atingir outros fins, ela tem sua finalidade própria e é desse modo que é útil à sociedade.

Ainda, entretanto, permanecem dúvidas. Deverá o artista, para atingir a sociedade, tratar de temas sociais ou comunitários? Ora, o artista trabalha com sua

liberdade, sem obrigação de desenhar esta ou aquela realidade. Aliás, tem uma obrigação: não retratar simplesmente a realidade, mas recriá-la, podendo mudá-la, tanto criando uma suprarrealidade, como uma contrarrealidade, uma vez que sua criação nasce de sua intuição, imaginação, talento e cultura em relação dialética com a sua situação comunitária. Portanto, para ser social, a arte não precisa questionar problemas sociais, ela pode atingir seus citados objetivos desenvolvendo qualquer trabalho, discutindo qualquer problema. Sendo os objetivos do prazer e conhecimento estéticos úteis à comunidade, a arte estará exercendo sua função social, não importa qual o objeto de seu trabalho, basta que a emoção ou a informação produzida não seja nem a emoção natural nem a informação didática ou jornalística, mas aquela fruto de uma filtragem que produz o sentido estético. Não se confunda, portanto, a criação literária como algo que o artista comunica, ou que o importante na arte é comunicar. Entenda-se aqui o termo **comunicar** no sentido restrito da informação noticiosa. O artista não parece, portanto, interessado em comunicar, mas em acertar a obra, dando-lhe a forma de seu conteúdo, para que ela encarne a experiência exata que cria. Certamente que uma obra que se realiza bem, comunica, mas não do modo como comunica quem pretende informar. Além do mais, a obra só realiza seu intento, quando consumida, apreciada, lida. Então o objeto particular do artista, sua obra, pode encontrar ressonância na sensibilidade do leitor e provocar comoção diante das emoções, compreensão ante as ideias e assim o tema mais individualista, ao contatar com o leitor, se socializa. Tanto um problema político quanto um lírico, são socializáveis. Amor ou amizade são expressões humanas vinculadas ao espírito social de cada época, resulta daí a variedade das manifestações líricas através dos tempos. Do ponto de vista estético, os conteúdos são neutros, mas o ideal seria a obra poder unir o conhecimento com o prazer estético, juntar o útil com o lúdico.

Escreveu Horácio (1997, p. 64) que:

[...] uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém sem nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas.

Esse é um dos fatores para a permanência de uma obra de arte: um conteúdo que motive interesse, isto é, que atraia indefinidamente. A isso Candido denominou de função social da literatura, que representa “o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades

espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (HORÁCIO, 1997, p. 46). Ou seja, a obra também atende às expectativas de seu tempo; afinal foi construída nas motivações desse tempo e responderá a elas. Caso não houvesse esse aspecto na obra, ela seria alienada, deslocada, fruto de uma pura fantasia, o que, de certa forma, é impossível acontecer, dado o fato de que o momento histórico sempre influencia o criador, a não ser que o criador tenha alguma das patologias inerentes à loucura.

Mas apenas conteúdo não é suficiente, é preciso também a eficácia da forma, ou seja, um modo de alcançar seu objetivo, que é sua razão de ser. E novamente Horácio (1997) a acentua comparando-a com a difícil arte de calcular com os números romanos, sugerindo o domínio de uma habilidade especial para alcançar uma meta. A fusão do interesse provocado pelo conteúdo com a eficácia dada à forma dará a permanência da obra de arte, isto é, conteúdo e forma (que se tornam inseparáveis porque um adquire o modo do outro) farão da obra literária algo que ultrapasse seu condicionamento a um espaço e a um tempo para conviver com sucessivas gerações. Isso alcança a grande obra de arte, aquela que atinge a função total da literatura, no dizer de Candido (2000, p. 45), pois é fruto da elaboração de uma visão de mundo que expressa tanto o indivíduo quanto o grupo, mas que se configura como um valor permanente do coletivo, e a experiência que ela comunica alcança uma “relativa atemporalidade e universalidade [...] desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”. Cabem aí as obras representativas da cultura de um povo e que permanecem vivas séculos após sua criação por conterem e revelarem valores e sensações não circunscritas aos eventos de um tempo específico, mas representativas da essência das experiências humanas e por se organizarem em uma forma que lhes confere vigor interno e por se manifestarem numa linguagem com enorme pluralência que lhes permite adequar-se a muitos contextos. Assim posta, a fórmula aponta para a essencialidade da forma, pois será ela que dará à obra sua configuração de arte, mas o conteúdo não poderá ser qualquer um, posto que deverá revelar a essência das experiências humanas. Isso quer dizer que não só a forma interessa. Ela só será eficiente se conseguir transfigurar-se no próprio conteúdo, então a substância da obra será um todo indissolúvel: já não haverá forma e conteúdo, mas um conteúdo-forma ou uma forma-conteúdo e esse resultado será mais pleno na medida do talento do artista. O conteúdo se estetiza na mesma proporção que a forma se realiza. Forma e conteúdo nascem

juntos. A arte que atinge a eficiência e a eficácia acaba ultrapassando o próprio homem, pois o supera no tempo, eternizando-se, e no espaço, universalizando-se.

A referida função social da literatura denominada por Candido (2000) é a visão de obra de arte que contempla plenamente o interesse de Sartre no que tange à narrativa. Mas essa propriedade decorre da própria natureza da obra literária e não de uma atitude ética, ou seja, a obra, por estar inserida num universo de valores de uma cultura e por ser expressiva e comunicativa, naturalmente cumprirá seu papel social. Certamente que o artista e o público criam significações conscientes, como o fato de o artista querer alcançar determinado objetivo e o leitor querer que a obra lhe mostre algum aspecto da realidade. A manifestação volitiva do artista e do público, entretanto, contribui para uma função outra, de caráter ideológico e que se refere a um sistema definido de ideias que dá à obra um caráter interessado. Essa função ideológica se torna mais evidente nas obras com objetivo político, ou religioso ou até filosófico, mas não deve ser tomada como o centro de significação, como pode parecer, pois para uma análise adequada, que permita compreender a obra literária de modo equilibrado, é preciso que se tome em consideração sua forma e seu conteúdo simultaneamente. Então se sobressairão os aspectos estéticos que realçarão a função artística, isso nas obras de verdadeiro valor literário.

É possível compreender a obra de arte como uma transposição do real para o ilusório através de um estilo, que reorganiza o mundo, combinando a realidade social com a manipulação técnica, e tanto o criador que concebe quanto o receptor que aprecia adotam uma atitude de gratuidade que dará a entrada para o mundo da ilusão. Aí a matéria se transmuta em algo empenhado, na razão direta em que revela uma visão de mundo. Essa gratuidade, no entanto, é inaceitável para Sartre (1999), que espera uma atitude ética de ambos, embora o resultado pareça semelhante, uma vez que nem Sartre quer a arte como meio. Que rumo seguir: o gratuito como caminho para chegar ao estético ou, como quer Sartre, convocar a liberdade essencial do ser como rumo para alcançar o social?

Para Sartre (1999), o conteúdo é o primeiro passo do escritor, ou seja, é necessário ter o que dizer para então dar a forma desse dizer, de tal modo que o dito só se torna pleno na forma que lhe foi atribuída, conseqüentemente, mudando-lhe a forma já não será o mesmo. Por isso a configuração definitiva da obra acontece no momento da interação da forma com o conteúdo. Os conteúdos se apresentam neutros ao autor, ou ele os escolhe livremente? Todos lhe podem ser-

vir para os objetivos da arte? O conteúdo resulta de uma atitude ética do autor, segundo Sartre, que o escolherá por estar consciente de sua necessidade naquele lugar e momento, já que o escritor sempre propõe algo à liberdade do leitor. Sobre o momento ainda, sua preocupação é sempre o tempo presente, os homens presentes, a vida presente, como diria Drummond de Andrade. Mas a obra, depois de adquirida sua configuração definitiva, está posta para o mundo que dará a ela a destinação que resulta da liberdade do leitor. Sua permanência ou não independe da obra em si e sim dos que ela tocar com sua atitude.

Quanto à situação em que o escritor se encontra, Sartre (1999) compreende que é impossível escrever a partir da pura intuição. O ato criador não vem por inspiração e não se circunscreve ao espaço apenas individual. Desde que nasce, já está o artista inserido num meio com o qual interage e a ação é dialética, pois ambos interferem um no outro. Para Sartre essa interação acontece devido à liberdade original que constitui o próprio ser, que fará suas escolhas, mas que também será em parte influenciado pelo meio, pois, embora livre como princípio para ser, o homem precisa continuamente conquistar sua liberdade lutando contra a opressão. A relação do artista com o meio se dá, além da formação que impinge ao indivíduo os valores de seu tempo, também pelos elementos em comum que existem na constituição da obra de arte: o conteúdo, que vem da vivência com o mundo, e a linguagem que é comum a ambos.

Sobre a figura do leitor, Horácio (1997) já dá importância a ele, mas não o analisa, o compreende como um receptor-apreciador que se forma e informa com a obra de arte, um indivíduo que atinge o prazer e o conhecimento, afinal a obra é para ele. Um ser, portanto, sem atitude, passivo, que recebe. Não se trata, pois, de alguém que atribui sentidos ao que lê, mas que os desvenda, deixando ao autor todo trabalho, prêmio e castigo de sua criação. O leitor usufrui e se beneficia do que lê, pois se amplia, se enche de novas experiências e conhecimentos e isso é suficiente. Sartre (1999) olha por outro ângulo, pois vê no leitor aquele que, com sua liberdade, toma uma atitude ante a obra: lê ou não, e mais, o público é a expectativa e o vazio a preencher, ou seja, o público é o outro e o escritor precisa ir ao encontro desse outro, porque literatura é também comunicação. Se o leitor toma a atitude de ler, ao perceber o mundo que lhe foi desvendado, perderá a inocência, compreenderá a si e ao mundo com seu cinismo e má-fé e adquirirá a **consciência infeliz** de que fala o filósofo. Vê-se, porém, ainda em Sartre, o leitor como alguém que recebe, pois precisa do intelectual para alcançar a consciência

de classe, mesmo assim Sartre insiste que o escritor não age sobre o leitor, mas que apenas apela para sua liberdade. Nem Horácio (1997) nem Sartre chegam a compreender o leitor como alguém que atribui significados à obra, como alguém ativo, com seu repertório e seu horizonte de expectativas, em relação à própria construção do sentido pleno da obra. Sartre vê ação no leitor, mas o tipo de ação que melhor seria designada como reação, isto é, uma ação decorrente da aquisição de consciência proveniente da leitura, ou seja, uma ação *a posteriori* e não no ato de ler, contribuindo com a obra.

O VALOR DA FORMA E DO CONTEÚDO

Nos estudos a propósito da relação entre literatura e sociedade, não é possível desenvolver análises do texto literário abordando nem somente o conteúdo e tampouco apenas a forma, caso se queira ver integralmente a obra, além do que, só é possível entender uma obra se com o texto se integrar o contexto. O contexto, esse elemento aparentemente externo à obra, esse elemento social, não importa como significado da obra ou como causa, mas como parte integrante da sua própria estrutura, tornando-se, portanto, também elemento interno. Uma obra será mais bem resolvida na medida em que o social não apenas forneça matéria para a criação literária, senão também que se constitua como essencial na obra como ingrediente artístico. É certo que se possa ver no elemento social a matéria que permite identificar certo tempo histórico ou as ideias de uma época, mas essas observações pertencem mais à sociologia ou à história que à literatura. Sartre (1999), porém, pretende o social como causa e como consequência da obra, isto é, entende haver uma motivação social que leva o artista a dizer o mundo, e que existe um interesse social: tocar a sensibilidade do leitor e lhe exigir uma atitude. Mas para o pensamento formal, o elemento social só cabe na obra como parte de sua estrutura, nem como causa nem como finalidade. Ou seja, o motivo trabalho na poesia moderna brasileira não funciona somente como assunto para os poetas, mas cada poeta, na medida de sua competência, realizará melhor sua poesia quando e se conseguir internalizar na forma de construir poeticamente o tema a própria forma externa do trabalho na sociedade. Se o trabalho socialmente constituído em 1925 se apresentar caótico e desorganizado, há que o poeta configurá-lo artisticamente assim, então o elemento social estará integrando à obra, caso contrário será apenas apresentação de um tema a que faltará a própria

alma. Dito de outro modo, a apreensão da realidade é individual, esse individual, porém, precisa universalizar-se por meio da internalização absoluta desse conteúdo, de tal modo que deixe de ser uma representação do social através do sujeito, para tornar-se uma força espontânea do sujeito que se revela em linguagem. Não a linguagem como meio para dizer o mundo, mas um sujeito que “soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir” (ADORNO, 1975, p. 206)⁵, assim o social da poesia estará exatamente naquilo que não é social – o indivíduo – que se universaliza.

Por outro lado, segundo Culler (1999), para realizar uma crítica integral da obra se faz necessário não a olhar apenas por um ângulo, mas sim unir os aspectos linguísticos, sociológicos ou psicológicos que possam conduzir a uma leitura coerente. Será preciso, pois, integrar à análise da obra literária os estudos que se denominam genericamente de teoria, isto é, estudos em outras áreas (psicologia, sociologia, história...) que permitam investigação na literatura. As análises formalistas são avessas a isso, pois veem a obra como um universo fechado. Esses estudos, embora importantes para avaliar as qualidades específicas da construção literária, são incapazes de dimensionar principalmente o valor histórico da obra. Naturalmente que se está aqui olhando a obra pelo ângulo da análise crítica e não em função de sua produção.

Como compreender que o ingrediente social deva ser visto como elemento da estrutura da obra? A questão está relacionada ao que é o artista: nem reflexo nem resultante da sociedade, mas indivíduo pelo qual o que passa da sociedade se transforma, pois ele recria e não apenas devolve. Há, portanto uma influência da obra de arte na sociedade, assim como desta naquela. Que a arte é expressão da sociedade é uma verdade comum e já há muito constituída; mas se ela estiver interessada nos problemas sociais, estará submissa a um valor moral ou político, o que a colocaria como meio para outro fim que não o de arte, no que se identifica parcialmente com o pensamento de Sartre (1999), já que ele defende o imperativo moral como motivação do artista, não como objetivo da arte.

Ao estudar a influência do meio sobre a arte, se faz necessário ressaltar os fatores socioculturais importantes que constroem a influência: a estrutura social, os valores ideológicos e as técnicas de comunicação. A estrutura social define a posição social do artista e dos grupos de leitores; os valores ideológicos inter-

⁵ Para Adorno (1975), a sociedade se revela na poesia não por uma intenção direta do poeta, mas espontaneamente, pelo aprofundamento do eu em si mesmo que se transfigura em linguagem. Assim o poetizado representa o social, não a ideologia social, até porque, para o autor, a arte expressa o que a ideologia encobre.

ferem na forma e conteúdo da obra; as técnicas de comunicação atuam sobre a construção e repercussão da obra. Desse modo se definem um artista que cria dentro de padrões de seu tempo, uma obra com temas e formas, e um público sobre o qual a obra age. Mas isso não é suficiente, é preciso que se saliente a necessidade da intuição tanto do criador quanto do leitor, pois a obra não é transmissão de conceitos ou noções sobre a vida, mas expressão de realidades ficcionais radicadas no artista⁶. A poesia, por exemplo, só tem um conteúdo no momento em que adquire uma forma, ou melhor, no instante em que se expressa, quando a palavra é a um só tempo forma e conteúdo, aquilo que Sartre (1999) denomina de coisa e não de signo. Certamente que não se defende que a obra é apenas vivência do artista, afinal o artista busca na vida social os temas e formas de sua obra e mais, se amolda ao público. Há, portanto, uma interação entre esses elementos. Por outro lado, também é verdade que haja obras em que a relação com o público seja mais seletiva, pois elas exploram recursos simbólicos novos que dificultam os leitores num primeiro momento⁷.

A propósito da posição do artista nas relações entre arte e sociedade, há sobejas evidências de que, desde há muito na história humana, ele ocupa papel específico, como de um indivíduo que assume a iniciativa de criar, mas em acordo com a necessidade da própria sociedade em que está inserido. Esse indivíduo criador só conseguiu maior autonomia, tornando-se profissional e vivendo da arte nas sociedades mais recentes. Em sociedades primitivas essa função era rara.

A obra de arte, por seu turno, é um objeto fruto do artista integrado no seu tempo e se configura de conteúdo e de forma. O conteúdo passa pela força das grandes ideias e movimentos sociais, religiosos ou revolucionários da humanidade, enfim aquilo que, por razões quer íntimas quer históricas, se configura para o homem como algo que suscita a sensibilidade e invoca grandes emoções, e aí cada época tem seus motivos e temas. Assim se compreende por que Camões usou, no século XVI, o motivo das navegações marítimas para contar a história grandiosa de seu povo. A forma da obra depende do tempo e do lugar. Em épocas anteriores à escrita, a poesia provocava sensações auditivas, daí os estribilhos e as repetições; em tempos mais presentes, assumiu configuração visual, pois passou a ser lida e adquiriu formatos comunicativos. Em suma, a forma também está circunscrita à sociedade em que a obra é criada. O público, modernamen-

6 Antonio Candido desenvolve estudo nessa área em *Literatura e Sociedade*.

7 A isso, Antonio Candido chamou de arte de agregação e arte de segregação. Enquanto as primeiras repercutem os símbolos conhecidos e agregam leitores, as segundas renovam as artes e criam novos desafios a um público de iniciados.

te falando, pode ser uma massa informe, de gostos e motivações heterogêneas que influenciam os artistas, alguns deles produzindo para atender a esse público e assim conquistar os benefícios comerciais daí advindos. Poucos, porém, são os artistas que conseguem produzir imunes ou quase imunes às influências do gosto e da moda, mesmo quando pensam estar fazendo uma produção livre, a sensibilidade, espontaneamente, se configura conforme os padrões, isso porque se introjetam as normas sociais, mas o artista tem a sensação sincera de estar sendo original. Na verdadeira obra de arte predominam impulsos pessoais sobre os ingredientes sociais a que se combinem, mas sempre estará presente a ação do meio. Também é importante salientar que é o público que dá sentido e realidade à obra, por isso há autores incompreendidos em seu tempo, mas a quem a posteridade pode conferir valor, porém sempre é o autor o agente que desencadeia o processo de relação que o público fará com a obra. Público, aliás, que não passa imune pelas obras, pois das obras podem nascer correntes de opinião e grupos de leitores com interesses comuns, desenvolvendo estudos específicos sobre padrões estéticos ou morais.

Em suma, Sartre (1999) fornece a atitude do artista, exigindo dele consciência sobre o ato criador e sobre a força desse ato em relação ao leitor. Essa consciência, embora não determine os temas que podem ou devem ser abordados, já que isso depende da liberdade do autor, implicitamente sugere que tratem das questões de seu tempo, com o intuito de mudá-lo pela ação consciente também do leitor. O escritor é livre, o leitor é livre, mas não tão livres, pois estão amarrados às circunstâncias do seu contexto sobre o qual devem agir. De outro lado vem a contribuição da necessidade de uma ética da forma: o artista precisa tomar consciência de que ele produz arte da palavra e de que é na linguagem que se constitui seu ato criador, que o engajamento, enfim, se faz na escrita, pois “não há pensamento sem linguagem”, portanto, só na escrita o pensar se concretiza, daí que “a Forma é a primeira e a última instância da responsabilidade literária” (BARTHES, 2000, p. 75). Mas a linguagem é um dado social que o artista compartilha com o público, e a obra é socialmente útil quando bem resolvida esteticamente. O sentido útil da obra está em que ela proporciona prazer e conhecimento estético e que ambos ampliam ou a visão de mundo ou o refinamento da sensibilidade. Porém a estrutura externa do conteúdo precisa adquirir forma interna na obra para ter valor, e o poeta não funciona como um espelho que reflete a realidade, pois tudo passa por seu crivo pessoal e se transforma, antes de

voltar à sociedade. Portanto é impossível dissociar, para um estudo mais pleno da obra literária, a forma de seu conteúdo, pois os dois mutuamente se constituem.

As relações entre arte e sociedade não são inerentes apenas à prosa, a poesia é também arte que se relaciona com a vida social, quer no conteúdo quer na forma. No conteúdo, pois pode tratar de qualquer assunto da vida, pessoal ou social. Na forma, porque a linguagem, por mais criativa ou pessoal que possa ser, vem da vida social e está vinculada ao momento histórico. Castro Alves usou a palavra grandiloquente para questionar a escravatura, Olavo Bilac selecionou seus termos e usou epanástrofes e inversões, Mário de Andrade fragmentou seu discurso poético, cada qual estava usando a linguagem conveniente para o contexto em que se inseriam. Castro Alves engajado emocionalmente na luta abolicionista, Olavo Bilac ligado ao gosto da elite burguesa, Mário de Andrade representando valores sociais em esfacelamento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Conferência sobre lírica e sociedade. In: LOPARIE, Z.; FIORI, O. B. (Org.). **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 2001-2214.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARROS, M. **Livro sobre nada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LYRA, P. **Utiludismo: a socialidade da arte**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- MARCEL, G. **Journal metaphysique**. Paris: Gallimard, 1927.
- POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POUND, E. **ABC da literatura**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ROBERT, P. **Le nouveau Petit Robert**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.

SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

B

JEREMIAS SEM CHORAR: UMA VISÃO HEIDEGGERIANA SOBRE A TECNOLOGIA

Rodrigo Luciani Faria

Nabylla Fiori de Lima

Júlia Machado Fernandes

Juarez Poletto



INTRODUÇÃO

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, ocorreu uma transformação no cenário internacional. A Europa perdeu a sua hegemonia e o mundo se bipolarizou entre duas forças com ideologias conflitantes: o capitalismo, liderado pelos Estados Unidos (EUA), que defendiam a propriedade privada, o acúmulo de capitais, a usura e o lucro; e o socialismo, representado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), defensora da coletividade das propriedades, a distribuição dos bens e igualdade para todos os indivíduos. Esse período ficou conhecido como Guerra Fria (1945-1991), pois não houve embates militares diretos entre estas duas potências, mas sim corridas armamentistas e espaciais, resultando no aprimoramento tecnológico que possibilitou a chegada do homem ao espaço e à Lua, e também uma produção exacerbada de armas nucleares potentes, as quais deixavam o mundo em tensão, pois se fossem utilizadas poderiam devastar partes do planeta.

Apesar de o embate entre os blocos – capitalista e socialista – não ser efetivo, a tensão causada pela ideologia teve grandes impactos pelo mundo. Na América Latina, inclusive no Brasil, tivemos a implantação de ditaduras através de golpes de Estado, justificados pelo medo de o comunismo se estabelecer no lugar da ideologia capitalista.

É nesse contexto histórico que se encontra a poesia de Cassiano Ricardo que nos interessa neste estudo. O autor nasceu em São José dos Campos, em 26 de julho de 1895. Formou-se em Direito no Rio de Janeiro, em 1917, mas também atuou como jornalista, poeta e ensaísta brasileiro, sendo um dos líderes do movimento modernista de 1922. Em 1937 ocupou a cadeira nº 31 da Academia Brasileira de Letras e, em 1950, tornou-se o 10º presidente do Clube da Poesia de São Paulo. Quando editou a revista concretista *Invenção*, sofreu rejeição do grande grupo, por sua oposição a Oswald de Andrade. Afastou-se do grupo por considerar os poetas concretistas radicais demais. Sua obra passou por diversos momentos: transitou por técnicas de composição anteriores ao movimento modernista, conviveu com a ruptura do grupo de 22, experimentou as técnicas do concretismo e da práxis e, finalmente, criou seu próprio método, o **linossigno**, sobre o qual não pretendemos discorrer. No Modernismo explorou temas mais intimistas, cotidianos, ou mais próximos da realidade observável, mas se destacou pelos enfoques dados à realidade nacional, preocupado com o sangue, a terra e a

gente brasileira. Sua linguagem incorporou os valores da prosa com definições e explicações. A obra selecionada para este trabalho, *Jeremias sem chorar* (RICARDO, 1976), mostra sua capacidade de reciclar-se, produzindo poemas tipográficos e visuais sem perder suas características.

Em 1964, o poeta publicou o referido livro tematizando a nova realidade vivida pelo homem durante a Guerra Fria. Como indica José Guilherme Merquior no prefácio da 1ª edição do livro, Cassiano mergulha e traz à tona um universo mecânico, orientado pela precisão, porém nele o homem ainda se revela um necessitado. A tecnologia parecia preencher todos os vazios das necessidades humanas, entretanto o vácuo lá continuava, pois o que a tecnologia não conseguia suprir era a própria humanidade do homem, isto é, a solidariedade ausente e o desamor presente. A poesia de Ricardo (1976) permite uma visão pessoal e crítica sobre esse período, e, da obra que tomamos para leitura e estudo, destacamos seis poemas:

- a) 7 razões para não chorar;
- b) Ladainha;
- c) Sol de metal;
- d) Ciência & inocência;
- e) Amor ao próximo;
- f) O urso e as crianças.

A escolha não se deve ao fato de apenas estes poemas tratarem da tecnologia, pois o livro todo está impregnado do tema, basta que nos lembremos de títulos como *Andorinhas nos fios do telégrafo*, *A máquina e seus prefixos*, *Xilogravura* ou, ainda, o título de uma das partes do livro *Lamentações eletrônicas*, composta de vários poemas. Isso tudo sem considerar o poema *Gagárin*, objeto de análise específica num dos estudos desta obra.

Mas o que nos trouxe a esta preocupação? Por que estudar a relação da poesia com a tecnologia? Para isso nos valem do pensador Heidegger, coetâneo de Cassiano Ricardo, de quem conhecemos a obra *Serenidade* e o artigo *A questão da técnica em Martin Heidegger*, no qual Cocco (2006) fez algumas considerações sobre o assunto a partir da leitura do filósofo alemão e de quem inicialmente nos valem.

Heidegger, segundo Cocco (2006), em *A questão da técnica em Martin Heidegger*, entende que as tecnologias – principalmente as desenvolvidas a partir do século XX – têm causado o esquecimento do **ser** em benefício do **ente**. Essa

percepção do filósofo aponta o lado problemático da tecnologia. Ele não nega a importância e utilidade de técnicas no cotidiano, pois elas facilitam a vida humana. Porém, quando o homem se esquece de si, de seu fazer e de sua competência de reflexão e aceita que as tecnologias comandem a sua vida, aí se dá o esquecimento do *ser*. Heidegger ainda percebe que as artes poderiam ser um caminho de reversão desse processo, pois nelas e com elas o homem recupera e desenvolve a capacidade reflexiva e principalmente a subjetividade e a sensibilidade, forças necessárias para enfrentar a mecanização. Portanto, apoiados nesse olhar heideggeriano, propomo-nos a construir, a partir do corpus selecionado, uma reflexão que pretende verificar como a poesia de Ricardo (1976) trata criticamente a tecnologia, acreditando ver aí, como hipótese, a possibilidade do resgate do *ser*.

Em *O ser e o tempo da poesia*, o crítico Bosi (2000, p. 140) aponta:

O curso da História no Ocidente tem resultado de um esforço cumulativo para apartar o homem do mundo-da-vida, graças à crescente divisão das tarefas e à supremacia do valor-de-troca e das suas máscaras políticas sobre o trato primordial e afetivo com as pessoas e a Natureza.

O que corrobora a visão de Ricardo (1976) e Heidegger (2010) de que a tecnologia, que influencia diretamente a vida do homem e seu ritmo de vida, vem fazendo o homem se esquecer de seu *ser*, limitando-se às funções que pode executar e aos limites físicos que o conformam. Isso nos desvela uma parcela dos aspectos sociais vividos no mundo contemporâneo durante o século XX. Bosi (2000, p. 141) complementa que, quando a poesia se produz em relação a uma causa, ela consegue fazer a gente “reaproximar-se do mundo-da-vida, da natureza liberada dos clichês, do pathos humano que enforma o corpo e a alma”, e é aqui que se confirma a relevância da poesia de Ricardo (1976) em *Jeremias sem chorar*, pois, mediante a arte poética engajada – sem ser submissa – encontramos alicerces para recuperar o homem na perspectiva heideggeriana.

Esta reflexão se pautará em pesquisas bibliográficas de fontes e publicações científicas, embora seu foco central se concentre na análise dos poemas selecionados e sua relação com tecnologia e sociedade, bem como a teoria heideggeriana que vê a literatura como um resgate ao *ser*.

Para a realização da análise, utilizaremos os seis poemas já escolhidos e mencionados do livro *Jeremias sem chorar*, na sequência mesma de seu apareci-

mento na obra. Eles serão o nosso objeto de estudo, sobre os quais nos debruçaremos para verificar como a arte serve para resgatar o **ser** do homem, este reduzido às suas funções práticas. A análise também se pauta nas orientações técnicas para a leitura da poesia das obras de Cara (1998) e Goldstein (1999).

7 RAZÕES PARA NÃO CHORAR

O título *Jeremias sem chorar* estabelece uma relação (inter)textual bíblica com o profeta Jeremias e suas lamentações, atinentes à ocupação de Jerusalém pelo rei babilônico Nabucodonosor. Nas lamentações, o profeta descreve o sofrimento da população, que passa por necessidades e é espoliada pelos inimigos, pois havia pecado contra o Senhor. Mas Jeremias ora e clama, pois ainda crê. Assim como o povo judeu não perdeu a fé – ao contrário, o sofrimento a manteve viva – o eu-lírico (Jeremias) mantém acesa uma chama de sensibilidade perante a invasão da tecnologia, da despersonalização do homem, ou, como diz Heidegger (2010), do esquecimento do **ser**.

Já de início, Ricardo (1976) esclarece que quem sente e expressa os poemas é Jeremias, portanto, uma voz dentro de outra voz. Seria uma voz profética? Um vate? Ou um sofredor que desabafa perante as desgraças do seu povo? O profeta bíblico fora escolhido para representar a vontade de seu deus e alertar o povo, seus sacerdotes e líderes dos desvios do caminho do Senhor. Este Jeremias lírico, a exemplo de uma das epígrafes da obra (de Jean-Paul Sartre), parece que quer lembrar os homens que esqueceram sua infância, sua inocência, sua origem. Seria essa **infância** uma metáfora da origem natural do homem sendo usurpada pela artificialidade de um mau uso da tecnologia?

O poema de abertura da obra, *7 razões para não chorar*, é dividido em sete partes, uma para cada motivação que o eu-lírico encontra para não chorar. Não teria ele motivos para chorar, perante o mundo que retratará, já que as imagens não são nada alentadoras? A primeira razão (“O mundo do terror / e do encanto / me obsta o pranto”) remete ao mundo tecnológico que, ao mesmo tempo que nos traz encantos e benefícios, a exemplo do encurtamento das distâncias por meio da aviação e das comunicações, também aterroriza o homem com bombas e armas de destruição em massa, igualmente frutos da mesma tecnologia. Isso tudo gera mais perplexidade que lágrimas. Jeremias é impedido de chorar, as lá-

grimas lhe são tolhidas, pois do contraste entre os extremos anulam-se os sustos e aplainam-se os choques.

O segundo motivo para não chorar (“Subtraído à lei / da gravidade / perdi a noção / do que é grave”) propõe sutilmente as viagens espaciais que ocorreram a partir da década de 1950. Com isso, o homem transpôs as barreiras físicas, distanciando-se da Terra, mas deixou de agir e de se preocupar com os problemas sociais e humanos em benefício do desenvolvimento tecnológico. Eis uma boa razão para chorar: o homem se esquecendo do homem, mas Jeremias não chora, pois as conquistas tecnológicas da modernidade fascinam, mas também banalizam.

A terceira parte do poema (“Um coice de cavalo / no comício / e eu – Jeremias seco – / olho de vidro”) sugere o olho de vidro como alusão a fazer vistas grossas ao que acontece em momentos de opressão em que as manifestações públicas são controladas pelo policiamento. Do contrário, ao tentar demonstrar o descontentamento, o indivíduo sofre a repressão (“coice de cavalo”). Jeremias está seco de lágrimas, portanto impossibilitado de chorar, mas com suficientes razões para fazê-lo, no entanto seu olho já é um produto estéril, imune às lágrimas, artificial.

O quarto momento do poema (“A cidade mecânica / timpânica / me fez um objeto / concreto”) aponta para o enrijecimento do homem na mecânica cidadina barulhenta, onde se torna objeto endurecido nas emoções, de modo que não mais chora. A reificação do *ser*, conforme Heidegger (2010) sugere, representa o esquecimento do que no humano é humano, em favor do que o constitui como coisa (apenas corpo) presa aos sentidos, não à reflexão e à sensibilidade, daí apenas um **objeto concreto**, uma coisa.

A quinta estrofe (“Uns mataram a sede / no suor dos outros. / E eu fiquei sem água / nem sal”) traz a exploração do homem pelo homem, ou seja, o uso do homem como objeto, como instrumento para o bem de outro, outra vez apontando o afastamento daquilo que humaniza: o reconhecimento da sensibilidade perante o outro. O homem que explora não chora, assim como o que é explorado, pois este gasta toda sua água (“símbolo de vida”) na eliminação do suor que o desgasta e oprime. Eis mais uma razão para chorar, mas Jeremias novamente não chora.

“A seca, / lacrimossedenta, / bebeu meu poço. / E agora?”. Esta sexta reflexão remete à seca interior dos homens, assim como à seca física, aquela típica das regiões desérticas, como parte do nordeste brasileiro, onde até uma lágrima é alimento para a terra, assim como a lágrima para o homem nutre o sofrimento

até chegar ao limite. A ausência das lágrimas representa o vazio da sensibilidade, das emoções, a perda da compreensão de si mesmo, a apatia. Ante isso, o que fazer? Chorar como?

O dístico (“A lágrima é ridícula. / Um homem não chora”), encerrando o poema, sugere que esse homem, vazio de sensibilidade, árido como um deserto, mecânico, alienado, indiferente e meio cego, perdeu a competência para as lágrimas, ou o que elas representam. Neste contexto, a lágrima é **ridícula**.

Não se pode esquecer que o Jeremias bíblico chorou. Este Jeremias não chora, pois já não é mais o que profetiza, mas o que constata, embora aquele houvera chorado perante as desgraças de seu povo. As desgraças, porém, deste novo tempo, são de maior catástrofe, já que lá, no passado bíblico e mítico, a perda que gerou a escravização hebraica era em relação a um povo e uma cultura, aqui a perda é mais essencial, pois, além de alcançar a todos, ainda tira aquilo que faz do homem o que ele é: sua humanidade, conforme entende Heidegger (2010).

LADAINHA

O termo ladainha, neste poema, remete à oração cristã em que se pede aos santos que intercedam pelos fiéis. O formato da ladainha, que se repete no poema, sempre apresenta uma invocação seguida de um refrão, o que se torna evidente na terceira estrofe. Logo, o título alude à forma (“invocação/repetição”) e a oração: um dirigir-se a um ser superior a quem se pede – conforme tradição religiosa – auxílio ou proteção, como fizera o profeta Jeremias na quinta de suas lamentações.

No poema podemos encontrar alusões a uma supremacia da máquina, visto que o eu-lírico se questiona se os artefatos tecnológicos não seriam melhores que os humanos, inclusive, minimizando a condição humana numa crítica à importância que é dada à máquina. No início do poema, por exemplo, questiona-se o porquê de se ter ossos, músculos e raciocínio, se “o cérebro eletrônico, o músculo mecânico são mais fáceis que um sorriso”.

A segunda estrofe segue esse raciocínio: para que ter um coração humano, se o coração de metal poderá tornar o homem mais cordial e dar a ele um **ritmo extra-/corporal**? A expressão **extra-/corporal** pode ser entendida de três maneiras. Como há a separação de extra em um verso e de corporal em outro,

pode-se entender que o coração de metal daria um ritmo extra, isto é, um ritmo especial, raro, único. No entanto, esse ritmo extra pode ser também um ritmo fora do corpo (“coração de metal, que não está no corpo humano”). Por último, como extracorporal, podemos entender métodos da medicina que acrescentam ao corpo elementos extracorporais que promovam funções artificiais àqueles que delas necessitam.

Na terceira estrofe se concretiza o formato de ladainha, pois nela encontramos um verso com um questionamento e o verso seguinte, que seria a resposta, é repetido sempre depois de cada pergunta. Desse modo, as perguntas se voltam para as ações características do humano, como movimentar, trabalhar, pensar, imaginar, fazer, subir. A cada uma dessas ações (“invocações?”) se contrapõe um verso-resposta: “A máquina o fará por nós”. É uma estrofe bastante irônica, visto que não parece ser o objetivo do poema concordar com esse **endeusamento** da máquina. Parece-nos que aqui há um alerta da parte do eu-lírico a fim de que atentemos para a questão de colocar a máquina no lugar do humano e, mais, colocá-la no lugar de Deus. O artificial está substituindo o natural, assim o homem se desnaturaliza, deixa de ser o que é, se coisifica e até reifica seu deus.

Podemos aproximar essa terceira estrofe da teoria heideggeriana que afirma que a tecnologia afasta o homem da sua condição humana. Se entendermos o trabalho como um diferencial do ser humano em relação aos demais animais, a máquina pode, então, substituir o trabalho. Se o homem é um animal racional, a máquina poderá substituir o pensar. A imaginação, que é própria do ser humano, pode ser feita pela máquina. O poema – as palavras, a arte, próprias do ser humano –, a máquina também poderá realizá-las. A escada de Jacó, citada no penúltimo verso dessa estrofe, refere-se ao mito bíblico de que o personagem Jacó haveria sonhado com uma escada que unia a Terra ao Céu e seria por onde os anjos subiam e desciam. Para o poeta, esta, também, poderia ser utilizada pela máquina ou por ela feita. A máquina com poder de unir Céu e Terra. O poema termina com o pedido à máquina, aquela que tudo pode fazer pelo homem, que ore por nós. Um pedido de oração à máquina, ou ainda, visto que a máquina tudo pode fazer por nós, ela poderia, então, fazer a oração – o ato – no lugar do homem, algo como “Por que orar? / A máquina o fará por nós”. No verso final, o vocativo **Ó máquina**, coloca o referido produto tecnológico na condição do ser que invocamos quando em desgraça, a quem pedimos ajuda, conselhos, perdão... Desse modo, a máquina torna-se o nosso salvador. O nosso deus?

Certamente, nem Jeremias nem Ricardo (1976) pensam e sentem a máquina como salvadora. O olhar do poeta e seu eu-lírico têm, logicamente, voz irônica. Este poema, portanto, repleto de interrogações, questiona e se questiona. E como questionamento, suscita a reflexão. Eis a função da arte: permitir e motivar o que Heidegger (2010) tanto prega – a reflexão através do desenvolvimento da sensibilidade e assim resgatar a essência humana, fazendo o homem recordar-se do que de fato é.

SOL DE METAL

Dividido em três partes, o poema *Sol de metal* faz uma leitura do modo como se organiza uma sociedade de consumo a partir de duas visões diferentes: o que a propaganda mostra versus o que ela esconde.

A primeira parte do poema trata do que é exposto ao homem, ao consumidor. O poema sugere imagens de uma situação genérica ocorrida em qualquer lugar: os enormes edifícios, disputando espaço com a lua no céu, representando os grandes centros; o anúncio brilhante invadindo os olhos do transeunte, antes as janelas da alma, agora uma porta bombardeada por informações; a árvore de natal, símbolo de uma festa de consumo, cujos enfeites luminosos se assemelham aos sedutores anúncios coloridos colocados no alto de um prédio, movendo-se sozinhos, como a lua, e chamando mais atenção que ela. Toda uma situação criada para seduzir quem passa na rua, para satisfazer seus desejos de **animal lírico-visual**, uma substituição do natural pelo artificial.

Isso, porém, é apenas um lado, o lado mostrado para a sociedade. Ainda na primeira parte, o eu-lírico ressalta esse fato: “Mas quem vê a face / do anúncio / não lhe vê a outra face / da lua. / O sol de metal que está / atrás do anúncio”. A outra face da lua (retomando a ideia de que, para quem observa a partir da Terra, só é possível ver um dos hemisférios lunares) funciona como uma metáfora para introduzir a segunda parte do poema: para o transeunte só é possível ver uma das faces dessa organização de consumo, sendo que a outra permanece oculta, o lado escondido do anúncio. O eu-lírico encerra a primeira parte falando sobre “A máquina / que é um dédalo de dedos. / Ou de dedos sem dedal”, propondo o que podemos encontrar atrás do anúncio: no trabalho da máquina, pois esses dedos não precisam de dedal, e são muitos, uma confusão de dedos, a produção desen-

freada na fábrica – denominada “N. S.^a / da Anunciação” – na qual se produz o que é vendido pelo anúncio.

A segunda parte do poema mostra o que é escondido atrás do anúncio. A primeira estrofe retoma o início da primeira parte do poema. Lá, temos “uma lua se automovendo” enquanto aqui verificamos “Uma peça se automovendo / mas centenas de outras / se automovendo antes dela / atrás do anúncio”, em uma ligação bastante clara. Logo, essa lua – não mais a lua, corpo celeste, satélite natural – é convertida em uma das peças da engrenagem do sistema de produção. Essa é a “lógica terrível”, na qual tudo se transforma em um meio para alcançar os fins do consumo, sem preocupação alguma sobre como isso será alcançado. Mas, afinal, o que se encontra atrás do anúncio? Os versos (“A lógica terrível / em que as peças se engre- / nam / umas concluindo / o que as outras / dizem”) nos mostram que o grande mecanismo é composto por operários – peças combinadas em uma cadeia hierárquica, o que justifica a separação da palavra **engrenam** em dois versos diferentes – e seu “suor sujo escorrendo / em vogais de óleo” pelo rosto. O operário é apenas usado pela “lógica terrível”, pois ele está nas mãos de N. S.^a da Anunciação. Não no sentido de entrega dos problemas para uma divindade superior, mas no sentido de estar sob o controle da fábrica.

Enquanto as duas primeiras partes do poema mostram os dois lados do anúncio, a terceira parte é responsável por expor como se dá a relação entre esses lados. Aqui, os versos são ligados pela ausência de pontuação, criando um ritmo acelerado, desgastante, dificultando a sua compreensão. Esse ritmo permite várias interpretações: é o ritmo da jornada de trabalho do operário; é o ritmo da produção e do consumo; é o ritmo da própria vida urbana, rápida, confusa, na qual o operário – o mesmo que está atrás do anúncio – é também o transeunte lírico-visual, aquele feito para se convencer. Assim, os versos (“o operário nuncio / de um mundo só / os produtos em série / em procissão uns atrás / de outros ao fim / da paisagem em viagem”), podem se referir tanto aos próprios bens de consumo quanto ao próprio operário-consumidor, pois existem algumas semelhanças entre eles: a produção os organiza (operários e produtos) em fila, o produto sendo montado e o operário (um produto dessa organização) realizando a sua parte da produção. Após isso, a propaganda organiza os transeuntes em filas nas portas das lojas, ávidos de consumo. Dessa forma, a própria figura do operário faz a previsão do futuro, um futuro feito apenas por produtos em série – pois até o fim da paisagem, o que se vê é a fila de produtos – e também um futuro em que o homem se torna uma figura solitária, consequência da ânsia pelo consumo daqueles produtos, tornando-se uma máqui-

na de consumo, esquecendo-se do **ser** homem e valorizando exacerbadamente o **ente** homem, isto é, apenas sua necessidade física. A partir dessa valorização, verificamos um processo de coisificação do ser humano, uma vez que já não se separa o **ser** do **ente**: acredita-se que o **ser** está no **ente**, ou melhor, é o **ente** e que, alimentando este, alcançamos aquele. A falta dessa distinção impossibilita a reflexão, o que nos leva, então, ao homem coisificado.

Merece também consideração o título do poema, *Sol de Metal*. Da natureza, quando existe um contato entre ela e o humano, pois o homem precisa conhecê-la para poder retirar dali a sua sobrevivência, lembramos a necessidade de respeitar o tempo exigido por ela: os ciclos para plantar e colher, determinados pelas estações, pela chuva e pelo sol. Esse mesmo sol, fornecendo não só o calor, mas também a luz para que a colheita seja possível, e, na sua ausência, o tempo do descanso, da recuperação. Ora, a necessidade da produção rápida faz com que esses tempos não sejam mais respeitados. Temos, então, duas interpretações para o título do poema. Na primeira, a própria lua passa a ser também um sol (“de metal por causa da sua cor”), pois já não existe uma diferenciação entre os períodos de tempo dados pela natureza. Na segunda interpretação, por outro lado, o sol é apenas uma metáfora para a luz artificial utilizada nos recintos fechados de uma fábrica – portanto, um sol de metal, uma lâmpada. Porém, em ambas as análises, a conclusão a que chegamos é a mesma: devido à evolução do processo de produção e também da tecnologia, as necessidades da natureza já não são mais respeitadas. Não é preciso a luz solar para o trabalho, tampouco para o contato entre homem e natureza, já que se produzem plantas em estufas, sob luz artificial.

“Afinal a noite é grande / noite industrial”. A noite é um símbolo de fim, de encerramento. Mas é um encerramento de quê? Percebemos que não é o encerramento da produção, pois essa já não depende dos períodos de dia e noite para acontecer. Retomamos o verso imediatamente anterior ao citado neste parágrafo: “da paisagem em viagem”. A viagem é a mudança, a transformação de toda a paisagem em um híbrido natural-mecânico. Isso fica bastante claro ao retomar outro aspecto dessa parte do poema: a fusão de eventos naturais – a manhã, sons dos pássaros, as lágrimas – com outros elementos artificiais, mecânicos – o trinado é causado pelas máquinas de escrever, o gorgear é o do comércio, as lágrimas são efeito do gás lacrimogêneo. Essas colocações mostram como se dá a transformação da natureza, a sua mecanização, sua artificialização.

Por fim, temos a figura da noite como a Nossa Senhora da Anunciação, pois ela, assim como o operário, é responsável por trazer as notícias de como é o

destino para o qual a humanidade caminha. Então vemos o jogo com a palavra anúncio: ao mesmo tempo em que a noite carrega a mensagem desse evento futuro, também é ela, a “noite industrial / cercada de letreiros / resplandecentes”, a responsável por realizar o anúncio publicitário, incentivando o consumo e, assim, perpetuando o processo desenfreado da produção e consumo.

Tendo em vista o que foi exposto até aqui, podemos concluir que o poema tem por objetivo explicitar como funciona a “lógica terrível” que organiza essa sociedade, a qual incentiva o consumo desenfreado e, por consequência, a produção. O homem sente a necessidade de se completar. Porém, ele não sabe como fazê-lo, então busca consumir nesse processo. O problema reside no fato de que essa situação apenas alcança o **ente** homem. Esse **ente** “foi feito para ver / (e se convencer)”, é para esse ponto que os anúncios, que são apenas uma engrenagem de toda uma indústria, se dirigem. O que ocorre a partir desse processo é o esquecimento do **ser**, justamente o que o ser humano deveria buscar e que não é tão simples de satisfazer, ao contrário do **ente**.

Isso é o que ocorre no lado visível do anúncio. Porém, o esquecimento do **ser** também se dá no lado escondido do anúncio, pois os processos de produção são desumanizadores. Nem transeunte nem operário questionam ou refletem, suas ações são direcionadas à produção e consumo visando ao **ente** humano, e isso não basta, o que apenas aumenta o ritmo do processo. Como consequência, vemos a maquinização de toda a paisagem, o que inclui o homem. A necessidade, por um lado, de suprir os anseios do consumo; por outro, de produzir o que seja consumível, sendo que os dois se completam, relega, a segundo plano, o **ser**. Não só o **ser** homem, mas também o **ser** natureza, até porque aquele está neste, e ambos utilizados para satisfazer os anseios do **ente** homem.

Assim, a arte cumpre sua função social, como compreendia Heidegger (2010), ao permitir ao homem refletir sobre sua própria condição e contribuir para o resgate do **ser**.

CIÊNCIA & INOCÊNCIA

O poema *Ciência & Inocência* está disposto em dois blocos. No primeiro, temos a relação da ciência com a inocência e, no segundo, o foco é dirigido para as questões humanas e sociais. O poeta coloca a ciência encapsulada pela inocência, pois todos já sabem que a Terra é azul, sem que o homem precisasse chegar à Lua

para chegar a esta conclusão, pois “em criança / quem não viu o céu / no morro? ou na azul / (t)serra?” Dessa forma, este poema nos leva a uma reflexão: até que ponto é necessário o aval da cientificidade para comprovar todas as coisas, em especial, fatos observáveis como a cor da Terra? Ou ainda: a ciência explica tudo? Ou ainda: é função da ciência explicar **os encantos do sabiá**, como “aluzcinou” (neologismo cunhado por Affonso Romano de Sant’Anna) Manoel de Barros?

O avanço tecnológico possibilitou chegar ao espaço e “dizer-se terrazul”, já que “a ciência astro- / náutica / não mente”. Com isso, somos vetados de nos fazer questionamentos, a ciência ganha *status* de verdade absoluta e há uma desvalorização dos saberes humanos que são advindos da experiência.

O espaço foi conquistado para ser universal, no entanto é controlado por poucos. Vemos isso nos últimos versos da primeira estrofe: “Que o céu hoje ao nível / de nossa mão / pra não ser de ninguém / mas de todos / não será o mesmo (hoje / oficialmente)?”. A interrogação em **oficialmente** põe em cheque a acessibilidade do céu para todos. Nos dois primeiros versos da terceira estrofe, temos a ironia e a corroboração desta dúvida: “o céu de todos. / A ciência confirmando a ino-ciência”. O advérbio **oficialmente** é ligado à atribuição de valor à visão científica, que é uma “inociência” (hino + ciência), que não revela sempre algo novo, mas que canta oficialmente suas aparentes conquistas.

Mesmo com a conquista do espaço, graças à ciência astronáutica, não é possível solucionar aspectos das desigualdades que geram as injustiças, as fomes e as sedes. O homem conseguiu chegar à Lua, mas não conseguiu acabar com as misérias materiais e as humanas: as ambições, o egoísmo, o autoritarismo. Essas questões não podemos resolver “azul-mente”, indo para o espaço, pois a humanidade continua com problemas. O céu precisa ser de todos, afinal, o azul que se conquistou tecnologicamente pode ser uma mentira para a humanidade, pois não traz humanidade.

A tecnologia, a despeito dos possíveis benefícios, em si mesma não socializa, logo não humaniza e não melhora o ser humano. A ciência é posta para comprovar algo que já se sabe ou ainda não conhecemos, mas isso por si só não nos ajuda, se não tivermos, como humanidade, esse foco como centro. Conquista-se o espaço como demonstração de poder. É a disputa pela disputa. A denúncia do poeta parece desejar que a ciência e a tecnologia tenham finalidade social mais explícita e imediata, embora também pareça sugerir que não se renuncie a todo

o resto em favor apenas das novidades técnicas, pois essas parecem ser maior bem para uns poucos. O poema de Ricardo (1976, p. 45) termina com estes versos:

*Mas as injustiças,
as fomes, as sedes,
que habitam o mapa
das nações unidas
poderão ser resolvidas
azul-mente
ou com o céu de todos?*

AMOR AO PRÓXIMO

O poema em questão trabalha de forma explícita as tecnologias utilizadas para a comunicação e, a partir delas, constrói relações de antítese para mostrar como essas tecnologias afetam as relações humanas.

Para isso, logo na primeira estrofe, o poema evoca diversas imagens de tecnologias desenvolvidas com a finalidade de facilitar a comunicação. Exemplo disso nos primeiros versos: “Estou aqui e escrevo para / a Groelândia / em meu teletipo”. Nesse momento, temos a aproximação de uma tecnologia desenvolvida há milhares de anos – a escrita, e sua função primária de registro e comunicação – com uma ferramenta nova para aquele contexto – o teletipo. O desenvolvimento desse novo meio permite ao eu-lírico estar **aqui**, um aqui genérico que representa qualquer lugar do mundo, e se comunicar com a Groenlândia, isolada propositalmente no verso seguinte para reforçar a ideia da distância. Toda a tecnologia citada no poema – o teletipo, o receptor, a micro-onda – tem como função, teoricamente, diminuir as distâncias entre os homens, facilitando o contato.

Temos então a colocação da figura mitológica de Circe. Novamente a aproximação de ideias distintas: por um lado, o aparato tecnológico desenvolvido a partir dos anos de 1950; por outro, a evocação de um ser mitológico, algo antigo e, se assim podemos dizer, superado pela ciência. A primeira representação de Circe que nos chama a atenção é de que ela teria sido uma ninfa e habitou uma ilha durante muito tempo. Isso pode representar o isolamento, já inexistente

nos dias de hoje, pois todas essas distâncias foram superadas com a micro-onda, meio eficiente de transmissão de dados para comunicação.

Em contrapartida, outras representações de Circe nos permitem seguir por outras interpretações do poema: a ninfa também é conhecida como a deusa da lua nova, o que pode representar tempos de mudanças proporcionadas pelas novidades tecnológicas. Há também um diálogo direto entre a figura mitológica e versos posteriores: “A lua, a ex-taciturna, / hoje uma aeromoça em flor”. Esses versos destacam, novamente, o contraste entre o antigo e o moderno. A lua, astro que já foi responsável por guiar a humanidade a partir de seus mistérios, povoando a imaginação dos homens por gerações, é, agora, mais uma refém da ciência. Primeiro pelo desenvolvimento, por exemplo, do calendário lunar, que atribuiu um motivo prático para ela; depois, na Corrida Espacial – consequência da Guerra Fria – a lua deixou de ser taciturna, isto é, perdeu seu caráter sombrio, de mistério. Temos, então, a humanização da lua, pois a beleza da qual já foi o símbolo máximo é, hoje, representada pela beleza humana de uma aeromoça de comportamento formal e objetivo, de uma gentileza profissional, portanto quase uma máquina de prestação de serviços. Assim então a lua se tornou a objetividade fria, como propôs Bandeira (1967, p. 202), “simplesmente satélite”.

Agora, recuperamos o título do poema, *Amor ao próximo*, para inserir outra discussão. A obra revela grande influência religiosa, principalmente da tradição Católica Romana – fato verificado no título da obra e também em outros poemas –, temos aqui a retomada de uma das principais doutrinas da já citada religião e, se assim podemos afirmar, também um detalhe imprescindível para as relações humanas ou, em outras palavras, aquelas que compõem o verso final da primeira parte do poema, “Para o universal amor”. Por outro lado, temos a estrofe de apenas um verso, a qual compõe a segunda parte do poema: “Cristo, um deus nuclear”.

Cristo e Circe – ambos os nomes com a letra C, recurso que os aproxima – são colocados em paralelo, contrastando a nova religião monoteísta, o deus único, e, portanto, nuclear, com antigos costumes politeístas, como a mitologia grega. Temos, novamente, a contraposição do antigo com o novo. É visível ainda o entrave causado pela antítese entre o **universal** e o **nuclear**, pois os ensinamentos dessa religião dominante no mundo ocidental, da boa relação entre os homens, acabam por não se concretizar, pois, de alguma forma, as distâncias entre os seres humanos apenas aumentam, fazendo com que o uno se sobressaia

ao todo. Em nossa interpretação, o poema expõe as questões de comunicação de forma irônica, para explicitar como a ciência e a tecnologia, apesar de todos os avanços, não conseguem suprir uma necessidade básica para o homem desde o momento em que se organizaram as sociedades: o contato com o seu semelhante.

Todos esses avanços seriam o bastante para alimentar o **ente** humano. Distâncias inexistem, comunicação rápida, melhores resultados em muitas atividades. Porém, em qual plano esquecemos a importância do **ser**? O simples ato de refletir, assim defendido por Heidegger (2010), é esquecido nessa sociedade na qual cada indivíduo se preocupa apenas consigo mesmo. A própria lua, antes dos namorados, dos poetas, incontestável mote de inúmeras reflexões, perde seu mistério e passa a ser dominada pela ciência, apenas mais um objeto desvendado pelas tecnologias.

Cabe ainda lembrar uma terceira representação de Circe: na Odisseia, a ninfa transformava homens em animais, escravizando-os. Ora, o que distingue o homem dos outros animais é a sua capacidade de reflexão, e esta, por sua vez, é fortemente afetada pela ciência, que corta, define e rotula, avançando na composição do **ente**, mas esquecendo a busca do **ser**. Dessa forma, o ser humano acaba escravo da tecnologia, pois perde o seu **ser**, aquilo que o definiria como o humano, tornando-se, então, apenas um animal. De consolo resta a sugestão de que Ulisses foi capaz de derrotar Circe, a qual, inclusive, ajudou o herói a passar pelo canto das sereias. Ao encontro do que é explicado por Heidegger (2010), seria loucura pensar, hoje, em **derrotar** a tecnologia e viver sem ela. Porém, é possível, e também vital, que o homem aprenda a utilizá-la conscientemente, aliando-se a ela, mas sem se esquecer de sua própria importância como **ser** homem.

O URSO E AS CRIANÇAS

O último poema do livro *Jeremias sem chorar*, a nosso ver, explicita muito claramente a ideia heideggeriana da arte como resgate do ser: “A poesia é desvelamento do Ser em e pela palavra”, sugere o intérprete de Heidegger, Cocco (2006, p. 51).

Antes, porém, de abordar o último poema, é necessário voltar ao penúltimo, pois este é um resumo de tudo o que o livro apresenta. Assim, *Pequeno relato a El-Rey* recupera o início do livro, com as *7 razões para não chorar*. Agora o poema diz que a polícia o fez chorar, mas foi “um choro mecânico” “numa hora de pâni-

co”, portanto não serviu como lágrima. No oceano a que desceu Jeremias, a lágrima “morreu em si mesma”. A tentativa de chorar em palavras foi solapada pela ciência que a tudo mede e nomina e tira o dom. Nos céus, os anjos “não choram (oram)”. Então Jeremias se questiona como contar “as coisas tão graves que vi [...] e que só poderei contar chorando”? O relato das desgraças que o eu-lírico viu pelo mundo continuam, até levá-lo a declarar:

*Minhas 7 razões
para que eu não chore
me jugulam
me estrangulam
ululam.
Último recurso:
depois de tantas andanças
ME FAZER DE URSO
para crianças.*

(RICARDO, 1976, p. 135).

Imensa é a vontade de chorar, ou de desistir, mas persiste o desejo de agir sobre os homens, para que as inquietações do adulto (poeta/profeta/eu-lírico) atinjam as crianças como recurso de cura dos males que afligem o mundo.

O poema *O urso e as crianças* inicia com a epígrafe retirada das **lamentações** do profeta bíblico Jeremias: “Ponha a sua boca no pó a ver se há esperança”. Parece a total perda da esperança, pois a boca no pó sugere a situação mais rasteira, mais baixa, mais mesquinha da condição humana. Com a boca no pó se está à mercê de tudo, nada mais parece possível fazer, se está reduzido a nada.

Os primeiros versos do poema, “Recurso – entrarei num urso / oco por dentro azul por fora”, apontam o caminho: a fantasia. Mas continua a ideia do homem mecânico, o homem-máquina: “E caminharei no seu bojo / pela rua – urso automático”. Na sua caminhada, o poeta-urso espera ser aplaudido por ter tentado fazer algo diferente daquilo que a tecnologia faz, ou até, usando a tecnologia, fazer algo sem as finalidades para as quais os homens usam a tecnologia: poder. Portanto, ao aplaudir o urso (aparência), as pessoas estariam aplaudindo o poeta ou sua inten-

ção (essência): “E sem que ninguém o saiba, / quero que me aplaudam supondo / que estão aplaudindo o urso”. Não se pode, porém, esquecer que o urso mecânico não é um ser natural. É urso sem ser urso, pois não tem a natureza, o instinto, a ferocidade. É um urso sem sua **ursidade**, pois seu ser não existe, já que é apenas coisa. O homem usa apenas a aparência do urso, esvazia-o do que de fato é, ficcionaliza-o, controla-o para a diversão das crianças e o próprio prazer.

Na segunda estrofe, o poeta diz que transformará o que o mundo tem de inquietante para ele, um adulto. Essa inquietação é a que está presente em todos os poemas da obra, e ele fará uso da tecnologia para alegrar as crianças. E com isso, ele acredita que o mundo será salvo, pois “Transformarei a angústia / que a ciência, hoje, me causa, / em emoção, em lírica pausa” “E o mundo poderá ser salvo”. O poeta está dizendo aquilo que fez ao longo do livro: transformou suas inquietações e tristezas em poemas – “lírica pausa”. Fica aqui claro que a ciência não se apresenta como solução para Jeremias, já que ela é angústia, mas “o mundo feérico” parece ser o caminho para salvar o mundo, pois despertaria novamente no homem a infância perdida, a inocência perdida e o fazer as coisas pela necessidade e naturalidade de fazê-las. O último recurso, então, será caminhar como um urso, embora mecânico e finalmente chorar: “E poder chorar por dentro; / e ser aplaudido por fora / pelos meninos da rua”.

Na estrofe seguinte, o poeta reflete sobre as crianças e o fato de elas adorem esses objetos animados – “ver os bichos que se movem, / sem ninguém os fazer andar” – e diz que o universo automático, este, em que a sociedade está inserida, deve, então, pertencer a elas, visto que “as crianças não têm o dom / de contemplar”, não conseguem, portanto, meditar acerca desse universo que substitui o ser pela réplica mecânica. Se não contemplam, não maquinam, não planejam; se não planejam e maquinam, deixam-se levar pela imaginação e andam pela rua “como já numa esquina da lua”. Portanto, também conquistam o espaço sideral, mas não por razões mesquinhas e possessivas.

Dentro do urso, o eu-lírico estará, como diz, “em diálogo com meu sangue”, certamente numa reflexão essencial/existencial em busca de si mesmo perante a realidade social, científica, histórica e tecnológica que relatou a El-Rey nos poemas que compõem a obra. Mas o eu-lírico continua afirmando que pretende que as pessoas aplaudam o urso (o poema?) sem saber que estão aplaudindo o próprio poeta – “E sem que ninguém o saiba / quero que o povo me aplauda / com uma flor, um discurso” e continua: “Supondo aplaudir o urso”. Mas a caminhada do urso não será apenas para uns poucos, já que o percurso “vai do cais

até o manguê” e alcançará a todos, logo não se trata de usar uma tecnologia para apenas uma elite que pode comprá-la.

A seguir, o poeta reflete sobre o fato de esse “mundo automático” ser mais para as crianças que nele estão nascendo sem saber o seu mecanismo e o que ele contém, do que para aqueles que viram o seu início, e diz que esse mundo automático contém “lunatismo & abismo”, ou seja, é ilusório e perigoso. Esse mundo é das crianças e daqueles que veem como elas, que a elas se assemelham.

O eu-lírico conta de sua infância, que desde menino gostaria de se vestir em pele de urso e “fingir de bicho entre os garotos”, ou seja, a capacidade de fantasiar da infância permanece no poeta que continua fantasiando, agora, porém, “dentro do corpo, oco” de um urso automático. É, pois, o homem dentro do urso que lhe dá sentido e essência. Se dentro das tecnologias estiver o homem comandando e não os interesses, elas não serão males ou abismos. Se “os moleques me jogam beijos, / julgando beijar o urso”, não há engano, porque a aparência e a essência se fundem num único fim: o bem-estar. Mas isso não interessa aos donos das tecnologias, aos donos do mundo, por isso “os quatro reis / do baralho humano estão / cuspidando fogo para o ar”. A vida humana e as relações entre as pessoas fazem parte de um jogo de cartas marcadas, cujos reis não admitem contrariedades. Mas se a vida é um jogo, que seja o lúdico em que o homem desfaça “a distância / que o separa de sua / infância”. Aqui o poeta separa a palavra **infância** em verso distinto, pois ainda não concebe, visto tudo o que relatou, **homem** e **infância** no mesmo verso, numa relação horizontal. Na infância, a criança se envolve com o brinquedo até que lhe satisfaça a curiosidade e o aprendizado. O adulto se apega ao que consegue, disso se apossa e permanece preso ao que tem. Aquela se liberta do que domina para estar livre para novas conquistas; este se entrega ao que tem e se torna submisso às suas posses. O adulto, portanto, se torna dependente e até se escraviza.

Andar como urso será, então, o último recurso desse poeta que busca impressionar as crianças para que o aplaudam, “julgando aplaudir o urso”. Seguiremos aqui duas linhas de leitura. A primeira remete à segunda estrofe do poema, em que o eu-lírico diz que transformará a angústia causada pela ciência em “lírica pausa”. Essa pausa permite a reflexão. É preciso parar para pensar. É necessário olhar o objeto tecnológico por outros ângulos para vê-lo em perspectivas diferentes e poder compreendê-lo apenas como coisa a serviço do homem. Isso leva novamente a Heidegger, para quem, segundo Cocco (2006, p. 35), “a possibilidade de salvação estaria no caminho de pôr-se poeticamente à escuta do ser”. A segunda leitura refere-se à repetição da importância que o eu-lírico dá ao aplauso que darão a ele pensando que estão aplaudindo o urso. O eu-lírico parece preocupado

com esse esquecimento dos demais em relação a ele, em que apenas os novos objetos mecânicos têm importância e não mais as pessoas. Um urso automático chama mais a atenção do que uma pessoa com vontade de fazer algo pelas crianças. Ao mesmo tempo em que o urso parece uma engenhoca tecnológica, portanto algo frio e possivelmente pragmático, dentro dessa coisa está o homem lhe dando sentido e direção. Como se fosse o **ser** dando sentido ao **ente**. Os homens parecem esquecer que a tecnologia é fruto do homem, por isso a aplaudem por si mesma, quase como uma entidade independente. Heidegger (2010) critica esse esquecimento da civilização atual, tão preocupada com o ente (a coisa, o objeto) e esquecida do ser das coisas e do homem. O urso mecânico, aquilo que está externo, é o que realmente estaria importando àqueles que o aplaudem, e não aquele que está dentro dele, o seu ser. Não importa, entretanto, se se aplaude o urso, desde que seja normal que por trás do objeto mecânico se reconheça o homem como alguém que o controla e usa, que conheça sua finalidade e razão de ser, pois, se assim for, o homem estará consciente do que faz e de quem é, porque o que faz é fruto também de sua reflexão, daí seu fazer é “Tão poético quanto prático”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Heidegger (1959, p. 22), o esquecimento do **ser** se dá porque “o homem da era atômica estaria entregue, de forma indefesa e desamparada, à prepotência imparável da técnica”. O filósofo propõe contrapor, a esse homem entregue à técnica e tomado pelo pensamento que calcula, o pensamento que medita, como forma de resgate do **ser**, pois o homem é um ser que reflete, e a perda da reflexão pelo cálculo (não se trata de matemática, mas de controle, de robotização) representaria a perda da sua essência. Outro caminho para o resgate do **ser** se daria pela poesia, pois ela é “aquilo que coloca em obra a verdade do **SER**”, segundo Cocco (2006, p. 51), ao interpretar Heidegger. A poesia não se põe entre as coisas manipuláveis e cotidianas, presa ao tempo; ela, ainda que representativa de um tempo, pois produzida sob as influências de um período e de um criador, se revela como multitemporal – se a pensarmos permanente –, ou atemporal – se a entendermos como algo que ultrapassa os limites de um tempo. A poesia só pode ser atemporal na medida em que ela não está presa às superficialidades das coisas passageiras. Ela é permanente, porque revela o que há de permanente no homem: sua humanidade, seu **ser**.

A poesia de Ricardo (1976), por despertar a sensibilidade estética e as emoções do leitor a respeito de questões como a tecnologia, as ciências, as desigualdades sociais, a conquista espacial, as guerras, motiva a reflexão em torno desses temas e, assim, a redescoberta do que fazemos e, principalmente, de quem somos.

Num mundo de ações pragmáticas e planejadas como o que vivenciamos cotidianamente, esquecemos que somos mais que cálculo, planejamento e medidas. A ciência não dá a resposta para tudo, por isso é preciso fazer a **viagem ex(orbita)nte**, como sugere Ricardo (1976), sair do controle e perceber até as *lamentações eletrônicas* ou *tigres em 4 dimensões na selvacidade* de nossa capacidade criativa.

O poeta, enfim, não é um produtor de tecnologia. É o antitecnológico, é o artesanal. Aquele que faz sem alterar significativamente a natureza, pois a ela se integra, pois sente que dela faz parte, conseqüentemente não é um agente do esquecimento do **ser**, antes é um dos seus recuperadores através da manutenção da sensibilidade e das emoções humanas e da provocação à reflexão.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. **Meus poemas preferidos**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARA, S. A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1998.

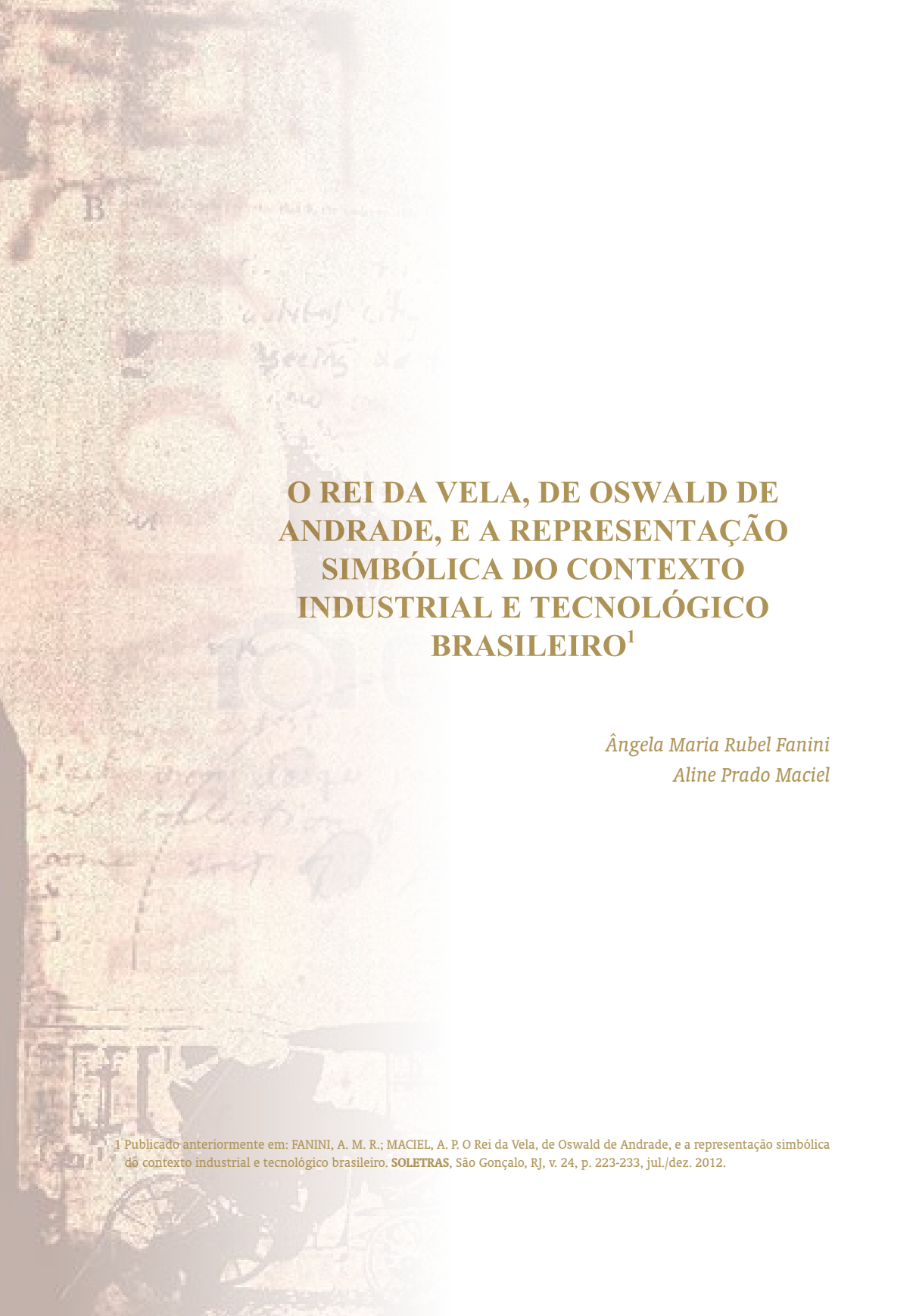
COCCO, R. A questão da técnica em Martin Heidegger. **Controvérsia**, v. 2, n. 1, p. 34-54, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:W8_Yc4hAd5YJ:www.revistas.unisinos.br/index.php/controversia/article/download/7089/3925+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 12 jul. 2016.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1999.

HEIDEGGER, M. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HEIDEGGER, M. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 1959.

RICARDO, C. **Jeremias sem chorar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.



**O REI DA VELA, DE OSWALD DE
ANDRADE, E A REPRESENTAÇÃO
SIMBÓLICA DO CONTEXTO
INDUSTRIAL E TECNOLÓGICO
BRASILEIRO¹**

*Ângela Maria Rubel Fanini
Aline Prado Maciel*

¹ Publicado anteriormente em: FANINI, A. M. R.; MACIEL, A. P. O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, e a representação simbólica do contexto industrial e tecnológico brasileiro. **SOLETRAS**, São Gonçalo, RJ, v. 24, p. 223-233, jul./dez. 2012.



INTRODUÇÃO

Oswald de Andrade nasceu em São Paulo, em 1894, e faleceu em 1954, sendo originário de família abastada. Sua educação escolar deu-se nos padrões dos filhos das famílias ricas paulistas, estudando na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Suas várias viagens à Europa lhe acrescentaram uma ampla bagagem de conhecimentos, que, somados à sua erudição, fizeram com que despontasse como intelectual (jornalista, escritor e professor). Essa amplitude cultural dava-lhe destaque, pois trazia as novidades culturais da Europa para o Brasil. No início da década de 20 do século XX, juntamente com outros escritores, deu início ao Movimento Modernista Brasileiro, evento importante pelo caráter inovador, cujas matrizes teóricas vinham das vanguardas culturais que ocorriam em solo europeu. Entretanto, o escritor, embora seduzido pelas inovações formais e ideológicas, advindas dos movimentos futurista, dadaísta e surrealista, soube ler a realidade nacional a partir de lentes específicas, desenvolvendo uma perspectiva a que chamou de **Antropofagia**, que consistia em apropriar-se do ideário estrangeiro para entender o local. Essa apropriação dar-se-ia a partir de um processo contínuo e ininterrupto de dependência e autonomia, enfatizando-se a interação do Brasil à realidade estrangeira e, simultaneamente, destacando a sua especificidade. Essa espécie de filtragem garantia tanto a vinculação nacional ao que é estrangeiro quanto a sua independência, afastando-se de uma perspectiva isolacionista e xenófoba e também de uma posição de assujeitamento.

Oswald de Andrade escreveu a partir de vários gêneros discursivos, visto que formalizou as suas ideias por intermédio da crônica, da crítica teatral, dos manifestos estéticos, da prosa, das memórias, do texto jornalístico e do teatro. Lendo-se o conjunto de sua obra, percebe-se a ligação orgânica dessa com o seu tempo e país. As mediações e aproximações com a realidade são majoritariamente elaboradas a partir de uma visão satírica, irônica e carnavalizada.

A partir da década de 30, alguns eventos marcaram fortemente a vida de Oswald, sobretudo sua derrocada financeira, parcialmente resultante da Crise americana de 29, e seu relacionamento com a militante comunista Patrícia Galvão. O escritor passou a definir-se claramente como marxista e aderiu ao partido comunista. Todavia, conforme carta que escreveu a Luís Carlos Prestes, em 1930, deixou transparecer que sua ideologia era muito mais marcada pela influência da Antropofagia do que pelo Comunismo. Essa virada ideológica pode ser notada

pela sua efetiva entrada para a literatura dramática com as peças *O homem e o cavalo*, de 1933, e *O rei da vela*, de 1937. Naquela há explícita e profunda discussão sobre as articulações entre Socialismo de Estado e industrialização, implantado na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), mormente no período stalinista; enquanto, nesta, ocorre a discussão sobre os atrasos da industrialização nacional e as filtragens do ideário socialista em cenário brasileiro.

Para este capítulo foi escolhido como objetivo principal a análise da representação do universo da tecnologia nacional em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (2004). Muitos trabalhos sobre o teatro oswaldiano destacaram as inovações técnicas na área da encenação. Há também os que abordam o texto em relação ao contexto. Entretanto, nada foi encontrado sobre as representações discursivas da tecnologia na obra dramática oswaldiana. O estudo das imagens da tecnologia na literatura faz parte de um projeto de pesquisa maior que visa estudar como ocorrem as representações do universo material pelas produções culturais, investigando-se como a Literatura Brasileira lida com os fatores externos, satirizando-os, iluminando-os, criticando-os, focalizando sobretudo o âmbito do trabalho, da industrialização e da tecnologia nacionais. A tecnologia se encontra em toda a história do homem – a descoberta do fogo, da roda, da escrita, da pólvora, o advento da imprensa, da maquinaria e das tecnologias modernas de comunicação são alguns exemplos de importantes eventos tecnológicos que revolucionam a vida dos homens. Analisar como ocorrem as representações simbólicas desses eventos é um passo importante para entender como o homem os vê e os entende. O campo literário é fonte de conhecimento sobre o ser humano, visto que é fruto de reflexão sobre o que se faz e se produz materialmente. A análise das imagens da tecnologia na Literatura Brasileira contribui para estudar as interações entre a vida material e imaterial a partir de uma perspectiva histórica que não dissocia arte e vida. Nesse sentido, advoga-se essa análise que vai de encontro a estudos focados apenas nas técnicas imanentes ao texto literário, desvinculando-o do contexto.

RESUMO INTERPRETATIVO DA PEÇA O REI DA VELA

A peça é composta de três atos, passa-se no Brasil, época de transição entre a República Velha e o Estado Novo, sendo os personagens principais Abelardo I, burguês, industrial e agiota; Abelardo II, empregado daquele; Heloisa de Lesbos (noiva do primeiro) e sua família, representantes das oligarquias cafeeiras em

crise econômica e Mr. Jones, um capitalista americano, além de personagens menores que aparecem em falas muito breves, reforçando alguma ideia apresentada por um dos personagens centrais. O primeiro ato se passa no escritório de agiotagem de Abelardo I. O cenário é composto de móveis e utensílios, que variam entre mobília clássica, funcional e uma jaula onde os clientes devedores ficam presos. Abelardo II veste-se como domador de feras, com botas e chicote, e executa as ordens dadas por seu superior. Os diálogos giram em torno das articulações e disjunções entre burguesia e oligarquia da terra, ideário socialista, submissão ao capital americano e economia nacional em crise.

O segundo ato se passa em uma ilha tropical, onde se encontram Abelardo I, a família de Heloisa e Mr. Jones. As situações concentram-se em torno da economia nacional falida, das insinuações sexuais entre as personagens, das ideias fascistas e da arrogância das famílias tradicionais cafeeiras.

O terceiro ato passa-se novamente no escritório do primeiro ato, porém agora o ambiente está repleto de equipamentos velhos e enferrujados de hospital. Abelardo I se encontra falido e à beira da morte, visto ter atirado em si mesmo. O casamento com Heloisa não ocorre, está prestes a ser preso por crime de usura e foi roubado por Abelardo II. O diálogo dramático centra-se na discussão sobre as ideias socialistas. Abelardo I, já moribundo, faz críticas ao sistema capitalista e aproxima-se do ideário comunista, trocando de posição com Abelardo II. Ao morrer, Abelardo I ouve a marcha nupcial e aparece Abelardo II, casando-se com Heloisa. Todavia, a última fala da peça é do personagem americano, Mr. Jones, demonstrando o seu poder sobre todos.

O REI DA VELA E O BRASIL EM PROCESSO DE MUDANÇA

Oswald, embora apresentasse um espírito cosmopolita, também foi homem de seu tempo e país, e as permanências e transformações políticas e econômicas no cenário nacional daquele momento migraram para o seu universo dramático, resultando em uma discussão bastante crítica da realidade brasileira em *O rei da vela*. Sabe-se que, na década de 1930, as mudanças ocorridas na política e economia nacionais foram sentidas mais fortemente pelo Estado de São Paulo. A queda da economia cafeeira, resultante da crise no cenário internacional, leva à disjunção política, enfraquecendo o poder político, dominado pelos grupos

paulistas. O impedimento da posse do presidente eleito, Júlio Prestes, e a intervenção federal sobre o Estado fizeram com que boa parte da intelectualidade e dos políticos paulistas, juntamente com setores militares, se manifestassem contra tais acontecimentos, levando à eclosão de Revolução Constitucionalista em 1932. Essa se opunha ao novo regime presidido por Getúlio Vargas. O movimento foi suprimido, compondo-se novas lideranças, reduzindo-se o poder das elites paulistas, sobretudo as vinculadas à economia de exportação cafeeira e às indústrias têxteis e alimentícias. Outro fato relevante nesse panorama foi a presença de ideais comunistas originados a partir do nascimento da Seção Brasileira da Internacional Comunista criada em 1922 e que teve relevante adesão das classes médias, principalmente paulistanas. Esse cenário de mudanças pode ser mapeado no interior da produção literária do período, uma vez que tamanho impacto social e político não passou despercebido no interior das elites intelectuais. Em *O rei da vela* é marcante a presença de alguns desses fatos, principalmente a visão da derrocada das oligarquias da terra, da difícil implantação da indústria nacional, da fraqueza da classe burguesa, da dependência do capital americano e da ausência de um projeto nacional de país e de um Estado nacional. Além disso, o ideário socialista, já sedimentado na Europa e URSS, também está presente, mas dado a partir de lentes nacionais específicas.

O REI DA VELA E O CONTEXTO INDUSTRIAL E TECNOLÓGICO

O contexto industrial e tecnológico da República Velha no Brasil e em São Paulo é bastante expressivo. Nesse período, o Brasil passa por um processo de industrialização acentuado, porém de acordo com a sua realidade histórica periférica. O país, embora bastante dependente da exportação de café, não era mais uma nação de economia essencialmente agrária, visto que despontavam indústrias e ocorria um processo de modernização das cidades para atender às novas demandas. A cidade de São Paulo se inscrevia nesse contexto de maneira bastante consistente, até pelo fato de ter sido, durante as primeiras décadas do século XX, a maior detentora do poder político e econômico. Muitos recursos econômicos, públicos e privados, foram utilizados na implantação de novas indústrias e na modernização da cidade, o que proporcionou uma onda de progresso técnico que se fez sentir em vários níveis da sociedade. Escritores, como Mário de Andrade

e Oswald de Andrade, são sobejamente conhecidos, por apresentarem, em sua produção literária, certa apologia aos progressos técnicos da cidade de São Paulo.

Nesse momento, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, as inversões de capital americano já se faziam hegemônicas no Brasil, distanciando-se da soberania dos investimentos ingleses tão expressivos no século XIX e início da Primeira República. A dependência do capital estrangeiro também incide no processo de industrialização no que tange a uma política de importação de maquinaria que visa à produção de bens de consumo para uma economia interna que começa a crescer e a ter consumidores. Entretanto, a implantação da indústria de base só vai ocorrer posteriormente à República Velha quando Vargas assume. Pode-se caracterizar o movimento de 30 em diante, bem distinto da industrialização do período oligárquico, como um processo industrial parcialmente endógeno, uma vez que suas políticas se encontravam muito mais no interior da sociedade brasileira do que em fatores externos. Obviamente que fatores externos existiam, mas mediam forças com a realidade brasileira bem específica, em que o governo getulista se propunha a industrializar o Brasil para se alcançar independência nacional. Em vez de somente importação de maquinaria, prega-se o desenvolvimento da maquinaria e de seus componentes em solo nacional.

Na peça, é clara a representação do processo industrial brasileiro, dado a partir da sátira e da crítica mordaz, pois revelado em suas contradições, atrasos e insuficiências. A peça demonstra o cenário industrial incipiente e fraco, visto que dependente do capital americano, de empresários pouco afeitos às práticas liberais, exercendo a agiotagem como atividade principal e as ligações espúrias do empresariado com uma oligarquia rural já decadente, preocupada tão somente em atender interesses particulares e distante de preocupações nacionais e sociais.

Na peça, o autor nos apresenta a realidade tecnológica brasileira em contradição entre o velho e o novo. A vela é a grande metáfora tecnológica para representar a base energética da indústria nacional. A denominação da peça, *O rei da vela*, aponta para uma tecnologia **tupiniquim** e para um cenário social e político quase **medieval**, pois o empresário não é um burguês, destituído de título nobiliárquico e em confronto com as aristocracias como ocorreu nos processos de implantação das ideias e práticas liberais na Europa, mas sim alguém que se intitula **rei**, vinculando-se a um poder monárquico de outrora, embora já na época da República Velha. Essa titulação revela um país entre o novo e o velho, ou seja,

fora do lugar em termos de modernidade capitalista e burguesa. É um país já republicano, mas as permanências do Império e do Brasil Colônia ainda persistem. Uma das fontes de riqueza de Abelardo I é a sua fábrica de velas, um artefato tecnológico praticamente **medieval**, mas que é mostrado como o fundamento da realidade econômica e tecnológica do período. O recurso energético da vela é o motor do capitalismo brasileiro, revelando-se a sua contradição. Entretanto, é o que mantém a aristocracia da terra falida (família de Heloísa de Lesbos) e o empresariado nacional (os Abelardos). Além disso, é também financiada pelo capital externo (Mr. Jones), revelando-se aí uma industrialização dependente e assujeitada. Tão fraca é esta indústria que não figura no cenário da peça. Pressupõe-se que a produção seja artesanal. Ausentes estão seus funcionários e sua maquinaria. Mostra-se aí, a partir da ironia e da sátira, as contradições sociais e econômicas do capitalismo nacional dado como tupiniquim.

A indústria nacional, embora procure se desenvolver, o faz sem seguir um projeto de planejamento social e econômico de fato. Exemplifica-se essa ausência de planejamento pela dinâmica da peça em que as bancarrotas são frequentes. A família de Heloísa se acha em decadência, os tomadores de empréstimos estão enjaulados, Abelardo I cai em falência, Abelardo II sobe à posição de Abelardo I. A vela é restaurada como fonte energética, e a Segunda Guerra Mundial em solo europeu pode vir a ser a saída para a economia, pois Abelardo I cogita em fabricar armas e mudar de profissão. No Brasil, há uma eterna gangorra entre a ordem e a desordem, entre o novo e o velho, entre a modernidade e o atraso, que impedem o desenvolvimento tecnológico tal qual ocorreu na Europa e EUA, de onde se importavam, não só as modas, mas também o capital.

A indústria europeia e americana da época, baseadas na maquinaria e no modelo fordista, não pôde se desenvolver no Brasil em que há indústria, mas atrasada, beirando ao medieval, ou seja, à vela. O capitalismo europeu e americano, em parcial rompimento com as elites e fundado na maquinaria e tecnologias movidas a vapor, à eletricidade e a carvão, não vingam no Brasil. No Brasil é adaptado e, em seu lugar, ocorre um capitalismo **tupiniquim** como forma possível de se instituir na realidade local daquele momento. Satiriza-se aí a industrialização nacional.

A peça também se concentra no terreno das ideias importadas e de como essas transitam em solo nacional. O ideário socialista advindo de outras realidades históricas apresenta um itinerário bem peculiar à realidade local e revela-se

tão somente como um discurso (Abelardo II o professa, mas faz dele presente a Abelardo I ao final da peça), padecendo de referencial objetivo nas condições econômicas, políticas e sociais, desvinculado totalmente do cenário industrial e tecnológico. Não se acha articulado à intelectualidade ou aos trabalhadores. O discurso socialista se vincula à classe que quer ascender (representada pelo subalterno Aberlardo II), sendo apenas um adereço retórico de fraco poder de contestação da ordem. Aquele que o emite, tão logo alcança o poder, lança-o fora. Na peça, Abelardo II, ao assumir a posição de Aberlardo I, oferece o discurso socialista como presente ao chefe por ele golpeado. Socialismo, indústria e tecnologia estão separados. No mesmo período, na URSS, o ditador Stalin implantava a indústria de maquinaria e o modelo fordista para o desenvolvimento local, sob a ideologia do Socialismo de Estado. Lá, porém, houve rompimento com o czarismo e o advento de outra classe social e política no poder. Essas questões são tema de outra peça do escritor como já referido. Aqui, no Brasil, o socialismo é apenas uma estratégia retórica e discursiva enquanto não se atinge o poder.

Assim percebe-se que Oswald apresenta-se ligado ao seu tempo e ao seu país e, sobretudo, à cidade de São Paulo, ficcionalizando as situações históricas em que as derrocadas do café, as crises financeiras e econômicas, a fraqueza industrial e tecnológica de nossa economia, a ausência de um estado republicano com projeto nacional e o conflito de ideias vão se constituindo e indicando aquele momento histórico. Entretanto, ao satirizar aquele período, ultrapassa esse tempo à medida que, ao mostrar as limitações e contradições nacionais no terreno das ideias, da economia e do estado nacional, articula-se a uma perspectiva contemporânea, pois, ao fazer a crítica, abre a possibilidade de construir uma visão de resistência. Não faz a apologia de uma época, de um conjunto de ideias e de sua industrialização ou estágio tecnológico, mas a vê com suas contradições, e isso talvez o torne tão século XXI quando valoriza o espírito crítico e a reflexão. A representação discursiva do universo tecnológico na peça é explícita, sendo evidenciado o seu atraso, o seu **medievalismo**, o seu oportunismo e a ausência de um planejamento por parte do Estado. O Estado aí está ausente, a industrialização e o seu correlato, a tecnologia, são dados a partir da ligação e subordinação ao capital externo e à **aristocracia da terra decadente**. É uma tecnologia atrasada, dada a partir da metáfora da vela. O processo de industrialização é percebido por intermédio do expediente da carnavalização, pois existe e não existe, visto que não há base energética compatível. É o Brasil agrário que tenta se industrializar. Tanto a infraestrutura quanto as ideias

importadas assentam em solo tupiniquim e a partir disso surgem capitalismo, socialismo, aristocracias e indústrias tupiniquins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das inter-relações entre o universo simbólico formalizado na peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade e a realidade histórica do tempo problematizado na obra, o período da República Velha já em transição para o Governo provisório de Getúlio Vargas, nota-se que o escritor se articula ao seu contexto imediato, satirizando, denunciando e carnavalizando as disjunções políticas, econômicas e culturais daquele período. O dramaturgo demonstra as contradições existentes nos processos culturais e econômicos por que passava a nação brasileira em virtude de sua especificidade histórica. O capitalismo, a industrialização e o trânsito das ideias liberais e socialistas em solo brasileiro são peculiares à nossa realidade, uma vez que não rompem com o passado, como ocorreu nos EUA e na Europa central já no século XVIII. As ideias liberais, originariamente contrárias aos valores das aristocracias, não vigoram dessa maneira, visto que a incipiente burguesia e empresariado nacional, representada na figura de Abelardo I, vinculam-se aos valores e famílias tradicionais. O modo de produção capitalista, em franco uso da maquinaria e tecnologias modernas, não se instala, uma vez que padece de base energética, utilizando-se da vela para abastecer a indústria. O ideário socialista ocorre enquanto adereço retórico, utilizado pelos que ainda não ascenderam ao poder e, por isso, emitem um discurso pseudorrevolucionário. A partir da peça apresenta-se uma possível representação da nação brasileira entre o velho e o novo, destacando-se o atraso local e o descompasso histórico e econômico característicos de universos periféricos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2004.

B

TRABALHO E TECNOLOGIA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

Alice Atsuko Matsuda



INTRODUÇÃO

Trabalho e tecnologia são os dois termos que nortearão o desenvolvimento desta pesquisa, visto que têm estreita relação dentro do contexto social e econômico contemporâneo, daí a necessidade de conceituá-los.

O Dicionário do Pensamento Social do Século XX (OUTHWAITE et al., 1996) define trabalho como esforço humano dotado de um propósito, além do que envolve a transformação da natureza através do dispêndio de capacidades físicas e mentais. Vê-se, pois, que trabalho difere de emprego, pois este se refere a uma relação mais ou menos duradoura entre quem organiza o trabalho e quem o realiza. Trata-se de uma espécie de contrato no qual o possuidor dos meios de produção paga pelo trabalho de outros. A ideia de emprego reside, portanto, numa relação de intermediação para a produção de algo, que se concretiza através de um trabalho.

O termo tecnologia, de origem grega, é formado por *techné*, que significa saber fazer, e por *logus* razão. Assim, tecnologia significa a razão do saber fazer (RODRIGUES, 2001), isto é, o estudo da técnica, o estudo da própria atividade do modificar, do transformar, do agir (VERASZTO, 2004; SIMON et al., 2004). Portanto, a palavra é empregada comumente para definir os conhecimentos que permitem fabricar objetos e modificar o meio ambiente, a fim de satisfazer as necessidades humanas. Segundo o Grande Dicionário da Língua Portuguesa (2010), tecnologia é o conjunto dos instrumentos, métodos e técnicas que permitem o aproveitamento prático do conhecimento científico.

Como esta pesquisa tem o intuito de verificar como são representados os discursos do universo do trabalho e da tecnologia nas obras literárias da escritora Lygia Bojunga Nunes, é pertinente analisar como o trabalho e a tecnologia vêm evoluindo historicamente dentro do contexto sociocultural.

Para Bauman (2008, p. 30), o fenômeno da desigualdade entre as nações tem origem no trabalho pelo fato de conotar fonte de riqueza: “Uma vez que se descobriu que o trabalho era fonte de riqueza, foi tarefa da razão minar, drenar e explorar esta fonte de uma forma muito eficiente e jamais vista”.

Sennet (1999), por seu turno, com a obra *A corrosão do caráter – consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*, conduz o leitor a questionar sobre as suas próprias histórias de vida, como está superando as suas frustrações e

construindo suas narrativas em um sistema capitalista que valoriza a aparência, o fútil, o descartável, o individualismo e leva à desumanização do homem.

A exploração do trabalho, assim como sua utilização em uma realidade que valoriza o fútil, são questões indispensáveis a serem verificadas na produção de Lygia Bojunga Nunes, uma autora considerada pela crítica como da Literatura Infantil e Juvenil. As obras dessa autora são altamente recomendadas pela crítica, e precisam ser discutidas em âmbito acadêmico, principalmente na área de Letras ou Educação. São obras que auxiliam na formação do caráter, na humanização do ser, no conhecimento do mundo e de si mesmo, além de proporcionar ficção e fantasia, funções essenciais da literatura, de acordo com Candido (1970).

UM PAINEL

Lygia Bojunga Nunes revela uma posição singular a propósito dos termos trabalho e tecnologia, pois o primeiro ela o compreende como arte e ao segundo revela certa aversão. Isso se pode constatar em rápido painel do conjunto de suas obras. Desde as suas primeiras produções, nota-se que o trabalho está aliado ao prazer, à arte, à cultura. Em *Os colegas* (1972), os cachorrinhos, personagens da obra, irão trabalhar em um parque de diversões para poderem se sustentar; em *Angélica* (1975), o trabalho se realiza como ator de peça de teatro; em *A bolsa amarela* (1976), o desejo de Raquel é ser escritora. Além disso, nessa obra critica-se a visão do trabalho como obrigação e não prazer e a divisão de trabalho de acordo com o gênero (mulher X homem).

No livro *A casa da madrinha* (1978), Augusto, para sobreviver, faz número de magia teatralizada para conseguir alguns trocados; em *Corda bamba* (1979), o mundo da arte circense predomina a obra; em *O sofá estampado* (1980), Vítor, o tatu, vai trabalhar como garoto propaganda para conquistar sua amada, Dalva. Além disso, nessa obra, há menção a outros trabalhos com fins lucrativos de acordo com o sistema capitalista, como da indústria de carapaças do pai de Vítor, as empresas de Popô e de Ipo. Contrapondo, porém, a essa visão capitalista, a autora discute o trabalho do Inventor que transforma mágoa em sentimentos bons, como solidariedade, amizade, amor, e o trabalho da avó de Vítor, como ecologista, que luta a favor do meio ambiente.

Em uma obra de contos intitulada *Tchau* (1984), o trabalho não é visto como um fardo difícil de se carregar, pois as personagens sentem prazer pelo que fazem. Da mesma forma, na obra *Meu amigo pintor* (1987), que trata da arte da pintura e em *Nós três* (1987), na qual o trabalho que se destaca é a escultura.

Nas obras *Livro – um encontro* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992), uma trilogia, Bojunga retrata o seu relacionamento com o livro, o fazer literário, a construção de uma obra literária, enfim, o papel do escritor. No livro *Seis vezes Lucas* (1995) destaca-se o trabalho da professora de Artes; em *O abraço* (1995) a arte do teatro improvisado; em *Feito à mão* (1996) é o artesanato. No romance *A cama* (1999) não há destaque para um trabalho em especial, mas para uma cama, que representa um trabalho artístico, artesanal quanto à sua feitura. Outro livro da autora é *O Rio e eu* (1999), uma belíssima obra que narra o amor da escritora pelo Rio de Janeiro. Por ser autobiográfico, relata o trabalho artístico de Bojunga, seu amor pelas artes, pelo teatro, pela literatura.

Também nas obras voltadas mais ao público juvenil, o trabalho sempre tem essa conotação voltada à arte e ao prazer, como se percebe em *Retratos de Carolina* (2002), em que a arquitetura é vista mais como arte que trabalho burocrático; em *Aula de inglês* (2006), o professor gostaria de fazer da fotografia sua atividade de sustento, mas ser fotógrafo é apenas um modo de se realizar pessoalmente de forma prazerosa; *Sapato de salto* (2006), em que a dança, embora seja o sustento da família, não deixa de ser prazeroso e visto como arte; e finalmente *Querida* (2009), que trata da arte teatral.

Definido o olhar geral da autora a respeito do trabalho, cabe alguma consideração sobre o termo tecnologia ou o seu uso.

Na obra *Feito à mão*, em um capítulo intitulado *Pra você que me lê*, Bojunga (1996) explica o projeto de feitura do livro. A escritora sentiu uma vontade de fazer o livro feito à mão, do princípio ao fim, como sugere o título. De acordo com ela, duas foram as razões: a primeira – tudo que gostaria de escrever estava relacionado ao artesanato; a segunda – a sua compulsão de remar contra a maré: “quanto mais a tecnologia se impõe, mais rédea eu vou dando pro meu gosto de fazer à mão” (BOJUNGA, 1996, p. 81-82).

Assim, resolve produzir seu próprio livro, mas de forma artesanal, desde o papel até a encadernação. A escritora, juntamente com uma amiga, produz papel reciclável onde suas histórias vão morar. A princípio quis escrever manualmente

os seus textos, porém verificou que não seria possível, pois gastaria uns vinte e cinco anos caligrafando. Então resolveu utilizar a tipografia – a segunda opção mais artesanal, porém viu que não teria tempo hábil para finalizá-lo até a data prevista para o lançamento de outros dois livros programados pela Editora. Assim, teve que datilografar em negrito em uma **obsoleta** máquina de escrever e fotocopiar em uma copiadora bem profissional.

Enfim, consegue produzir cento e vinte exemplares, criados artesanalmente pela própria autora. Entretanto, devido à exclusão de uma grande parcela de leitores do *Feito à mão*, resolveu publicar também de forma industrial.

A vontade da autora é manter vivo o artesão frente a uma realidade de industrialização, porém ela mesma percebe a dificuldade da tarefa, já que se vê premiada a usar de tecnologia mais sofisticadas para alcançar sua meta.

Ainda assim fica clara a marcante presença nas obras, ainda que mostradas superficialmente, de um olhar peculiar sobre o trabalho e a tecnologia e, a esse propósito, cabe investigação mais profunda no conjunto da obra da autora. Aqui nos propomos a uma pequena contribuição analisando *O sofá estampado*.

O SOFÁ ESTAMPADO

O tema central de *O sofá estampado* é a construção da identidade de Vítor, um tatu tímido, inseguro, que está em busca de afirmação de si mesmo. O livro retrata o amadurecimento emocional da personagem em meio às suas frustrações familiares, amorosas e profissionais, por meio do embate com a sociedade. Até adquirir segurança, autonomia e decidir o seu destino, Vítor foi explorado pelo sistema capitalista e teve que aprender a superar as dificuldades de timidez e insegurança.

Em meio ao relato dos confrontos dos problemas que Vítor teve que enfrentar, os temas são abordados. O primeiro confronto de Vítor acontece com sua família. O pai deseja que ele dê continuidade aos seus negócios, visto que é um empresário bem-sucedido, dono de uma indústria de carapaças de plástico. Quando Vítor se forma, como presente de formatura, o pai o presenteia com uma viagem para ele conhecer o mar, sonho que o acompanha desde a infância, e uma maleta, igual à de sua avó, a quem tanto ele admirava. Vítor pensou que fosse a maleta da avó com as coisas que ele estimava: diário de viagem, fotos, anotações

de trabalho... No entanto, era uma maleta de trabalho com carapaça de plástico para que ele aproveitasse a viagem e visitasse os clientes e vendesse as carapaças.

Nesse primeiro embate, os temas do capitalismo desenfreado, do consumismo, dos produtos descartáveis são mencionados de forma sutil e criticados. A atitude do pai querendo aproveitar-se da viagem de Vítor para vender mais seus produtos, fazer mais clientes, revela um comportamento ganancioso do homem capitalista que só visa ao lucro. Ele não tem a sensibilidade de perceber que o filho não deseja seguir a mesma profissão dele, mesmo Vítor tentando dizer. O pai impõe o que ele planejou para o Vítor, o que ele sonha para o filho. Na verdade, tenta fazer valer o seu desejo, não o do filho: “Mas eu estou criando essa indústria de carapaças de plástico pro Vítor: quando ele se formar já tem um trabalho pronto esperando; é só continuar” (BOJUNGA, 2001, p. 27).

Observa-se também a importância que o pai dá aos bens materiais e não ao sentimento:

– A minha indústria está indo às mil maravilhas e o meu único filho não quer saber do negócio? Que é isso?! [...]. Dou dinheiro, dou viagem, dou maleta profissional [...]. Me controlo o dia inteiro, dou um monte de presentes, e no fim vocês ficam contra mim? Ah, isso não fica assim! Você vai tratar de tirar esse chapéu já e já! E você vai tratar de vender essa carapaça, sim senhor! – Fechou a maleta profissional e empurrou ela pro Vítor (BOJUNGA, 2001, p. 56).

O pai se mostra egoísta, impondo os seus desejos de empresário capitalista que espera o retorno do seu investimento. Nota-se também incentivo ao consumismo do produto descartável, visto que com isso a empresa venderá mais e lucrará em dobro: “– Eu também quero. E explica bem pra eles tudo que é vantagem da carapaça de plástico: quebrou? joga fora e compra outra; rachou? joga fora e compra outra; sujou? joga fora e compra outra” (BOJUNGA, 2001, p. 55).

Vítor, no entanto, deseja conhecer o mar da Bahia, passear e ir à busca de seu ideal, decisão tomada quando viu o mar pela primeira vez no filme a que assistiu na infância. O mar tem um significado simbólico. Ele representa o lugar ideal, em que tudo pode vir a realizar, transformar, um lugar utópico. “O mar, em *O sofá estampado*, conota local de aconchego, de segurança, do ideal a ser atingido. Tanto que, Vítor, após sua formatura, antes de decidir que carreira profissional irá seguir, deseja primeiro ir conhecer o mar” (PAULI, 2016, p. 2).

Além disso, o mar é uma simbologia recorrente na obra de Bojunga. Silva (1996), no artigo *A ambivalência do mar em Lygia Bojunga Nunes*, afirma que o mar recebe vários significados simbólicos nas obras da escritora: ora positivo, ora negativo, conforme divisão em duas fases – a luminosa e a cinzenta. Para ela, *O sofá estapado* enquadra-se na fase de transição.

O tema da busca por um ideal está presente desde a infância do Vítor, conforme pode ser constatado também no poema *O último andar*, de Cecília Meireles, que ele teve que recitar em uma das aulas de português e acabou se engasgando. A timidez era tão grande que ele, para se esconder da vergonha, cavou tanto que formou um túnel e foi parar em uma rua deserta. O poema revela a imagem do vir-a-ser, de Hegel, de esperança no futuro, num mundo melhor a se realizar. Ele transmite também a ideia da visão de totalidade da sociedade que se pode alcançar do **último andar**, além da imagem do mar estar presente novamente.

Vítor não chega ao mar da Bahia, para no Rio de Janeiro, na metade do caminho, desanimando-se com a lonjura do estado baiano. Atingir a **metade do caminho** pode significar a realização da metade de seus ideais, visto que Vítor precisa superar outros desafios e sofre outras decepções, não se realizando como pessoa.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, conhece Dalva, gata angorá, pela qual se apaixonou. Dalva representa o ser mais alienado, escravo da sociedade consumista, vazio de qualquer senso crítico. Ela foi premiada por ser a telespectadora mais assídua e ficar 12 horas por dia em frente à televisão. Ela não desgruda seu olho da televisão, principalmente das propagandas. O que aparece na televisão, a gata considera o certo, o correto, o que deve ser feito, conforme se observa nos trechos a que ela se refere, assistindo aos programas televisivos: “– Olha a casa dele que bacana. Nossa, quanto empregado! Olha o carro dele, olha, olha. Ah, e o Vítor que não fuma! ele nunca vai ter uma casa assim, nem um carro assim, nem [...]” (BOJUNGA, 2001, p. 14). Para Dalva, quem fuma tem condições de ter a casa e o carro de luxo. Na visão alienada dela, o Vítor, por não fumar, nunca terá esses tipos de bens. Esses trechos demonstram o quanto ela está influenciada pelas propagandas de cigarro que emitem mensagens de que quem fuma consegue determinado *status* social. O trecho seguinte reforça também a visão alienada da Dalva:

- Olha aí, não te disse que a gente tem que morar no endereço certo?
- Tem que morar aonde?
- Mas olha, Vítor, olha!
- Pra onde?
- Pra televisão!
- Tô olhando, que que tem?
- Agora já passou, ah! Eles estavam mostrando o endereço certo. Pra ter *status* a gente tem que morar onde eles mostram (BOJUNGA, 2001, p. 18).

Desta forma, verifica-se a análise crítica da obra em relação ao tema do consumismo que cega, que bestializa o ser humano. A Dalva não questiona nada do que vê na televisão, apenas recebe tudo, engole, sem análise alguma, nem mesmo verifica se necessita do produto ou não: “– Vi você na tevê! Vi você na tevê! Adorei. A minha dona já comprou. / – Você tá com tosse? / – Eu não, mas a tevê não disse pra gente comprar?” (BOJUNGA, 2001, p. 95).

A visão crítica presente na obra de Bojunga vem ao encontro das ideias de Toscani (1996, p. 28): “A publicidade oferece aos nossos desejos um universo subliminar que insinua que a juventude, a saúde, a virilidade, bem como a feminilidade, dependem daquilo que compramos”. A Dalva representa esse ser que a publicidade consegue manipular, persuadir e tornar uma pessoa altamente consumista.

Percebe-se também crítica em relação à tecnologia em *O sofá estampado*, enquanto processo automatizado, alienado e reificado. Essa automatização, em um ensaio, Henry (apud LÖWY; SAYRE, 1995, p. 314, grifo do autor) “chama **barbárie tecno-científica** dos tempos modernos responsável pela atrofia da cultura, morte da arte e perda do sagrado”.

Para Vítor conseguir falar com Dalva, teve que aparecer na televisão, tornar-se garoto propaganda. Assim, pôde-se declarar e foi aceito como namorado. No entanto, não conseguiu travar um diálogo com ela, nem mesmo escrevendo cartas a ela. Dalva representa o ser mais alienado, escravo da televisão, do consumismo, enfim, um produto robotizado do capitalismo.

Vítor, para conseguir ter a atenção da Dalva, submeteu-se aos mandos e desmandos da Dona Popô, uma hipopótamo, dona de Agência de Publicidade, que o explorou, aproveitando-se de todas as potencialidades dele e depois que não tinha mais o que oferecer, descartou-o como objeto qualquer. Vítor foi à agência

de publicidade dela com a intenção de fazer uma propaganda de sabão em pó, mas, ao apresentar como tinha imaginado o anúncio, começou a tossir. Dessa forma, Dona Popô constatou que ele poderia fazer propaganda de xarope para tosse. O nervosismo tomou conta de Vítor, que começou a cavar. Assim, Dona Popô observou que Vítor poderia anunciar também furadeira de poço de petróleo e cavadeira elétrica. “Sentiu que ia poder usar o Vítor pra faturar um dinheirinho alto, e aí a orelha direita deu uma tremidinha: quando a Dona Popô ficava contente a orelha dela tremia assim” (BOJUNGA, 2001, p. 70).

Vítor fez anúncio de cigarro Status, Queijo Oblivion, Vodka Bliss, Cerveja Plus, pasta de dente, aparelho de barba, desodorante, toalha, sabão, sabonete. Foi alugado para anunciar em Porto Alegre e em Belo Horizonte, foi vendido por 15 dias para Curitiba, fechou contrato com ele para Portugal, foi emprestado para o governo anunciar que o agricultor brasileiro devia cavar e plantar mais. “O Vítor foi ficando num tal estado de nervos por ser tão alugado-vendido-emprestado que já não parava mais de se engasgar” (BOJUNGA, 2001, p. 97).

O tatu chegou a um estado desolador: não conseguia mais parar de tossir, não conseguia alimentar-se. No entanto, a Dona Popô ainda aproveitou o que sobrou dele: aproveitou a unha do Vítor para anunciar esmalte, o rabo para anunciar mala grã-fina com alça, orelha para anunciar cotonete. Só quando o telespectador começou a reclamar que não suportava mais ver o tatu, Dona Popô despediu-o. Não conseguiu mais emprego em agência nenhuma, pois conforme o recado recebido: “Ele não interessa mais: a tevê já espremeu tudo que ele podia dar” (BOJUNGA, 2001, p. 98). Vítor chegou a um estado de degradação, vítima da exploração capitalista, completamente consumido pelo *marketing* publicitário.

Não bastasse a decepção com a atitude de Dona Popô, Dalva rompeu também com ele. Da mesma forma que os outros, Vítor recebeu um recado transmitido pela dona da casa. A gata angorá nem quis falar com ele. Nota-se a dificuldade de Vítor se comunicar, interagir com as pessoas. No embate discursivo, “a voz do mais forte tenta bloquear e impedir a expressão do outro” (SANT’ANNA, 2008, p. 63). Não consegue dialogar com seu pai, expondo o seu ponto de vista. Falar com Dalva torna-se um suplício, pois ela tem um aliado forte: a televisão, que impede o diálogo. Incoerentemente, embora seja um meio de comunicação, a televisão impede a interação entre os telespectadores enquanto estiver ligada – é preciso que se faça silêncio, que não se converse para a pessoa receber a mensagem, sem muitos

questionamentos. Dona Popô não possibilita também o diálogo: impõe o seu ponto de vista e o explora ao máximo, até que não sobre nada, para depois descartá-lo.

Essa falta de diálogo é também uma característica da modernidade. O homem não tem tempo para conversar, pois está o tempo todo preocupado em trabalhar, ganhar mais dinheiro, acumular riquezas e poder. A Dona Popô e o Ipo, outro hipopótamo símbolo do empresário inescrupuloso, são produtos dessa sociedade capitalista que só pensa no lucro, na exploração, em usar o outro. Da mesma forma que Ipo usou Dona Popô, ela usou o Vítor para lucrar mais ainda e ter mais dinheiro, revelando-se uma pessoa egoísta, cheia de mágoa e rancor, sem sentimento de solidariedade: de Pôzinha, ingênua, romântica e cheia de ilusões, passa a D. Popô, ambiciosa e individualista.

Percebe-se na obra, de acordo com Löwy e Sayre (1995, p. 38), a reificação ou a coisificação – isto é, “a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, objetos inertes”. Verifica-se que as relações entre as personagens Dona Popô, Ipo e Dalva são monetárias, coisificadas, fetichizadas: qualquer gesto, pensamento, atitude ou projeto estão relacionados ao dinheiro, tudo envolve pagamento, troca, moeda, sacrifício, submissão. Há um culto ao mammonismo – endeusamento do dinheiro. Para Löwy e Sayre (1995, p. 314) é o:

[...] utilitarismo, como racionalidade instrumental e limitada, que constitui a característica central das sociedades modernas, conduzindo a uma uniformização monodimensional e achatamento do sistema de valores, e reduzindo tudo ao cálculo dos interesses individuais.

Vítor só consegue estabelecer um diálogo com sua avó. Desde a primeira vez que se veem, acontece uma química boa. A avó é ambientalista, solidária, despojada de bens materiais e trabalha só para o bem dos outros, em prol do meio ambiente. Adora viajar e possui uma mala com diário de viagem, binóculo e álbum de fotos que a acompanha. Quando ela morre no Amazonas, defendendo a floresta, Vítor praticamente morre junto, vai ao encontro da morte simbolizada pela mulher sem rosto que surge na rua deserta, no fim do túnel que ele cava em momentos de fuga, devido à extrema insegurança e timidez.

Depois de sofrer todos esses confrontos que lhe proporcionaram um amadurecimento, Vítor resolve voltar para casa. Ao voltar para sua terra, sua família, suas raízes, retorna também ao túnel e se encontra com o inventor que havia le-

vado o invento de transformar mágoa em uma atitude solidária para Dona Popô. Ele representa um **antiutilitarista**, percebe que a “operação de trocas se opera sob forma de doações” que uma “comunidade não poderia se constituir a partir de critérios estritamente **utilitários**, ainda que seja obrigada a satisfazer as necessidades de cada um” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 317, grifo do autor). Para o inventor, uma sociedade deveria ser regida pela lógica do desinteresse, da doação, do não-utilitário. Ele havia encontrado a mala da avó de Vítor e a entrega para ele. Vítor fica lendo o diário de viagem, vendo as fotos e decide que o que ele deseja é seguir a carreira de sua avó, dar continuidade ao trabalho dela.

Segundo Löwy e Sayre (1995, p. 315, grifo do autor):

Os desastres ecológicos da modernidade (degradação da camada de ozônio, poluição do ar e das águas, acumulação de detritos, destruição das florestas) não são **acidentes** ou **erros**, mas resultam necessariamente dessa pseudo-racionalidade produtivista. Segundo os ecossocialistas, existe uma contradição irreduzível entre a lógica moderna da rentabilidade imediata e os interesses gerais a longo prazo da espécie humana, entre a lei do lucro e a salvaguarda do meio ambiente, entre as regras do mercado e a sobrevivência da natureza (e, portanto, da humanidade).

Observa-se, assim, a riqueza na escritura de *O sofá estampado*, tratando de temas tão contemporâneos ao criticar a sociedade capitalista, a desumanização do homem, de maneira sutil, em que pessoas como Vítor sentem-se deslocados dessa sociedade e necessitam se encontrar, buscando a sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discutir as representações discursivas do universo do trabalho e da tecnologia, especificamente na obra *O sofá estampado*, verifica-se a crítica que a autora faz quanto à exploração do ser humano com o objetivo de lucrar cada vez mais de acordo com o sistema capitalista que aliena e desumaniza o homem.

A alienação, reificação, fetichismo: é esse processo fantástico no qual as atividades humanas começam a se realizar como se fossem autônomas ou independentes dos homens e passam a dirigir e comandar a vida dos homens, sem que estes possam controlá-las (CHAUÍ, 1994, p. 58).

A obra trata desse processo ao retratar o comportamento das personagens de forma crítica e reflexiva. Dalva se apropria dos produtos sem questionar, apenas para contentar-se com os prazeres imediatos proporcionados pelo consumo. Vítor representa o trabalhador explorado, visto que não tem o reconhecimento como indivíduo que produz com sua força de trabalho. Há um fetichismo da mercadoria, visto que, por meio das propagandas realizadas por Vítor, sob a orientação de Dona Popô, ocorre a valorização da mercadoria, mesmo não alcançando o efeito que aparenta possuir. O fato é tratado na obra de forma irônica, com certo humor, ao trazer os comentários ingênuos de Dalva a cada propaganda veiculada na TV.

Nota-se também a valorização das carapaças descartáveis fabricadas pela indústria do pai de Vítor. Embora as carapaças sejam descartáveis, essa qualidade não denigre o produto, mas o qualifica, pois se verifica a inversão de valores: o descartável passou a ter um valor positivo em relação ao produto durável. Ao valorizar os produtos descartáveis, observa-se também uma relação pouco duradoura nas relações pessoais.

As relações pessoais também passam a ser de interesses econômicos, isso se constata tanto na relação de Dona Popô com o Senhor Ipo, como na de Vítor e com Dona Popô e também na de Vítor com Dalva. São relações descartáveis, fluidas, interesseiras, desumanas.

O indivíduo alienado, reificado, fetichizado, não controla suas atividades, perde sua autonomia e se torna escravo da sociedade capitalista que visa apenas ao lucro. Depois de tudo é descartado. Dessa forma, esse ser perde sua humanidade, tornando-se objeto, brinquedo nas mãos do capitalismo selvagem e inescrupuloso.

Enfim, a obra abarca todos esses temas por meio da personagem alienada Dalva, da reificação pela qual Vítor passa, da representação do capitalismo selvagem pela Dona Popô e por Ipo e da força contrária a essa sociedade capitalista apresentada no papel do Inventor e da avó de Vítor, a que o neto deseja dar continuidade.

Em última análise, o trabalho, conforme apresentado na obra, não realiza o homem, uma vez que serve para executar apenas tarefas cujos fins estão distantes da atividade realizada. Além do que, o produto – seja uma peça publicitária ou uma carapaça – serve por pouco tempo, torna-se obsoleto e descartável. Também a tecnologia (televisão principalmente) é mostrada como objeto de alienação, já que, ao contrário de trazer reflexão, oferece apenas submissão e esvaziamento da realidade.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BOJUNGA, L. **Feito à mão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

BOJUNGA, L. **O sofá estampado**. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, 1970. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

CHAUÍ, M. S. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto: Porto Editora, 2010.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

OUTHWAITE, W. et al. (Ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

PAULI, A. A. M. **Romantismo e utopia em Lygia Bojunga Nunes**. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/alfabetica/PauliAliceAtsukoMatsuda.htm>. Acesso em: 12 jul. 2016.

RODRIGUES, A. M. M. Por uma filosofia da tecnologia. In: GRINSPUN, M. P. S. Z. (Org.). **Educação tecnológica: desafios e perspectivas**. São Paulo: Cortez, 2001. p. 75-129.

SANT'ANNA, M. A. D. A inter-relação da construção do discurso e a construção da identidade de Vítor. In: CECCANTINI, J. L.; PEREIRA, R. F. (Org.). **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: Editora UNESP; Assis, SP: ANEP, 2008.

SENNET, R. **A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SILVA, V. M. T. A ambivalência do mar em Lygia Bojunga Nunes. **Releitura**, Belo Horizonte, v. 1, p. 35-42, ago. 1996.

SIMON, F. O. et al. Habilidades e competência de engenheiros sob a ótica dos alunos dos cursos de engenharia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ENSINO DE ENGENHARIA, 32., 2004, Brasília. **Anais...** Brasília: Cobenge, 2004. p. 1-7.

TOSCANI, O. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

VERASZTO, E. V. **Projeto teckids**: educação tecnológica no ensino fundamental. 2004.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.





**A UNIVERSIDADE E O PENSAMENTO
HEIDEGGERIANO: O QUE REFLETE E
O QUE CALCULA**

Maurini de Souza



Em um discurso pronunciado durante a homenagem ao compositor Conradin Kreuzer, em 1955, Martin Heidegger falou sobre o que avaliava como as duas formas de pensamento do ser humano; para ele, o homem dispõe de um **pensamento que reflete** (*nachdenken*) e de um **pensamento que calcula** (*das rechnende Denken*) (HEIDEGGER, 2001). A proposta do filósofo alemão nesse momento pós-guerra é conjeturar a respeito de um solo para que, na era atômica, o povo alemão construísse as suas raízes, e nesse tema ele inclui a importância de se investir numa das formas de pensamento propostas:

Qual seria o solo de um futuro enraizamento? Talvez aquilo que procuramos com esta pergunta se encontre muito próximo; tão próximo que muito facilmente não o vemos. Porque o caminho para o que está próximo é, para nós, homens, sempre o mais longo e, por isso, o mais difícil. Este caminho é um caminho de reflexão. O pensamento que medita exige de nós que não fiquemos unilateralmente presos a uma representação, que não continuemos a correr em sentido único na direção de uma representação. O pensamento que medita exige que nos ocupemos daquilo que, à primeira vista, parece inconciliável (HEIDEGGER, 2001, p. 22).

Por outro lado, o filósofo entende que a sociedade atual valoriza o pensamento que calcula em detrimento ao outro, sendo, aquele que calcula, o articulado por um argumento externo, que lhe direciona quanto a causa e consequência:

A sua particularidade consiste no fato de que, quando concebemos um plano, investigamos ou organizamos uma empresa, contamos sempre com condições prévias que consideramos em função do objetivo que pretendemos atingir. Contamos, antecipadamente, com determinados resultados. Este cálculo caracteriza todo o pensamento planificador e investigador (HEIDEGGER, 2001, p. 13).

É importante destacar que, para Heidegger (2001), os dois pensamentos são imprescindíveis ao homem; a sua preocupação é que a supremacia do **que calcula** acabe por excluir o **que reflete**, o que seria a pior das tragédias para a humanidade, já que a reflexão é intrínseca ao ser humano.

Este texto busca demonstrar que articular o pensamento reflexivo deve ser a intenção principal da instituição chamada Universidade; por outro lado, esse intento tem sido deturpado, criando-se a concepção de que as instituições de ensino superior devem ser subservientes às sociedades das quais participam, numa sintonia proposta e articulada pelo pensamento que calcula. Como exemplo dessa postura, apresentam-se os cursos (de graduação superior) de

Tecnologia, criados para “o preenchimento ágil e de qualidade de lacunas de mão-de-obra surgidas no mercado de trabalho por conta da chegada e disseminação de novas tecnologias” (TAKAHASHI; AMORIM, 2008, p. 209)¹. Ao final, a narração de um caso ocorrido na aula de um curso tecnológico pretende ratificar a preocupação de Heidegger (2001) quanto à possibilidade de perda da capacidade de reflexão, mesmo em contextos nos quais a competência de articular pensamentos é valorizada, e convidar a uma reflexão quanto ao perfil do profissional constituído por tal formato de ensino.

Universidade nasceu da união entre mestres e discípulos, a fim de se compartilhar conhecimento; a origem do termo conduz ao sentido de corporação ou congregação, devido a seu caráter de ajuntamento; de acordo com Saviani (1999, p. 8), num segundo momento, essa instituição passou a carregar a concepção do universal, “ligando-se o conceito de universidade ao de universalidade do saber”.

Nesse sentido, a universidade, apesar de atuar em determinadas sociedades, não deve se restringir a elas e nem pertencer a restritos grupos sociais, mas deve ser aberta ao saber, congregando os diferentes saberes, das mais diversas fontes possíveis, a fim de gerar conhecimento dialeticamente consistente. Desse conhecimento surgiram as ciências puras, desvinculadas de qualquer outro objetivo que não o saber; e as ciências aplicadas, que se utilizam do conhecimento para criar soluções práticas às sociedades. Existe um equilíbrio entre elas, pois muito do conhecimento aplicado provém das deduções e conclusões dos cientistas **puros**. Nos termos apresentados neste texto, a ciência pura poderia ser relacionada mais fortemente ao pensamento que reflete, enquanto que a aplicada tenderia ao desenvolvimento do que calcula. É importante frisar que essa associação é extremamente simplista e não visa esclarecer ainda mais quanto ao alcance dos pensamentos propostos por Heidegger (2001). Porém, é certo que tanto as ciências puras quanto as aplicadas utilizem os dois, pois justamente é a conjugação entre o pensamento reflexivo e o exato que possibilita o saber.

A priorização dessa segunda forma do pensar, observada por Heidegger (2001) na sociedade dos anos cinquenta, também alcançou o ensino universitário moderno.

¹ O curso tecnológico é utilizado neste texto por ser um modelo relativamente novo e encaixar-se plenamente aos pressupostos aqui defendidos; acredita-se, porém, que os bacharelados e licenciaturas também estão incluídos, em menor ou maior grau, nesse contexto.

Esse assunto remete à crítica de Moreira (1994) ao que chama de **teses equivocadas** no que diz respeito à Universidade com relação à sociedade. Ele defende a autonomia da Universidade ante a Sociedade e refuta as **teses** que associam o saber científico e técnico à neutralidade, à crítica ou a um saber superior. Além disso, contraria a tese de que “O papel da universidade é produzir e transmitir o saber técnico” e que “A universidade atende aos interesses da sociedade” (MOREIRA, 1994, p. 125). Moreira (1994) defende o questionamento das relações sociais que regem essas teses e as apresentam como naturais no contexto acadêmico, que, por sua vez, aceita a técnica como neutra e, assim, valoriza toda a novidade tecnológica.

Expandindo essa proposta, é possível entender que, a partir do momento em que a Universidade reproduz passivamente a Sociedade, ela perde uma função histórica que está intrinsecamente ligada a seu fazer, que é a de transformação social. Enfim, uma Universidade que não dedica tempo à ponderação dos pontos tidos como básicos pela Sociedade está desprezando seu papel de articuladora do pensamento reflexivo – para Heidegger, o demorar-se com o local e o atual (aqui e agora) é uma das maneiras de desenvolvimento dessa forma de pensamento: “Basta demorarmo-nos (verweilen) junto do que está perto e meditarmos sobre o que está mais próximo: aquilo que diz respeito a cada um de nós, aqui e agora, aqui, neste pedaço de terra natal; agora, na presente hora universal” (HEIDEGGER, 2001, p. 14).

Numa linha diversa ao **demorarmo-nos** proposto, as instituições de ensino brasileiras, a partir dos anos sessenta do século XX², passaram a investir nos cursos tecnológicos. Essa observação se baseia em dois fatores principais que determinam os cursos de Tecnologia: justificativa para criação e tempo de duração dos cursos.

A justificativa para a criação dos cursos tecnológicos foi o crescimento industrial do país na segunda metade do século passado: “Os Cursos Superiores de Tecnologia – CST’s – originaram-se das necessidades do mercado nos anos 60” (TAKAHASHI; AMORIM, 2008, p. 15). Segundo Peterossi (2016, p. 3), esse **modelo**

2 Na Europa, o investimento se deu a partir da primeira metade do século XVIII: “A educação profissional e o treinamento profissional desenvolveram-se nas cidades industriais como em Manchester, na Inglaterra, em 1824, considerada por muitos a primeira universidade tecnológica (Universidade de Manchester, Instituto de Ciência e Tecnologia – UMIST); em Barcelona, na Espanha, em 1851 (Escola de Engenharia Industrial de Barcelona); e, nos Estados Unidos, em 1865 (Instituto de Tecnologia de Massachussets – MIT). No século seguinte, tal demanda intensificou-se e resultou no surgimento de outras instituições como as Universidades de Tecnologia na França, em 1972, iniciada por Compiègne, e as Fachhochschulen (FHs) na Alemanha no mesmo ano. Na América Latina, foi implantada a Universidade Tecnológica Nacional na Argentina, em 1959, e os Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFETs) no Brasil, em 1978” (TAKAHASHI; AMORIM, 2008, p. 213).

tem como particularidades, “desde o início [...] a aplicação dos conhecimentos, voltada à solução de problemas que surgiram das múltiplas demandas de um setor produtivo que insistia na necessidade de conhecimentos aplicados” e um corpo docente com “experiência profissional no setor produtivo”. São características que apontam para a proeminência do pensamento que calcula nas intenções da formulação do curso.

Esse pensamento ainda é dominante quando se pensa no tempo de duração dos cursos; enquanto o pensamento reflexivo exige um investimento temporal, uma “demora”, o que calcula “nunca para” (HEIDEGGER, 2001, p. 13). Os tecnológicos possuem como carga mínima mil e seiscentas horas, que podem ser divididas em dois anos de graduação, apontando para um ensino compacto, que não pressupõe paradas. Segundo Brandão (2009, p. 9), os cursos:

[...] qualificariam os trabalhadores dentro dos limites necessários para apenas – posto serem cursos de caráter terminal – operar e manter o equipamento e o projeto industrial importado, mas não para criar um projeto de desenvolvimento específico do Brasil.

A autora aponta para as limitações que tal projeto carrega, entendendo que, em vez de contribuir para a transformação social, ele consolida as diferenças já existentes neste país, em que a minoria contaria com uma “formação sólida” (BRANDÃO, 2009, p. 14), enquanto que a grande maioria teria uma formação **pon- tual**, determinada pelas necessidades de mercado.

Uma experiência no sentido de investir no pensamento reflexivo foi feita com uma turma de terceiro período de um curso tecnológico de uma universidade pública. Trata-se de um grupo de alunos com uma média no coeficiente de 0,808978³ e que, em experimentos anteriores, demonstraram ter alta capacidade de criação e alto desempenho em atividades práticas propostas. Além disso, trata-se de um grupo responsável, que cumpre os prazos de entrega de trabalhos e, na maioria, já trabalha ou estagia na área em que pretende se formar.

Foi apresentado um vídeo, em que Ludwig (2007)⁴, um conferencista conceituado, falava sobre a importância do empregado inovador, empreendedor, nas empresas. Em cerca de metade da gravação, o conferencista compara o mercado de trabalho à estrutura escravocrata, chamando o proprietário de **senhor de en-**

3 Coeficiente é uma média das atividades gerais realizadas pelos alunos – ele varia de 0 a 1.

4 Foram os quatro minutos e cinquenta e sete segundos iniciais do programa Sem Censura, produzido pela TV Educativa.

genho e o gerente de **capataz**; este estaria **desempregado** por não fazer **nada** sob a ótica da inovação, mas apenas desempenhar **o que o homem mandou**.

Ainda na comparação, o articulista complementa:

Essa estrutura ainda vige por quê? Se tem senhor de engenho e tem capataz é porque tem a terceira raça; que é a maioria das pessoas que tem uma vocação pra escravo... que que é o escravo? Detesta trabalhar; é fácil fazer o teste, pra saber se é escravo ou não. Você pergunta para a pessoa assim: e se você ganhasse na mega sena? Daí o cara diz assim: se eu ganhasse na mega sena não passava nem na porta daquela empresa, de tanto que ele odeia trabalhar. Bom, ele tem a síndrome do domingo de noite, aquela história toda. Ele confunde salário completamente; ele acha que ele ganha pouco e ponto final. Ele esquece que a regra do salário é igual no mundo inteiro, desde Adão e Eva, as pessoas recebem pela sua raridade, não pela sua importância [...] e o erro definitivo do escravo: trabalhar mal porque ganha pouco [...] o escravo tem essa coisa de não gostar muito do salário, ele gosta é do benefício: tem ticket, tem vale, tem não sei o que. O importante é ... cesta básica (LUDWIG, 2007).

No final do vídeo, o professor projetou a seguinte frase de Aristóteles (apud LUDWIG, 2007):

Há na espécie humana indivíduos tão inferiores a outros como o corpo é em relação à alma ou a fera ao homem; são os homens nos quais o emprego da força física é o melhor que deles se obtém. Partindo dos nossos princípios, tais indivíduos são destinados por natureza à escravidão, porque, para eles, nada é mais fácil que obedecer.

E propôs aos alunos que conversassem, em princípio, sobre o texto de Aristóteles – se concordavam ou não com sua postura – e que depois evoluíssem essa ideia incluindo o vídeo, que foi reapresentado.

Ao fim das discussões em pequenos grupos, a turma formou um grande círculo para conversar sobre as considerações. Uma pessoa disse que concordava com os dois, pois conheceu muitas pessoas que **não se esforçavam**. Todos os alunos concordaram com ela, em tom de finalização do que deveria ter sido um debate.

O professor começou a questioná-los, perguntando se eles realmente concordavam com **tudo** o que leram e viram, e deu um período para refletirem sobre isso. Depois de alguns instantes, uma aluna levantou a mão e disse: “Eu não concordo, em partes, com o que foi dito sobre gerentes. Acho que nem sempre eles **não fazem nada**; tem gerentes que trabalham”, no que foi apoiada por duas

outras pessoas. A partir daí, o professor fez alguns questionamentos, sem conseguir articular alguma disputa entre a turma.

A intenção na apresentação deste caso não é, de forma alguma, questionar a inteligência de tais alunos, que é comprovada pelas atividades gerais no curso. É, porém, demonstrar o quanto essa situação é análoga à referenciada pelo filósofo alemão. Quando Heidegger (2001, p. 12) acusa sua época de estar **sem-pensamentos** ou **pobres-em-pensamentos**, ele reconhece estar no sentido oposto ao pensamento dominante:

O Homem atual negará mesmo, redondamente, esta fuga ao pensamento. Afirmará o contrário. Dirá – e com pleno direito – que em época alguma se realizaram planos tão avançados, se realizaram tantas pesquisas, se praticaram investigações de forma tão apaixonada, como atualmente. Com toda a certeza. Esse dispêndio de sagacidade e reflexão foi de extrema utilidade. Um tal pensamento será sempre indispensável. Mas convém precisar que será sempre um pensamento de um tipo especial.

Entendendo o quanto é indispensável tal pensamento, o objetivo deste capítulo não é, de forma alguma, combater o pensamento que calcula ou qualquer decorrência dele no mundo moderno, mas é refletir sobre sua predominância e possível exclusividade em alguns setores. O pensamento demonstrado neste exemplo de sala de aula não questiona, não refuta, não propõe mudanças.

Os alunos anteriormente citados como representantes de um sistema de ensino que preconiza a **formação para o mercado** estarão aptos, com os conhecimentos recebidos, a contribuir para a sociedade na qual atuarão. A questão aqui proposta é se essa sociedade está tão perfeita que precise apenas de contribuição, e não de transformação.

Se o caso for transformar esse mundo nos pontos em que ele necessita ser mudado, e estatísticas apontam para isso, qual o papel formador da Universidade contemporânea neste sentido? Por exemplo, na questão de alimento para a população mundial:

Eis o que nos dizem as estatísticas: Há 800 milhões de pessoas desnutridas no mundo. 11 mil crianças morrem de fome a cada dia. Um terço das crianças dos países em desenvolvimento apresentam atraso no crescimento físico e intelectual. 1,3 bilhão de pessoas no mundo não dispõe de água potável. 40% das mulheres dos países em desenvolvimento são anêmicas e encontram-se abaixo do peso. Uma pessoa a cada sete padece fome no mundo (KLC, 2016).

Nesse aspecto, incluem-se os bacharelados e as licenciaturas, que, mesmo sem os precedentes (justificativa e tempo de duração) dos tecnológicos, também têm buscado a adequação, inserção, inclusão ou outra dessas palavras tão em voga dentro das instituições de ensino no dito **mercado**.

Contrariamente à proposta de soluções, este texto busca que se gaste um momento para análise e reflexão do papel social das instituições de ensino superior, corroborando a ideia de Heidegger (2001) de que tomar conhecimento de algo é diferente de conhecê-lo e que somente por meio da reflexão esse conhecer se faz presente. Essa experiência reflexiva poderá ser relevante para o ensino do dia-a-dia de sala de aula e, conseqüentemente, para a formação de cidadãos mais conscientes para atuarem no dito **mercado de trabalho**.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, M. **Cursos superiores de tecnologia: democratização do acesso ao ensino superior?** 2009. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8922262-Cursos-superiores-de-tecnologia-democratizacao-do-acesso-ao-ensino-superior-brandao.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HEIDEGGER, M. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

KLC. KLC no mundo. Disponível em: <<https://kclnaveia.wordpress.com/kcl-no-mundo/>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

LUDWIG, W. **Programa Sem Censura**. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uyMY2uo-iqQ>>. Acesso em: 30 maio 2011.

MOREIRA, R. J. Sociedade e universidade: cinco teses equivocadas. **Estudos Sociedade e Agricultura**, p. 124-134, nov. 1994. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yQK68kTwdFYJ:r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/download/44/45+%&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

PETEROSI, H. G. **A gestão dos cursos de tecnologia: rupturas e continuidades**. Disponível em: <http://www.cetrans.com.br/artigos/Helena_Gemignani_Peterossi.pdf>. Acesso em: 30 maio 2011.

SAVIANI, D. Ideias para um intercâmbio internacional na área de história da educação. In: SANFELICE, J. L.; SAVIANI, D.; LOMBARDI, J. C. (Org.). **História da educação: perspectivas para um intercâmbio internacional**. Campinas: Autores Associados, 1999.

TAKAHASHI, A. R. W.; AMORIM, W. A. C. Reformulação e expansão dos cursos de tecnologia no Brasil: as dificuldades da retomada da educação profissional. **Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 59, p. 207-228, abr./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v16n59/v16n59a04.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

The background of the cover is a faded, sepia-toned image. The upper portion shows a handwritten letter with cursive script, including a large capital 'B' at the top left. The lower portion shows a horse-drawn carriage with a driver and a passenger, set against a building facade. The overall aesthetic is historical and evocative.

B

**ADONIRAN BARBOSA E JOÃO
ANTONIO – MÚSICA E LITERATURA:
O DESCARNE DA VIDA HUMANA**

*Fernanda da Cunha Guedes
Juarez Poletto*



INTRODUÇÃO

Desde as alterações na apreciação e recepção da arte erudita pós-revolução industrial no século XIX, e com o impacto do movimento pop na segunda metade do século XX, a produção e a admissão das mais abrangentes manifestações artísticas encontram-se permeadas por uma nova realidade existencial, na qual as formas clássicas de crítica, valorização e aplicabilidade são obrigatoriamente revistas.

Considerando esse novo panorama sociocultural, faz-se necessário agora, possivelmente mais que antes, conhecer e analisar os processos de recepção das artes, mais que apenas em sua própria aceção estética, mas também na e pela sociedade, a fim de verificar e admitir seu papel na construção do cidadão frente às noções de sociedade e indivíduo que se apresentam.

Através das manifestações culturais de massa (pós-movimento pop), é possível analisarmos e reconhecermos essa nova concepção cultural e sua função como arte social que ainda busca por identidade e estruturação nos meios acadêmicos. Atendendo às novas necessidades, a análise dos textos de canções populares, comparativamente com a prosa que retrata o espaço popular, figura como rica fonte de pesquisa ao trazer, para o plano acadêmico, antes fundamentalmente erudito, o comum, esboçando novas leituras artísticas e sociais em prol da cultura real de massa e sua valorização.

Entender essas expressões artísticas em seus espaços é entender a arte marginal dessa sociedade consumidora e sedenta por novas representações de seus universos; e, enquanto representação, conduzir ao reconhecimento, à compreensão, ao questionamento e à valorização da realidade sociocultural para o cidadão-personagem que nelas figura.

Objetiva-se, portanto, traçar um paralelo entre as construções de espaços marginais criados nas canções de Adoniran Barbosa e no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antonio, a fim de caracterizá-los como representantes da sociedade produtora e consumidora de seu modelo, bem como a função social desempenhada por essas produções para os espaços a que se propõem.

DA ARTE MARGINAL À ANÁLISE ACADÊMICA

Debruçando-se sobre as produções culturais urbanas, nas décadas finais do século XX, desde a revolução industrial do século XIX, é possível perceber as mudanças ocorridas nos campos sociais e artísticos como jamais se havia conseguido.

Em âmbito nacional, a década de 50 funcionou como uma espécie de marco histórico-político possibilitador dessas alterações. A partir da eleição de Kubitschek (1955), da adoção do regime parlamentarista (1961) e da restauração do presidencialismo (1963), inaugurou-se a fase definida por Lyra (1995, p. 21) como o início da **tragicomédia de erros** que o país viveria até hoje.

Envoltos nessa nova realidade sócio-político-cultural que se anunciava, os autores João Antonio (prosador) e um outro João, conhecido popularmente como Adoniran Barbosa (músico), produziam, em suas artes, retratos do espaço marginal noturno e diurno dos guetos, subúrbios e bairros afastados do grande centro produtor paulista, povoados por personagens marcados pela realidade – tão contrária à ideologia depurativa em voga – e inseridos na chamada cultura de massa que, após o golpe militar de 64, começou a viver seus dias de glória ao funcionar como veículo de transmissão das ideias contrárias ao regime, evoluindo para o que denominar-se-ia arte marginal nos anos 70.

Segundo Moriconi (2002, p. 25), a citada revolução industrial do século XIX abalara as concepções artísticas passadas e seguir-se-iam a ela ainda outras duas revoluções de mesma importância: “a modernista, nos anos 20, e a pop (entre 50 e 60), cujos impactos abalaram radicalmente as noções culturais, situando, por exemplo, o poema entre o livro e a canção”. Nesse momento, a música tomou as rédeas do processo de resistência que se seguiu durante os anos mais nebulosos do governo militar e mesmo depois de seu fim (década de 80). Ainda nos anos de chumbo, compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso começaram a figurar no cenário músico-nacional; entretanto, suas composições só receberiam *status* poético-artístico após serem alvo de estudos acadêmicos, chegando a ser consideradas a grande renovação poética das décadas de 60 e 70 (SECCHIN, 1996), a partir da divulgação nacional via festivais da canção.

O samba, produto da miscigenação sociorracial brasileira, tornou-se mais que apenas expressão folclórica de menor prestígio: funcionou como elemento de unificação do caráter nacional e manifestação da sensibilidade coletiva, contribuindo para a formação da identidade brasileira, resistindo aos tempos mais duros da europeização das artes e à ditadura militar, trocando, justamente nesse período, o meio marginal pelo idealismo do regime, representando mais que apenas a expressão sonora restrita à qual sempre esteve diretamente relacionado, preconceituosamente.

A articulação entre a prática escrita e a musical começa a ser esboçada em 1922, no Prefácio Interessantíssimo de Paulicéia Desvairada. Nele, a poesia era diretamente relacionada à teoria musical, e o diálogo entre ambas era mostrado de forma a definir a combinação som e letra como a única a conter, simultaneamente, sonoridade e unidade semântica – teoria essa, defendida por Mario de Andrade, certamente embasada nos poemas homéricos e nos rapsodos existentes até o século XV.

Seguindo a evolução natural do sistema sociopolítico vigente, foi com Noel Rosa – que não por acaso provinha da elite – que as temáticas abordadas pelo gênero voltar-se-iam às figuras aqui entendidas como marginais. Ou seja, para alcançar espaço social, o mundo marginal passou primeiro pelo olhar exógeno da elite que o elevou à condição de arte, como já ocorrera com a proposta modernista dos anos vinte.

Com relação à prosa do conto, encontramos em Lima (2004) a validação do então novo jornalismo literário como fornecedor das condições necessárias para o estabelecimento de um elo comum entre a escrita real e a ficcional, antes consideradas opostas. João Antônio é um exemplo típico do seu tempo de um jornalista-escritor, que deu ao conto a crueza do texto objetivo e o trato literário na linguagem coloquial. O caminho, portanto, não poderia ser outro que não o do realismo bruto, do debate entre as diferenças impostas pelo mundo pós-guerra e da crítica às relações sociais. O universo do trabalho sobrepondo-se à questão do eu passava a primeiro plano, as fronteiras entre o poético e o não-poético eram estreitadas, enquanto a preocupação com o consumo da produção se ampliava perante o binômio mercado/escritor, resultando na comunicação denúncia onde era preciso pensar e construir novas diretrizes artísticas capazes de abarcar amadurecimento estilístico e utilitarismo da arte em um mesmo campo. A tentativa de produção de uma arte a partir da massa e que dela pudesse se aproximar.

Como cultura de massa, adotamos a conjunção das propostas de Gullar (2002), Moriconi (2002) e Hollanda (2001), segundo as quais o desenvolvimento industrial, o movimento pop e a democracia teriam unido os mais diferentes estratos sociais de material para a formação dos conceitos públicos de arte e de suas representações cada dia mais próximos do cotidiano. Dessa noção também deriva o conceito de marginalidade adotado, entendendo o marginal como grupo ou ser excluído do estrato burguês e de sua representação pelos produtos artís-

tico-estéticos engajados que mesclam em si testemunho e ficção (BENOÎT, 2002; GULLAR, 2002; LYRA, 1982).

DE UM JOÃO A OUTRO – DÁ LICENÇA DE CONTAR

JOÃO RUBINATO – O POETA DA CIDADE

João Rubinato ou Adoniran Barbosa, como preferia ser chamado, era o mais novo de cinco irmãos e filho de imigrantes italianos. Cresceu imerso na cultura ítalo-brasileira, vivendo a realidade da opressão sofrida por seus iguais, as dificuldades financeiras trazidas pelo processo de industrialização, conviveu com figuras marginais, com expressões artísticas desvalorizadas, com a República de Vargas e com o rádio.

Na juventude, deparou-se com os grandes casarões em vias públicas estreitas, mudando-se para os espaços mais retirados (nasciam os subúrbios), dando lugar às avenidas largas e a novos prédios aos moldes estéticos parisienses. A sociedade paulistana (entenda-se, também, brasileira) reestruturava-se, fornecendo as condições necessárias às reviravoltas que rapidamente sacavam anônimos em meio às multidões lançando-os à fama alavancada pelas emissoras de rádio, que haviam demonstrado todo seu potencial sociopolítico durante a Revolução Constitucionalista de 1932 – exemplo desse fenômeno é o próprio compositor, que se fez conhecido ao participar do programa *Histórias das Malocas* na Rádio Record.

É muito pouco provável que a inspiração popular de que dispunha Adoniran também o tivesse conduzido à composição de letras consideradas engajadas. Observando seu deslocar pelo universo da marginalidade, é mais promissor crer que o interesse pelas questões sociais lhe tenha sido presenteado pelo tempo e que dele, conscientemente, tenha feito uso apenas em sua fase mais madura, quando a imagem de porta-voz dos oprimidos já estava concretizada por suas atuações no rádio, na televisão e no cinema.

A maior parte de suas canções remete a um mesmo período, entre as décadas de 50 e 60. As exploradas nesta análise comparativa datam do princípio da década de 50, iniciando por *Saudosa maloca* entre 51 e 55, *Aguenta a mão, João*, de 65, *Abrigo de vagabundos*, de 74, e *Despejo na favela*, de 80, todas com temáticas

semelhantes e complementares entre si. Como mote, o cotidiano dos trabalhadores paulistanos deflagrando as heranças interiores e exteriores, que contribuíram para a formação do povo brasileiro e, em especial, dos habitantes da capital paulista e de suas cercanias.

Saudosa maloca

*Si o senhor não "tá" lembrado
Dá licença de "contá"
Que aqui onde agora está
Esse "edifício artô"
Era uma casa vêia
Um palacete assombradado
Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construimo nossa maloca
Mais, um dia
Nóis nem pode se alembra
Veio os homi c'as ferramentas
O dono mandô derrubá
Peguemo todas nossas coisas
E fumos pro meio da rua
Apreciá a demolição
Que tristeza que nós sentia
Cada tumba que caía
Dua no coração
Mato Grosso quis gritá
Mas em cima eu falei:
Os homis tá cá razão
Nóis arranja outro lugar
Só se conformemo quando o Joca falou:
"Deus dá o frio conforme o cobertor"*

*E hoje nós pega a páia na grama do jardim
E pra esquecê nós cantemos assim:
Saudosa maloca, maloca querida,
Dim dim donde nós passemos os dias feliz de nossas vidas
Saudosa maloca, maloca querida,
Dim dim donde nós passemo os dias feliz de nossas vidas.*

(BARBOSA, 2005a).

Aguenta a mão, João

*Não reclama, contra o temporal
Que derrubou teu barracão
Não reclama, aguenta a mão João
Com o Cibide aconteceu coisa pior
Não reclama
Pois a chuva só levou a tua cama
Não reclama
Aguenta a mão, João
Que amanhã tu levanta um barracão muito melhor
Com Cibide coitado
Não te contei
Tinha muita coisa mais no barracão
A enxurrada levou
Seus tamancos e um lampião
E um par de meias
Que era de muita estimação
O Cibide tá que tá dando dó na gente
Anda por aí com uma mão atrás e outra na frente*

(BARBOSA, 2005b).

Abrigo de vagabundos

*Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando potes
e lá no alto da Moóca
Eu comprei um lindo lote dez de frente e dez de fundos
Construí minha maloca
Me disseram que sem planta
Não se pode construir
Mas quem trabalha tudo pode conseguir
João Saracura que é fiscal da Prefeitura
Foi um grande amigo, arranjou tudo pra mim
Por onde andarã Joca e Matogrosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar
Andarão jogados na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado na detenção
Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir.*

(BARBOSA, 1999a).

Despejo na favela

*Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela
E contra seu desejo entregou pra seu narciso um aviso pra uma*

ordem de despejo
Assinada seu doutor, assim dizia a petição dentro de dez dias
quero a favela vazia e os
barracos todos no chão
É uma ordem superior,
Ôôôôôôô Ô meu senhor, é uma ordem superior
Não tem nada não, seu doutor, não tem nada não
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
Não tem nada não, seu doutor, vou sair daqui pra não ouvir o
ronco do trator
Pra mim não tem problema em qualquer canto me arrumo de
qualquer jeito me ajeito
Depois o que eu tenho é tão pouco minha mudança é tão pequena
que cabe no bolso de trás
Mas essa gente aí, hein, como é que faz?

(BARBOSA, 1999b).

Resumidamente, poderíamos entender os textos dessas canções da seguinte forma: *Saudosa Maloca* como a narrativa (em primeira pessoa) dos infortúnios sofridos pela ação de despejo e desapropriação de um lote invadido, onde três proletários haviam construído uma maloca. O texto continua em *Abrigo de vagabundos*. Nele, o mesmo narrador, após trabalhar honestamente, consegue comprar um lote legalizado e nele construir uma nova maloca, esta sim livre do perigo da demolição, oferecida aos antigos companheiros **vagabundos** que não tiveram a mesma sorte. *Aguenta a mão, João* e *Despejo na favela* seguem a mesma linha, tratando a primeira da perda da moradia por força da natureza e a segunda do despejo pela reintegração de posse.

O teor linguístico concentrado nas letras dessas canções é citado por vários entre seus críticos, em especial por Candido (1970) e Paes (1990). Segundo o qual, tratar-se-ia de uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, aliar-se-iam com naturalidade às deformações naturais do português brasileiro, permitin-

do que se exprimisse a capital paulista de modo completo e perfeito. Para o segundo, compunha fisicamente um tipo de elegância suburbana que seria impossível separar de seus sambas, já que neles, sob o signo da caricatura finamente dosada, o subúrbio e o bairro proletário da cidade se veriam fielmente retratados.

A opção pela linguagem popular – híbrido do português, do italiano e de gírias proletárias locais – revela mais que pouca preocupação com a norma culta (observe-se a colocação pronominal, por exemplo), concretiza verossimilhança e polifonia de seus personagens com o mundo em que habitam e, por consequência, com seus semelhantes externos, os consumidores de sua música, chegando, inclusive, a empregar duas ou mais variedades linguísticas em uma mesma composição, por exemplo: “Mais um dia, nós nem pode se alembrá” (*Saudosa maloca*) ou mesmo “Me disseram que sem planta não se pode construir” (*Abrigo de vagabundos*).

A escolha do pretérito perfeito do indicativo como tempo verbal, de forma bastante informal – contrações tipicamente orais: “Si o senhor não tá lembrado / Dá licença de contá” (*Saudosa maloca*) remete a narrativa ao tempo comum dos acontecimentos, entendendo o então estado das ações como inalterável. O texto sugere a necessidade de adaptação do homem à realidade em que se insere, a fim de assegurar sua sobrevivência, como confirmado em: “Eu arranjei o meu dinheiro / Trabalhando o ano inteiro” (*Abrigo de vagabundos*).

Com relação à composição gráfica do poema, constata-se um trilhar mais livre em relação às escolas e técnicas de composição para verso, métrica e rima (versos brancos e livres ou combinações básicas) e a priorização das unidades semânticas e rítmicas em detrimento das sintáticas.

Em *Aguenta a mão, João*, encontramos os substantivos **lâmpião** e **barracão** diretamente qualificados pelo termo **estimação**, caracterizando, aparentemente, rimas cruzadas. Entretanto, se atentarmos para a sílaba final dos versos entremeados **levou** e **meias**, percebemos a opção pelo todo significativo e melódico conforme sugerido anteriormente, ainda que estruturas mais elaboradas (rimas ricas) sejam, esporadicamente, observadas – **na gente** e **na frente**, sintaticamente pronomes e advérbios de lugar, respectivamente, por exemplo. Por outro lado, acusar Adoniran de abandonar as diretrizes gramático-literárias não é de toda verdade. Na maioria dos casos, a opção pelo coloquialismo não chega a interferir na qualidade semântica da construção, o que demonstra domínio e manipulação do poeta no trato com o idioma, a fim de adequar seu texto aos mais diferentes apreciadores.

Em *Saudosa maloca*, a troca dos substantivos próprios (indicação particular de identidade) por codinomes ou ausência pura desses, demarca o esmaecimento do individualismo e da dignidade única obedecendo, em tese, aos processos pós-modernos urbanos, segundo os quais o homem seria apenas mais um na grande massa trabalhadora, funcionando como mão-de-obra barata, movimentadora da ideologia capitalista. Poderíamos tomar Joca, Matogrosso e o próprio narrador como demonstrações da realidade observada pelo poeta que, ao apelidá-los, transforma-os em apenas mais um membro da massa; exatamente como nos propõe a canção *Admirável gado novo*, de Zé Ramalho – na qual o trabalhador proletário é retratado como formador de uma massa caminhante comparada às manadas de gado dos grandes latifúndios.

A opção pelas questões legalistas do trabalho e da própria condição de não vadiagem humana – destacada contrariamente pelo universo dos favores e **jeitinhos brasileiros** e contribuem para o pensamento de que o trabalho operário e sua relação com a ideologia político-econômica pode, num primeiro momento, parecer incompatível ou demasiado engajada em um compositor tão popular que, por diversas vezes, chegou a declarar-se favorável à censura de letras consideradas subversivas. Porém, sabe-se que a literatura fala também pelo que silencia e, por essa via, a opressão e o imposto conformismo dos menos afortunados é expressa pela boca dos narradores de *Saudosa maloca* e *Abrigo de vagabundos*, por exemplo. Suas histórias configuraram as alegorias tão temidas pela censura, ainda que parecessem inofensivas quando entoadas nas mesas dos bares; moedas de duas faces em que o protesto parece, num primeiro momento, ingênuo.

A problemática da desapropriação da moradia funciona como metáfora da própria desapropriação do homem em relação aos direitos de cidadão mediante a imposição do sistema político-econômico. A maloca/barraco, o mínimo necessário para assegurar a sobrevivência, quando não é tomada por força da natureza que **derruba o barracão**, o é pela mão de um semelhante, impelido pela necessidade financeira, em detrimento da nobreza humana da compaixão, por exemplo.

O ar de conformismo com a situação de múltiplas privações é frequente e, por vezes, as personagens dirigem-se aos superiores hierárquicos com inferioridade intensificada pelos pronomes de tratamento, como vemos em *Despejo na favela*, em que a petição é assinada pelo **Seu Doutor**, ou mesmo, mais informalmente, pelos **homes que tão com a razão**, em *Saudosa maloca*. Por outro ângulo, esse

mesmo sentimento é representado pelas falas em tom determinista, nas quais o recomeço é recorrente e parte do processo vital imposto ao proletário pelo regime político – considere-se exemplar *Aguenta a mão, João* (gravada em 1965), nela, o ato de não reclamar o prejuízo causado pela chuva, responsável pelos danos no barracão, poderia ser lido, metaforicamente, como aqueles silenciados pelo então regime. O mesmo é percebido nas negações e repetições de *Despejo na favela* (“Não tem nada não”), onde a ideia de submissão é clara, mas também sugestiva de certo descontentamento indicativo de revolta contra o sistema opressor, o que confirmaria a aplicação do vocativo **João**, presente desde o título do primeiro recorte, funcionando, segundo sua função sintática, como o pedir a tantos Joões para que reajam.

Os espaços sociais percorridos pelas personagens seguem uma mesma linha marginal: ruas da periferia e do subúrbio, prostíbulos, bares, becos e vielas à luz da lua, como também calçadas dos bairros e centro da cidade (apenas quando em busca de esmolas) à luz do dia, cabendo à última funcionar tanto como aliada, possibilitando o trabalho (“O enxadão da obra / Vamo se embora, João”), quanto como algoz do marginalizado (“Ou vendo o sol quadrado na detenção”).

Estranhamente, Adoniran priorizou os espaços diurnos marginais, ainda que fizesse parte da boêmia paulistana, chegando, certa vez, a declarar em entrevista que preferia a noite ao dia e que nela começava a viver. Talvez na noite escrevesse sobre o cárcere proletário contido no dia, muito mais assustador que o céu noturno, tão silencioso e liberador para o boêmio compositor. Como um marginalizado, falava deles, era capaz de ver à frente delatando a mesma realidade marginal que cercou sua própria vida.

São Paulo distingue-se das demais capitais por sua dificuldade em permitir livremente ao mais simples habitante compreendê-la, quanto mais aos que trabalham com a transposição do real ao ficcional. Não que ela a eles dificulte a árdua missão da palavra, antes ao contrário, é pelo excesso de informação que peca a maior parte de seus cronistas. Em seu hibridismo há mais que o mote para canções, há, em verdade e princípio, um sentimento de incapacidade do abarcamento de tão variadas possibilidades. É justamente aí que mora o real valor de Adoniran Barbosa, não apenas como músico, compositor e menestrel da cidade, mas como poeta e cronista; pois realiza o feito de retirar e adequar na simplicidade, tão grandiosa **Babel**, com a mesma inocência e encanto refletidos nos olhos dos

que nela desembarcam pela primeira vez, comprovando a crença de que **quanto mais verdadeiro, tanto mais poético**.

JOÃO ANTONIO – O CONTISTA DA CIDADE

João Antonio (1937-1996), nascido e criado no subúrbio paulistano, trilhou caminhos bastante parecidos com os percorridos por qualquer outro jovem de seu meio, porém, diferentemente da maioria, manteve contato direto com a escrita desde muito cedo, sendo logo picado pela mosca azul do jornalismo e dominado pela paixão à literatura, sendo muitas vezes premiado.

Durante a ditadura militar, escreveu para a então chamada **imprensa alternativa**, que posteriormente seria por ele batizada **imprensa nanica**. Nela, exercitou uma nova modalidade de jornalismo, que começara a se desenvolver com o pós-guerra e ganhava cada vez mais espaço: a mescla entre jornalismo e literatura. Nessa modalidade, o emprego de recursos de linguagem ao estilo dos redatores fazia-se constante, bem como a aproximação dos marginalizados aos meios de comunicação, tanto como leitores quanto como objetos de pesquisa.

A experiência com o que não havia dado certo em parte alguma originou, em 1963, os três malandros mais famosos da literatura paulistana, sugerindo, aos olhos do público, uma nova visão sobre o mar de possibilidades oferecido pela capital e por todas as personagens colhidas nela.

Com *Malagueta, Perus e Bacanaço* nascia o contista da cidade. João Antonio foi capaz, pela primeira vez depois do movimento modernista, de descrever a capital com riqueza de detalhes e nuances, baseado em mais que apenas suas matérias e entrevistas jornalísticas. Era a proposta de um nível de realidade literária fundamentada na verossimilhança das personagens mediante longo processo de observação e leitura dos espaços reais urbanos, da linguagem popular e sonora das ruas e dos guetos marginais, dos eixos narrativos mais maleáveis e do vocabulário concreto dando voz – como num texto jornalístico – aos excluídos do sistema; produzindo um novo regionalismo urbano capaz de ser tão definido quanto o nordestino e tão impregnado de realidade que, por vezes, seria capaz de ferir o leitor, funcionando como uma espécie mais fiel de reportagem, na qual não haveria espaço para a omissão, apenas para a verdade e o imediatismo. Assim, a descrição dos espaços por onde caminham os três notívagos, título do livro de

contos, e do próprio conto principal, funciona como retrato da realidade paulistana da época.

O conto é construído nos moldes das chamadas narrativas cíclicas (iniciado e concluído nas ruas da Lapa, durante uma única madrugada, lembrando o poema *Nocturno*, de Mario de Andrade), tipo de narrativa que, em geral, propõe ao leitor certa noção de estagnação das personagens e ações com relação à construção interna do texto (tome-se, por exemplo, o fato de os três malandros principia-rem a noite de jogos ganhando as partidas e a concluírem perdendo, insinuação do destino guardado aos que vivem na malandragem, sugerindo a inexistência de livre-arbítrio por parte de seus agentes).

Para construir com fidelidade os espaços por onde transitam essas perso-nagens, Antonio descreve, explorando detalhes pontuais, os subúrbios da capital paulista, utilizando, inclusive, personagens secundários como parte da descrição espacial, juntamente aos adjetivos e verbos de valor semântico mais fechados e obscuros:

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empur-rada e empurrando-se ao ponto inicial [...] gente que vem ou que vai (ANTONIO, 2004, p. 155).

No trecho citado, termos como **suja** e **pequena**, aliados à confusão do tran-sitar de pessoas, em conjunto com a diversidade de sons emitidos pelos trilhos de trem e pelas próprias vozes dos transeuntes, facilitam a construção da imagem ao leitor menos familiarizado com a realidade dos subúrbios paulistanos, como também a reafirma aos olhos daqueles comuns a ela. Trata-se, pois, da aplicação do recurso poético sinestésico no processo de narração envolvendo mais eficaz-mente o leitor.

Aliada à construção poética dos espaços, os três malandros configuram uma única personagem redimensionada a três corpos, com personalidades e his-tórias que se inter cruzam. Podemos entender que, se unidas as características físicas e psicológicas delas, teríamos um único homem que, por encontrar-se imerso na marginalidade imposta – num primeiro momento pelo sistema e num segundo por suas opções individuais equivocadas ou pelo apreço à marginalida-

de, muitíssimo mais livre que a vida operária – transita por três estágios propostos pelos personagens Perus, Bacanaço e Malagueta, nessa ordem.

Malagueta, o mais velho dentre os três, carrega em si não um nome que o individualiza dos demais frequentadores dos guetos, mas a alcunha que, se isolada, indica um tipo específico de pimenta, vítima de preconceito por conta de seu forte sabor. Seria ele, portanto, a representação fiel da personalidade do **vira-dor**: picante, forte e resistente às agruras de suas próprias escolhas, em alguma dimensão a ele impostas. As condições de abandono impelidas à personagem tomam proporções ainda maiores com passagens que questionam os limites entre homem e animal, como vemos no encontro entre a personagem e um cachorro de rua, em que o primeiro se reconhece no segundo. Assim, Malagueta corresponderia ao fim da linha na vida dos malandros jogadores: “O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos” (ANTONIO, 2004, p. 179).

Bacanaço corresponde ao meio do trajeto. Homem maduro que, ainda gozando de saúde física, utiliza-se da esperteza moral e do caráter duvidoso para sobreviver e desfrutar a vida – inclusive explorando outros marginais como prostitutas, por exemplo –, uma vez que cada malandro precisa conhecer seu habitat a fim de dominá-lo. Também não é referido por um substantivo próprio, usa o apelido relativo a seu comportamento e aparência, representando o marginalizado-malandro que se passa por burguês, uma espécie de artista da realidade, sustentando a máscara da mentira no teatro das aparências, sempre visando ao lucro. É ele representante do auge da prática **malandra**, ponto em que a saúde da juventude ainda poderia ser somada à experiência no *métier*, resultando em benefícios no meio em que circula:

O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim.
Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.
Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou
(ANTONIO, 2004, p. 149).

Finalmente, Perus, ainda criança, como nos sugere o próprio autor, escolhe ou assume certo destino a ele imposto, transitando pela boêmia, por suas sortes e desencantos. Também ele não é reconhecido pelo substantivo próprio, mas pela referência ao bairro onde habitava. Mais que os dois malandros anteriores, o jovem configura a representação do homem marginal em relação ao sistema que o

colocou nessa condição. Quantos outros seus iguais perdem a identidade e assumem alcunhas que diretamente os relacionam à posição ocupada nos diferentes estratos sociais? Ser assim conhecido é a indicação direta de que a condição marginal é fundamental tanto no campo físico, como também no moral.

Malagueta e Bacanaço funcionam como modelos a serem ou não seguidos, são ao mesmo tempo a positividade da escolha pela malandragem e liberdade de ação que dela provém e a derrota dos vencidos e determinados pelo panorama social. Os dois primeiros representam, em diferentes escalas, a experiência e a evolução do notívago no meio marginal, culminando no terceiro que seria o princípio, a inocência sendo rompida pela noite, pelo jogo e pelo mundo das soluções fáceis. Em conjunto, a alegoria de um marginalizado passível como qualquer excluído no século XX.

Com relação às personagens secundárias da trama, podemos destacar que a grande maioria não possui identidade específica e a inclusão delas segue, em linhas genéricas, a ideia de massificação, a fim de fazê-las representantes fiéis da realidade, como percebemos na passagem em que prostitutas se colocam nos balcões dos antigos casarões, como representantes de qualquer trabalhador, na venda de sua força de trabalho: “Mulheres da hora moviam as cabeças para a direita, para a esquerda, para a frente, na tarefa de chamar homem [...]. Ficavam nos cantos, intoxicadas, para enfrentar a rua” (ANTONIO, 2004, p. 187).

No campo do jornalismo-literário, não mais cabia a mera reprodução dos modelos externos pouco, ou quase nada engajados; assim, a opção por personagens do submundo se dava pelo contato do autor com a realidade proporcionada pela prática jornalística, mas também pela pressão ideológica moderna – em especial a partir do processo de redemocratização. Era necessário retirar do caos o questionamento, a consciência mobilizadora da mudança; ainda mais eficaz se emitida da boca do próprio marginal: “Não nasci aqui, não sou desse mundo” (ANTONIO, 2004, p. 173) inconformado com sua incapacidade de reconhecimento e adequação à realidade capitalista.

Macedo (2016), em artigo para a agência Carta Maior, destaca, nos cenários utilizados por João Antonio, o teor violento e cruel das descrições nada idealizadas que funcionam como parte de uma personagem maior – a marginalidade, como se constata no trecho da obra de Antonio (2004, p. 150-151):

A corriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vaga-

bundos, erradios, viradores. Tanto sono, muita gana, gana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca [...]. Magros, magros. Pescoços de galinha [...] aqui é tudo lixo.

Colaborando para a construção dessa atmosfera, o autor aplica termos sombrios e pesados, além de violentos, como os observados no trecho acima, capazes de transportar o leitor às salas dos bares, onde ocorrem as partidas de sinuca e aos becos escuros e sujos, onde a marginalidade se prostitui, vendendo mais que o corpo físico em troca de sobrevivência.

Linguisticamente, observamos o que propunha Bosi (1997) em *O conto brasileiro contemporâneo*. Segundo ele, os contos, mais sintéticos por natureza do gênero, possuiriam narradores e andamento semelhantes às urgências das criaturas-personagens sobre as quais se debruçassem. Assim, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o ritmo do texto – inclusive de sua leitura, sôfrega e rápida – revelaria essa mesma urgência; a urgência de sobreviver nas ruas, vencer a fome e o medo, que muitas vezes está além das figuras clássicas da polícia e da lei, passando também pelo malandro mais forte e pelo preconceito interno e externo ao espaço marginalizado, como percebido em passagens carregadas de simbologia como:

Mas o misticismo da luz elétrica, de um mistério como o deles, só cobria solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação, homens pálidos se arrastando, pouco interessavam se eram sapatos de quatro contos, cada um com seu problema e sem sua solução e com chope, bate-papo, xícara retinindo café, iam todos juntos mas ilhados, recolhidos, como martelo sem cabo (ANTONIO, 2004, p. 184).

Tão urgente quanto a sobrevivência no meio inóspito se coloca a questão da sobreposição do marginalizado ao opressor, em geral na figura do policial – ao representar o braço da lei e do Estado – ou, em casos mais restritos, a outros marginalizados que exercem seu poder sobre os que desfrutam de menos reputação nas sociedades em que se inserem. Ambas as figuras portam-se com uma espécie de superioridade calçada no abuso de poder perante a grande massa e constantemente usufruem os cargos e considerações em proveito próprio, ampliando a noção de individualismo.

O universo dos favores e dos jogos de influências é sempre ampliado por força da reputação, que por muito tempo pode ser sustentada e reforçada, quando aplicada sobre os que não possuem possibilidades de reação. *Malagueta, Perus e Ba-*

canaço está impregnado de considerações como a cena em que os três malandros se encontram com policiais no bar Paratodos e acabam sendo oprimidos e extorquidos pelos primeiros, que exigem **participação nos lucros** obtidos na viração:

A aperração sobre o menino já fora a mais bem do que devia, era muita folga. Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. Sim. Se a gente sair por aí contando como é o riscado da vida de um sofredor, os trouxas, com suas vidas mansas, provavelmente dirão que é choradeira [...]. E são abusados e desbocados e têm apetite de aproveitadores. Piranhas esperando a comida. Pisando o menino, azucrinando, tentando surrupiar o menino... Os tais da lei (ANTONIO, 2004 p. 193).

Durante essa mesma cena, observa-se, através do pensamento do personagem Bacanaço a verdadeira face do marginalizado em relação ao opressor: “Era um vagabundo, entretanto, e se calou”. A resignação é imposta, em primeiro plano, pela consciência de classes – era vagabundo, deveria calar-se – e, em segundo plano, pelo temor à negação dela e suas consequências futuras “o que viria depois do arranca-rabo”? Por outro lado, o abuso de poder chega também pelas mãos de outros marginais considerados, em alguma dimensão, mais fortes. O malandro mais **fino** não reconhece nos mais fracos seus iguais perante o macro sistema opressor e sim objetos capazes de proporcionar-lhe meios para sobreviver a tais condições; para tanto, elabora regras próprias – validadas pelo meio – que passam a funcionar como um poder paralelo capaz de conferir benefícios aos obedientes ou punições aos infratores. A própria malandragem cobra e faz o que considera justo em seu meio atuante: “Bacalau quis ser mais malandro que a malandragem e isto o perdeu... Que malandro era aquele? Aquilo era um safado precisando de lição... Entregaram Bacalau aos ratos” (ANTONIO, 2004, p. 153-154).

É possível considerar que das noções de julgamento e depreciação sofridas pelos marginalizados derivavam também as de reação e mudança por eles elaboradas, quando ainda providos de algum respeito próprio e instinto de cidadania, mesmo se impedidos de praticá-las: “O que doía era sofrerem uma apoquentação e não poderem malhar o abusado que a vomitara” (ANTONIO, 2004, p. 198). Assim, caberia ao escritor propor o questionamento, por meio da observação e do choque frente à realidade suburbana – com a qual não dialoga normalmente – funcionando como via de engajamento social ao mesmo tempo em que oferece a face utiludista da arte com mais liberdade que no jornalismo.

ESPAÇO DIURNO E MUNDO NOTURNO

A princípio, a afirmação de que letras de canções e literatura possuem muito em comum e dialogam parece precipitada, entretanto, debruçando-nos sobre os textos de Adoniran Barbosa e João Antonio, a afirmação demonstra-se plausível. Se observarmos, por exemplo, a técnica ou mesmo a realidade sócio-histórica sobre as quais esses textos foram construídos, os traços desse diálogo e colaboração mútua entre os dois gêneros serão inegáveis.

As composições de Adoniran Barbosa são carregadas de musicalidade e opções linguísticas coloquiais típicas das canções, e também narrações curtas, característica do conto como gênero literário. Canções como *Saudosa maloca* e *Abrigo de vagabundos*, por exemplo, obedeceriam facilmente aos quesitos básicos para a elaboração de um conto, caso o fossem.

Além das relações de construção de linguagem observadas nos textos dos artistas em questão, há a aproximação à realidade social observada nos habitantes da marginalidade em suas necessidades urgentes. A descrição dos espaços marginalizados e dos personagens que por eles transitam, em ambos os casos, é por vezes tão dramática que chega a funcionar como delação da realidade social do século XX. Pelos olhos dessas personagens, o leitor/ouvinte pode reconhecer com maior clareza o estado sociocultural em vigor e, motivado pela experiência de leitura, alterar seu posicionamento como cidadão perante a dura e violenta realidade que o circunda.

Na noite (Antonio), a realidade se torna mais cruel, e as máscaras construídas durante o dia (Adoniran Barbosa) são rompidas, deixando à mostra a verdadeira face dos que vivem à margem dos grandes centros. Ambos os artistas, ao tratar da capital paulista e de seus problemas (ampliados a partir dos processos de modernidade e industrialização), possibilitam que se leia, no lugar de seus bairros e ruas, qualquer outro grande centro contemporâneo em seus problemas estruturais e ideológicos, além dos sociais, ainda mais pungentes. São expostas as feridas sociais e a tentativa de curá-las, que jamais passa pelo tratamento a longo prazo, mas pela relocação dos problemas – enviados aos subúrbios – mantendo a saúde burguesa e capitalista dos centros sob a luz do sol ou da lua.

Nas canções de Adoniran, quando se demole a maloca, o homem perde seu lar e a possibilidade de sobrevivência com alguma dignidade, sendo levado à rua de Antonio, passando a viver da **viração**, assemelhando-se, cada vez mais, ao ani-

mal do qual evoluiu, retrocedendo por força das necessidades extremas ao princípio do **olho por olho, dente por dente**. Esses que vagam nas sombras parecem buscar o mínimo necessário à sobrevivência, quando na verdade nada procuram, uma vez que não há saída para o círculo vicioso já instalado, internamente concebem e assumem para si o determinismo do meio, resignando-se.

A desapropriação da moradia, central em muitas das composições do menestrel, produz personagens que, em geral, deixam o lar ou o perdem por forças externas, tornando-se, a partir daí, as personagens do contista. Para o primeiro, o homem, como cidadão, está diretamente atrelado ao lar, independentemente de forma, condição ou meio de obtenção dele. Para o segundo, a condição cidadã dependerá das escolhas e oportunidades conferidas ao marginalizado, podendo conduzi-lo tanto ao desenvolvimento social quanto ao seu contrário. Em ambos os casos, os espaços ocupados pelo homem são esvaziados.

Em ambos os textos, o esmaecimento do espaço na busca pela resolução das urgências é refletido, constituindo um círculo vicioso do qual não haveria saída. Os personagens Malagueta, Perus e Bacanaço se negam, de alguma forma, a tomar parte do universo proletário descrito por Joca, Matogrosso e pelo narrador de *Saudosa maloca*. Não assumem para si os direitos e deveres propostos pelo sistema sociopolítico, aplicando a única reação que julgam possível: conformam-se e seguem o movimento proposto pelo conto em sua estrutura circular.

As opções feitas pelos apelidos e alcunhas, no lugar dos substantivos próprios, possibilitam que as personagens sejam entendidas como genéricas, qualquer integrante da massa marginalizada que, por sua vez, será tema e consumidora das canções de Adoniran e retrato dos contos (consumidos pela elite) de Antonio (1987).

De certa forma, pode-se ler que, para os autores, a única possibilidade de fuga à marginalidade seria tornar-se o trabalhador das malocas defendido pelo trabalhismo getulista. Entretanto, não é seguro afirmar que ambos, ou mesmo um deles em especial, possuísem, na concepção de seus textos, pretensões relacionadas à prática cidadã. É mais provável admitir que o ideário de esperança lhes fosse conferido pelos olhos do leitor e sua noção individual de cidadania, ou mesmo pela negação ou até pelo silêncio em relação a ela. Assim, os três malandros de *Malagueta, Perus e Bacanaço* seriam o inverso dos três trabalhadores de *Saudosa maloca* que, se entendidos como os mesmos personagens, configurariam

certa linha de desenvolvimento em crescente, onde os primeiros evoluíam para a posição dos segundos na busca por assegurar a sobrevivência na sociedade capitalista, estratificada e preconceituosa, enquanto funcionaria ao contrário se abandonassem as urgências humanas pela liberdade conferida na noite marginal.

Adoniran e Antonio falam do cárcere a partir de seus próprios universos em prol de uma espécie de liberdade que neles não existe. Seus textos são instrumentos engajados e pouco ou quase nada individuais, fugindo, cada um à sua maneira, às armadilhas do panfleto, especialmente ao sujarem o campo estético com a realidade do submundo, contrária à depuração que muitas vezes se pretende reconhecer na arte, conferindo à marginalidade *status* de personagem protagonista.

Inegável é o fato de que a preocupação com o mundo marginal e suas verdades passou a tomar parte das pautas dos meios de comunicação, fossem eles ou não de massa. Num primeiro momento, a simples representação por caricatura foi suficiente; entretanto, quando percebido o poder de consumo colocado nas mãos desses mesmos marginalizados, a preocupação com sua figuração foi, também, ampliada, revista e cada vez mais presente.

Partindo-se do princípio de que a marginalidade, como integrante da sociedade real, interfere nas relações sociais e de consumo, as personagens marcadas por esse estigma, retratadas por ambos os autores, são recuperadas como mote de criação – considere-se a quantidade de programas de televisão, filmes e material jornalístico embasados nesse universo, veiculados pela mídia aberta apenas no último ano –, determinando uma espécie de previsão, por parte dos dois autores, sobre cultura de massa, quando ela e o consumismo ainda principiavam seu caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *Mãos dadas*, afirma que a matéria para todo tempo é o homem e sua vida real. Assim, poderíamos entender os textos de Adoniran Barbosa e Antonio como exemplos da exploração literária desse filão, no qual a realidade marginal explorada nas canções e no conto configuram um tipo de discurso que mina as instituições reinantes, residindo, exatamente aí, o engajamento socioliterário, bem como a utilidade da arte, adotados nessa análise, conforme propunham Benoît (2002), Gullar (2002) e Lyra (1982).

O processo de valorização da arte de massa iniciado, em âmbito nacional, com a literatura marginal da década de 70 e crescente a cada ano – até sua explosão no final da década de 90 e início dos anos 2000, através da mídia – funcionou e funciona como produto da indústria cultural interessada em novidade, exotismo e novos consumidores. Manifestações artísticas consideradas inferiores pelo cânone conquistaram *status* e o reconhecimento de sua representatividade e potencial na escala artística, em especial o da música popular, quando as composições demonstraram seu poder frente à forte censura imposta aos demais meios de comunicação pelo regime militar.

O samba das décadas de 50 e 60 configurou, portanto, um tipo de previsão do poder social atribuído à música e à letra, e, de certa forma, às artes, nas décadas posteriores, funcionando como representante e gerador de cultura popular como o produto jornalístico e literário fora anterior e posteriormente à repressão, captando, revelando e reavaliando leituras de mundo conforme as opções e estilos de cada autor.

A palavra precisava chegar aos comuns, exigindo adaptação da linguagem mais próxima ao popular, além de apresentar temática e personagens sacados da realidade periférica, promovendo, desse modo, um tipo de espelhamento entre obra e leitor, o que destaca a condição marginal do homem, objeto e consumidor dessa arte. Adoniran e Antonio seriam, portanto, delatores, quando se debruçaram sobre a cidade escurecida pela marginalidade e sobre seus objetos humanos, que tão bem conheciam, tentando reter-lhes as almas em verbos, revelando o flagelo dos que, como eles, nada possuíam além da própria voz.

Por meio de descrições ambientais fiéis, linguagem cuidadosamente elaborada, personagens premeditadamente típicos, poeta e contista criam as verdades, por vezes violentas e degradantes, do homem marginalizado refletindo a sociedade e incitando o leitor a tomadas de posição, daí seu viés engajado de arte.

Caminhando pela escuridão proporcionada pela noite *Malagueta, Perus e Bacanaço*) pôde-se, por exemplo, romper as farsas construídas à luz do dia (*Saudosa maloca, Abrigo de vagabundos, Aguenta a mão, João e Despejo na favela*) na urbe industrializada e capitalista, o que permite compreender o exato ponto em que compositor e contista se distanciam, tanto em qualidade literária, quanto em valor socializante. Se considerarmos o contexto histórico de suas produções, percebemos o retrocesso sociopolítico reconhecido pelas diferentes esferas artísticas e por elas

utilizado como matéria-prima. A partir daí pode-se, então, perceber os caminhos diferentes que seguem o contista e o poeta ao trabalhar com a mesma realidade.

Antonio (1987) optou pela veia literária de fundo jornalístico – engajado pela consciência de luta e questionamento – fazendo-o com base na exploração linguística de qualidade e teor mais literário, enquanto Adoniran Barbosa – fundamentalmente músico – optou pela palavra apenas como complemento da musicalidade sem relação direta com a consciência social (seus textos sugeriam aceitação, acomodação e submissão sociopolítica), ou mesmo preocupação estético-textual.

Seja pela violência retratada no conto, ou pela situação mais amena das canções, o que se traçou foram as linhas de uma realidade urbana crua, na qual se modernizaram os centros e não o homem, cabendo a esse último o conformismo ou a consciência conforme propõe o *corpus* estudado.

A consciência acadêmica da representatividade da cultura de massa tem contribuído tanto para a ampliação cada dia maior do espaço proporcionado às mais diferentes manifestações periféricas, além da crescente figuração de personagens e produtos culturais antes marginalizados, agora protagonistas nos mais diferentes campos da comunicação cultural. O auge desse processo pode ser marcado pelo sucesso alcançado por diversas adaptações de material literário ao cinema – *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Carandiru*, de Dráuzio Varella – com enorme êxito tanto nacional quanto internacionalmente, por exemplo.

Finalmente, cabe concluir que, através dessas manifestações culturais de massa – voltadas ou não para o consumo das classes marginalizadas da população paulista no meio do século passado – o que temos nos recortes é uma possibilidade de panorama social local, que, mesmo alterado a fim de abrigar com mais requinte a burguesia moderna, não foi capaz de varrer para baixo do tapete a marginalidade com seus problemas, riquezas artísticas e culturais. Tais manifestações funcionaram e funcionam como mais que apenas expressões artístico-culturais atadas ao nicho social de que provêm, mas também como material pedagógico-social na construção da cidadania.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, J. **Malagueta, perus e bacanaço**. São Paulo: Ática, 1987.
- ANTONIO, J. **Malagueta, perus e bacanaço**. São Paulo: Ática, 2004.
- BARBOSA, A. Abrigo de vagabundo. **Raízes do samba**: Adoniran Barbosa. [S.l.: s.n.], 1999. 1 CD. Faixa 15.
- BARBOSA, A. Aguenta a mão, João. **Série Bis**: Adoniran Barbosa. [S.l.: s.n.], 2005b. 1 CD. Faixa 7.
- BARBOSA, A. Despejo na favela. **Raízes do samba**: Adoniran Barbosa. [S.l.: s.n.], 1999. 1 CD. Faixa 20.
- BARBOSA, A. Saudosa maloca. **Série Bis**: Adoniran Barbosa. [S.l.: s.n.], 2005a. 1 CD. Faixa 1.
- BENOÎT, D. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Barueri: Edusc, 2002.
- BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, 1970. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- GULLAR, F. **Problemas estéticos na sociedade de massa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HOLLANDA, H. B. **26 Poetas de hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- LIMA, E. P. **Páginas ampliadas**: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2004.
- LYRA, P. **Sincretismo**: a poesia da geração de 60. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LYRA, P. **Utiludismo**: a sociedade da arte. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- MACEDO, T. C. **João Antonio, esse (des)conhecido**. Disponível em: <<http://www.umacoisaoutra.com.br/literatura/jantonio.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2016.
- MORICONI, Í. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PAES, J. P. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SECCHIN, A. C. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.





**POESIA E IDENTIDADE NACIONAL:
O POVO BRASILEIRO NA OBRA DE
AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA**

*Juarez Poletto
Marceli Mengarda
Nabylla Fiori de Lima*



INTRODUÇÃO

Qualquer obra da literatura sempre apresenta um quadro da época da sua produção. Em alguns períodos, esse quadro é mais crítico e explícito do que em outros – períodos históricos mais conturbados tendem a refletir-se numa produção literária crítica mais abundante. Esse retrato se mantém vivo pela criação literária e dá sua contribuição às gerações e estudos posteriores, devido a sua relativa atemporalidade.

A poesia, entre as demais formas de literatura, tem uma maior capacidade de densificar as ideias do período em que foi criada. Ascher (2005) compara a poesia com um museu de Madri que, apesar de não ter o mesmo tamanho dos mais famosos museus, tem todo o seu acervo composto de obras-primas – que podem ser vistas em apenas um dia. Através da densidade semântica da poesia, é possível ler em um soneto, por exemplo, o que um romance precisaria de duas centenas de páginas para dizer.

Quanto à atemporalidade, esta é explicada por Ascher (2005) comparando a poesia com uma **cápsula do tempo** que, em decorrência da sua **inesgotabilidade interna** se permite manipular através da infinidade de leituras que dela emanam e que a ela as competências dos leitores atribuem.

Motivados pela discussão sobre o papel da poesia, nos propomos a identificar a sua função social, conforme defendida por Eliot (1972), legitimando-a na obra de Affonso Romano de Sant’Anna.

Para Eliot (1972), além das funções de deleite e de preservação da língua exercidas pela poesia, esta desempenha um importante papel para os indivíduos enquanto sociedade – o de traduzir e mostrar a alma do povo. O poeta tem, portanto, esse compromisso direto e quase que exclusivo. O pensador afirma que “nenhuma arte é mais obstinadamente nacional que a poesia” (ELIOT, 1972, p. 33), já que esta tem o poder de influenciar a sensibilidade de toda uma nação.

Escolhemos Sant’Anna (1999), pois sua obra contribui com importantes reflexões em torno do que seja **ser brasileiro** e revela estereótipos do comportamento e modo desse ser. Jornalista, cronista, teórico e considerado um dos mais importantes poetas brasileiros da atualidade, é um dos poucos a unir suas ações às palavras. Desde jovem, participou de movimentos sociais importantes no país, sendo considerado, em 1990, um dos dez jornalistas que mais influenciou a opi-

nião pública. Dele, selecionamos os poemas *Sobre a atual vergonha de ser brasileiro* e *A coisa pública e a privada*, publicados no livro *Intervalo Amoroso*, uma antologia organizada em 1999, pelo próprio autor, com poemas de diferentes momentos de sua criação. O título do livro, *Intervalo amoroso*, sugere tanto um intervalo para dedicar-se ao amor quanto uma pausa nesse sentimento para preocupações de outra natureza, como a denúncia social.

Nossa hipótese é a de que, na obra de Sant'Anna (1999), pode-se confirmar uma das teorias do crítico e poeta inglês Eliot, que diz respeito à função social da poesia. Essa já referenciada teoria foi desenvolvida pelo escritor em 1943, em uma conferência no British-Norwegian Institute e, posteriormente, em outra conferência em Paris. Após essas apresentações, o artigo *A função social da poesia* foi publicado no *The Adelphi* e incorporado ao livro de Eliot, *A essência da poesia* (no inglês, *One poet and one poetry*), de 1972. A introdução da edição brasileira desse livro foi escrita por Affonso Romano de Sant'Anna, poeta aqui analisado.

A propósito da análise dos poemas, utilizamo-nos das orientações técnicas propostas por Cara (1998) e Goldstein (1999), por sua síntese e objetividade no encaminhamento da leitura das construções poéticas e pela visão fenomenológica que sustenta seu trabalho. Utilizamos de Saliba (1998), pois seu estudo revela a dimensão cômica da vida privada na nossa história republicana, o que vem em pleno acordo com os poemas escolhidos para análise crítica.

A COISA PÚBLICA E A PRIVADA

Desde a chegada dos portugueses ao Brasil, segundo a *História da vida privada no Brasil* (SALIBA, 1998), os bens públicos têm sido associados à propriedade privada. O primeiro e maior exemplo disso foi a divisão do território recém-descoberto, o Brasil (público), em Capitânicas Hereditárias, concedidas ao usufruto privado. Práticas similares são presentes ainda atualmente, e a convivência do brasileiro com esse fato, bem como um velado interesse em apropriar-se do bem público quando tem oportunidade, caracterizam, de certa forma, um aspecto do perfil brasileiro. Considerando essa possibilidade como veraz, escolhemos para o início de nossa análise o poema *A coisa pública e a privada*, que trata de forma bastante criativa dessa apropriação.

O poema foi inicialmente publicado no livro *A poesia possível*, de 1987, época de planos econômicos governamentais frustrantes que beneficiavam sempre

os que mais poder econômico tinham, em detrimento da massa populacional enganada novamente e outra vez vítima dos poucos beneficiados. A data de publicação e o título do livro nos sugerem que, nesse período de transição – pós-ditadura –, a manifestação possível era uma crítica ainda sutil e uma poesia atrelada às questões sempre presentes no contexto nacional: desmandos governamentais e expropriação dos bens públicos.

A coisa pública e a privada

*Entre a coisa pública
e a privada
achou-se a República
assentada.*

*Uns queriam privar
da coisa pública,
outros queriam provar
da privada,
conquanto, é claro,
que, na provação,
a privada, publicamente,
parecesse perfumada.*

*Dessa luta intestina
entre a gula pública e a privada
a República
acabou desarranjada
e já ninguém sabia
quando era a empresa pública
privada pública
ou
pública privada.*

*Assim ia a rês pública: avacalhada
uma rês pública: charqueada
uma rês pública, publicamente
corneada, que por mais
que lhe batesssem na cangalha
mais vivia escangalhada.*

*Qual o jeito?
Submetê-la a um jejum?
Ou dar purgante à esganada
que embora a prisão de ventre
tivesse a pança inflacionada?*

*O que fazer?
Privatizar a privada
onde estão todos
publicamente assentados?
Ou publicar, de uma penada,
que a coisa pública
se deixar de ser privada
pode ser recuperada?*

*— Sim, é preciso sanear,
desinfetar a coisa pública,
limpar a verba malversada,
dar descarga na privada.*

*Enfim, acabar com a alquimia
de empresas públicas-privadas
que querem ver suas fezes
em ouro alheio transformadas.*

(SANT'ANNA, 1999, p. 19).

A coisa pública e a privada utiliza-se principalmente da ambiguidade semântica da palavra **privada**, que apresenta duas interpretações óbvias – a de propriedade privada (que se opõe à coisa pública) ou a do lugar **privada** (que ironiza a coisa privada), onde se liberam dejetos intestinais.

Segue o título do poema uma explicação posta entre parênteses: “República vem do latim *res* = coisa + pública”. A data de publicação remete à **Era Sarney**. José Sarney assumiu a presidência do Brasil após a morte de Tancredo Neves, foi o primeiro presidente da república pós-ditadura.

Neste contexto e circunstâncias, já na primeira estrofe, Sant’Anna (1999) refere-se à República como uma instituição acomodada entre interesses públicos e privados. O termo escolhido para ilustrar essa acomodação – **assentada** – guarda relações com **privada** (em seu sentido de objeto de louça), termo que se encontra dois versos acima e com o qual rima, o que aproxima ainda mais os termos. **Assentada** é também termo que sugere o que se costuma entender por estar há muito tempo no mesmo lugar, acomodada. No caso, mesmo tendo mudado o regime no país, que saía de uma ditadura para um regime democrático, o poder permanecia nas mãos dos mesmos homens. Na época, foi assim com grande parte dos membros do Congresso Nacional, inclusive o presidente da república representava a manutenção, pois houvera sido, até bem pouco tempo antes, membro mantenedor do regime autoritário e era – ainda é – líder de uma poderosa oligarquia no poder. O poeta acredita na falta de posição da República, colocando-a como um meio-termo **entre a coisa pública e a privada**, ou seja, joguete dos grupos organizados do poder e servindo a seus interesses.

A dinâmica das relações dos detentores do poder (tanto público quanto privado) com a coisa pública é explicitada na segunda estrofe, na qual o autor, utilizando-se de vocábulos como **privar**, **provar**, **privada** e **provação**, denuncia o jogo de interesses daqueles que detêm o poder público e anseiam perpetuá-lo ou dele obter benefícios. Essa dinâmica não pode ser revelada em sua natureza real, devendo a privada (ambiente onde se realiza essa sujeira), portanto, parecer perfumada.

Continuando a associação do tema principal do poema com o universo escatológico, Sant’Anna (1999) usa, na terceira estrofe, termos ambíguos, tais como **luta intestina**, que representa uma luta que vale a vida, mas também se identifica com o vocábulo **intestinal**. “Entre a gula pública e a privada” é expressão que associa a **gula pública** tanto aos impostos quanto à supracitada vontade

de privatizar o bem público; e a privada aos interesses particulares de posse. Essa luta de interesses deixou a República **desarranjada**, palavra também ambígua que denota um desequilíbrio dos cofres públicos ou um desarranjo intestinal, isto é, interno. A referência de Sant’Anna (1999) à empresa pública indecisa entre ser **privada pública** ou **pública privada** denuncia um período histórico em que a privatização de empresas públicas começou a ser cogitada e discutida, o que por um lado definiria as posições do público e do privado; mas de outro diminuiria as regalias dos que se locupletam dos benefícios que usufruem privadamente da coisa pública. A **pública privada** explicita a denúncia do poeta no que se refere ao caráter do Estado como **privada pública** – lugar em que todos liberam seus dejetos intestinais, lugar onde não se precisa primar pela boa administração, afinal a instituição não é particular, ainda que gere benefícios privados.

A quarta estrofe do poema retoma a explicação que sucede o título, comparando a **res = coisa** com **rês = gado**, um animal que é dominado e sua força é usada para o usufruto de outro. Gado é o homem explorado, que é levado em rebanho, tangido, marcado e consumido. A referência a termos desse campo semântico continua com **avacalhada**, **charqueada**, **corneada** e os versos “que por mais que lhe batessem na cangalha / mais vivia escangalhada”, o que comprova a insistência do poeta em clarear bem como a coisa pública é tratada. E mais, a República tem uma cangalha (enquadramento, controle) colocada para limitá-la e que, por mais que se tente controlá-la, menos funciona, deixando-a escangalhada. O fato de a República ser colocada como **publicamente/corneada** destaca, de um lado, o descaramento com que se traem os interesses públicos, e, de outro, a alienação do povo frente às injustiças explícitas contra si mesmo.

Os primeiros versos da quinta e sexta estrofes apresentam a procura de uma solução – “Qual o jeito?”, “O que fazer?”. As alternativas apresentadas pelo poeta, ironicamente, apontam um jejum ou um purgante – o que combateria a gula citada anteriormente. Quando sugere um purgante, Sant’Anna (1999) refere-se à **prisão de ventre** e à **pança inflacionada** da República, termos que podem ser encarados, respectivamente, como uma doença e algo como estar cheia além de sua capacidade, numa referência à inflação, um problema nacional do tempo de escritura e publicação do poema. Além disso, ainda é apresentada como solução a privatização da privada, sugerindo ambigualmente que a República já está sob o domínio particular e que ela representa o lugar onde se põe o que fora alimento e agora é dejetos. Nessa privada pública estão **publicamente assentados**, portanto sem razão para

se esconder, os que privam a coisa pública, já que lá estão por escolha popular. Então surge no poema a expressão “publicar, de uma penada”, o que denuncia uma República que não funciona, uma vez que não se discutem projetos para mudanças e melhorias, apenas se assinam ordens e determinações, segundo vontade privada e não interesse público. Isso tudo demonstra uma mentalidade coletiva que considera o problema como parte do sistema, e não das pessoas que o administram. Afinal quem está no poder não é cobrado por quem teoricamente permitiu que lá estivesse, e quem lá está não presta contas a quem delega que lá esteja.

Algumas das soluções propostas por Sant’Anna (1999) nas últimas estrofes são postas categoricamente no final do poema, como um ultimato. As indagações feitas anteriormente são respondidas: “é preciso sanear [...] desinfetar [...] limpar [...] dar descarga”. O vocábulo **sanear** é o que mais permite conjecturas, já que conserva alguma semelhança fonética com **Sarney** e **sarna**. No sentido de **sanear**, pode-se inferir Sarney e o plano econômico do cruzado como uma solução (o que é possível, considerando a época em que o poema foi escrito), ou, por outro lado, como a necessidade de livrar-se desse **Sarney** – que, no assemelhar-se a **sarna**, significa uma forte alergia que provoca muita coceira e incômodo. As outras palavras, como **desinfetar**, **limpar** e **dar descarga** associam-se novamente ao conceito de privada como objeto de louça, que precisa ser higienizado (livrando-se dos usos privados). A última estrofe conclui a ideia da limpeza, colocando as **empresas públicas-privadas** como as causadoras de todo o problema apresentado, visto que estas procuram “ver suas fezes / em ouro alheio transformadas”, ou seja, com suas fezes (aqui, significando seus erros), apropriarem-se dos bens públicos, através da alienação do povo. Para o poeta, há que se acabar com essa **alquimia**.

Numa análise geral da forma deste poema, percebe-se a insistência nas rimas terminadas em -ada: **privada**, **assentada**, **perfumada**, **desarranjada**, **avacalhada**. Acreditamos que essa repetição almeje reforçar o sentido de **privada**, termo chave que carrega grande parte do significado e dos jogos de palavras do poema, bem como ampliar a compreensão e alcançar, por se tratar de uma rima fácil, a leitura e interesse popular.

Notamos, nesse poema e na posição exposta pelo poeta, uma marca estereotípica do modo de ser de brasileiros que alcançam posições de comando público e poder: o interesse privado suplanta o público, o que revela uma deterioração do caráter, explicitado na malversação do erário público.

Sobre a atual vergonha de ser brasileiro

*Que vergonha, meu Deus! ser brasileiro
e estar crucificado num cruzeiro
erguido num monte de corrupção.*

*Antes nos matavam de porrada e choque
nas celas da subversão. Agora
nos matam de vergonha e fome
exibindo estatísticas na mão.*

Estão zombando de mim. Não acredito.

Debocham a viva voz e por escrito

É abrir jornal, lá vem desgosto.

Cada notícia é um vídeo-tapa no rosto.

Cada vez é mais difícil ser brasileiro.

Cada vez é mais difícil ser cavalo

desse Exu perverso

nesse desgoverno terreiro.

Nunca vi tamanho abuso.

Estou confuso, obtuso,

com a razão em parafuso:

a honestidade saiu de moda

a honra caiu de uso.

De hora em hora a coisa piora:

arruinado o passado,

comprometido o presente,

vai-se o futuro à penhora.

Valei-me Santo Cabral

nessa avessa calmária

em forma de recessão

e na tempestade da fome

ensinai-me a navegação.

*Este é o país do diz e do desdiz,
onde o dito é desmentido
no mesmo instante em que é dito.
Não há linguista e erudito
que apure o sentido inscrito
nesse discurso invertido.
Aqui o discurso se trunca:
o sim é não. O não, talvez.
O talvez, nunca.
Eis o sinal dos tempos
este o país produtor
que tanto mais produz
tanto mais é devedor.
Um país exportador
que quando mais exporta
mais importante se torna
como país mau pagador.
E, no entanto, há quem julgue
que somos um bloco alegre
do **Comigo Ninguém Pode**
quando somos um país de cornos mansos
cuja história vai dar bode.
Dar bode, já que nunca deu bolo,
tão prometido pros pobres
em meio a festas e alarde
onde quem partiu, repartiu
ficou com a maior parte
deixando pobre o **Brazil**.
Eis uma situação
totalmente pervertida
— uma nação que é rica*

consegue ficar falida,
o ouro brota em nosso peito,
mas mendigamos com a mão,
uma nação encarcerada
que doa a chave ao carcereiro
para ficar na prisão.
Cada povo tem o governo que merece?
Ou cada povo
tem os ladrões a que enriquece?
Cada povo tem os ricos que o enobrecem?
Ou cada povo tem os pulhas
que o empobrecem?
O fato é que cada vez mais
mais se entristece esse povo num rosário
de contas e promessas num sobe e desce de prantos e preces.
C'est n'est pas un pays sérieux!
já dizia o general.
O que somos afinal?
Um país-pererê? folclórico? tropical?
misturando morte e carnaval?
Um povo de degradados?
Filhos de degradados
largados no litoral?
Um povo-macunaíma
sem caráter-nacional?
Por que só nos contos de fada
os pobres fracos vencem os ricos nobres?
Por que os ricos dos países pobres
são pobres perto dos ricos
dos países ricos? Por que
os pobres ricos dos países pobres

*não se aliam aos pobres dos países pobres
para enfrentar os ricos dos países ricos,
cada vez mais ricos, mesmo
quando investem nos países pobres?
Espelho, espelho meu!
há um país mais perdido que o meu?
Espelho, espelho meu!
há um governo mais omissivo que o meu?
Espelho, espelho meu!
há um povo mais passivo que o meu?
E o espelho respondeu
algo que se perdeu
entre o inferno que padeço
e o desencanto do céu.*

(SANT'ANNA, 1999, p. 113, grifo do autor).

Sant'Anna (1999) inicia seu poema com uma epígrafe que adapta uma frase de Capistrano de Abreu: “Todo brasileiro deve ter vergonha na cara”. Relacionando-se com o título do poema, chega-se à posição de que ser brasileiro representa também ter vergonha de o ser, isto é, ter vergonha na cara, ou seja, envergonhar-se de seus maus atos, ser responsável.

Nos primeiros versos, o poeta (SANT'ANNA, 1999, p. 113) reforça nossa primeira interpretação acerca da epígrafe, dizendo: “Que vergonha, meu Deus! ser brasileiro / e estar crucificado num cruzeiro / erguido num monte de corrupção”.

Por outro lado, dada a posição das palavras no primeiro verso, pode-se compreender que haja vergonha por “Deus ser brasileiro”, conforme insistente dito popular. Mesmo sendo Deus brasileiro, ainda assim os problemas nacionais não se resolvem. Mas o que é ser brasileiro? É “estar crucificado num cruzeiro” (Cruzeiro: moeda que perdeu o valor, símbolo nacional – constelação do Cruzeiro do Sul, prisioneiro de uma religião que tem na cruz seu símbolo maior). Esse povo **crucificado num cruzeiro** está cru, ainda não maduro, e padece, à semelhança de Cristo, no monte de corrupção.

“Antes nos matavam de porrada e choque”, menção ao regime militar pelo qual passara o Brasil na época com suas “celas da subversão” onde os chamados subversivos – brasileiros que eram contra a ditadura militar – eram presos e torturados, na suspensão dos direitos humanos, como se fosse possível suspender por um tempo o que se é. Ao dizer que “Agora¹ / nos matam de vergonha e fome” (Sant’Anna se refere a 1984, tempo presente da publicação do poema), o poeta dá a entender que, apesar de a forma de tortura e homicídio ter mudado, ela ainda existe. A primeira referência a mortes (o **antes**, a década de 70) são as mortes dos militantes, intelectuais, maioria de classe-média, enquanto a morte do agora, e tratando-se desse período, a morte de sempre, é a morte de vergonha e fome do povo, classe menos afortunada economicamente, que nunca deixou de existir, e sua condição de fome e morte não foi suspensa para se matar por tortura outro grupo. Matar de vergonha supõe a condição comparativa entre a condição do brasileiro e de outras nações, principalmente porque as autoridades, “exibindo estatísticas na mão”, camuflavam a verdade pela manipulação das informações, de forma a fazer o povo acreditar em melhorias que não se consumavam.

Por conta dessa manipulação da informação, o poeta afirma estarem zombando e debochando dele por “viva voz e por escrito” (rádio, televisão, jornais). Quando diz que “Cada notícia / – é um videotapa no rosto”, Sant’Anna (1999) joga com a palavra **videotape**, sugerindo a repetição programada das mesmas ações manipulativas, além do que, as notícias vistas na televisão eram como tapas no rosto de quem as via, pois violentas no sentido das relações pessoais e manipuladas nas questões econômicas e sociais, mostrando um país irreal e ainda não preparado para se autogerir, já que o povo havia começado a pedir pelas eleições diretas e o governo aproveitava o alcance dos meios de comunicação para mostrar que essa possibilidade era ainda remota.

Para o poeta, portanto, “cada vez é mais difícil ser brasileiro / Cada vez é mais difícil ser cavalo / desse Exu perverso”. Exu é um orixá africano que, na época das colonizações africanas, foi erroneamente caracterizado como o diabo cristão pelos colonizadores, confundido, então, com a figura de Satanás. Acreditamos que é nesse sentido, de entidade do mal, que o autor emprega esse termo no poema. O **cavalo**, na Umbanda, é o médium que recebe o espírito em seu corpo e mente. Portanto, “ser cavalo / desse Exu perverso”, representaria nesse poema suportar as

1 Ano em que o poema foi publicado, inicialmente, no livro *Política e Paixão*, pela editora Rocco.

autoridades, o poder (Exu perverso) e o cavalo que carrega essa carga é o brasileiro, explorado pelo **Exu**. O terreiro citado (“– nesse desgovernado terreiro”) é o Brasil, visto, então, como um terreiro de Umbanda em que o mal tomou conta. Perceba-se como a metáfora é bastante direta, para ser facilmente desvelada.

Na quinta estrofe, Sant’Anna (1999) insistirá em palavras que terminem em **uso**: abuso, confuso, obtuso, parafuso, reforçando, então, aquela exploração supracitada do **cavalo** (povo brasileiro) que está sendo usado, pois o retorno ao som proposto na rima simboliza a repetição da ação, formando um ciclo que se perpetua. E ainda complementa a estrofe: “a honestidade saiu de moda, / a honra caiu de uso”.

A sexta estrofe apresenta um balanço da nação: “arruinado o passado, / comprometido o presente, / vai-se o futuro à penhora”. E para demonstrar a precariedade das perspectivas futuras, o poeta cita Atahualpa (último imperador do chamado Império Inca) e Pizarro (conquistador espanhol). Atahualpa queria garantir a segurança de seu povo entregando ouro – que, na América espanhola, existia em grande quantidade – a Pizarro. No entanto, é da natureza do conquistador não realizar acordos com o povo conquistado e, portanto, Atahualpa não teve êxito em sua tentativa de “encher de ouro a balança / com a ilusão de seduzi-lo / e conquistar seu amor”. A história poderá se repetir, dada a posição brasileira de colocar “o futuro à penhora”.

Faz parte ainda desse panorama que o poeta denuncia, a não credibilidade nos discursos, uma vez que o que se diz não se faz e o que se faz não se diz, ou ainda que a palavra é mais usada no sentido impulsivo e emocional que no lógico e claro, afinal “o ministro se demite / negando a demissão”, “o sim é não, / o não, talvez, / o talvez / – nunca”.

O poeta, então, tenta encontrar nas origens do país uma explicação – e, por que não, uma ajuda – tendo que recorrer à santificação de um indivíduo totalmente sem relação com o poder divino: Pedro Álvares Cabral, o descobridor do Brasil. Ao dizer “Valei-nos, Santo Cabral”, há um pedido quase desesperado por uma justificativa para a situação atual que, de alguma forma, isente a geração de Sant’Anna (1999). Entre os problemas citados – uma “avessa calma / em forma de recessão” e a “tempestade da fome” – o poeta pede a seu **santo** que lhe ensine a arte da navegação, para que possa, então, encontrar um rumo, assim como fez Cabral quinhentos anos antes, ainda que ao acaso. Nessa estrofe, o poeta

insiste no tema da inflação, tanto foneticamente quanto semanticamente. A afirmação semântica é verificada na utilização das palavras **recessão** e **tempestade da fome**, e ainda na associação que pode ser feita com a palavra **navegação**, que leva à ideia de velas, em um barco, infladas pelo poder do vento. Foneticamente, pode-se perceber a ocorrência da consoante alveolar /l/, nos termos **inflados / inflação / pelos / valei / Cabral / calmaria** – aqui principalmente as palavras **inflados** e **inflação** retomam a ideia da vela sendo inflada pelo vento, já que, ao pronunciar os fonemas /fl/, especialmente, há certa passagem de corrente de ar pelas bochechas. Enfim, o que nos impulsiona é uma espécie de inércia inflacionária às vezes modificada em vento, mas ninguém conhece o rumo a que se direciona a nave, que vai ao acaso.

Sant’Anna (1999) retorna ao discurso, na sétima estrofe, e o caracteriza como de uma natureza prolixa e contraditória. A prolixidade pode ser confirmada pelo uso recorrente do fonema /i/, com o objetivo de obter o desvio da atenção do interlocutor do que está sendo dito, efetivamente, para a continuidade daquele som. Já a contradição apresenta-se semanticamente, pela associação dos termos **diz / desdiz, dito / desmentido**, colocando o discurso nacional (especialmente o relacionado ao poder) como algo sempre invertido que não é compreendido nem mesmo pelas pessoas consideradas cultas: “Não há linguista e erudito / que apure o sentido inscrito / nesse discurso invertido”. As duas próximas estrofes insistem nesse mesmo foco, com um destaque para a delimitação do lugar: **Aqui**, palavra com a qual se iniciam a oitava e a nona estrofes. Destaca o poeta que esse caráter “o dito é o não-dito”, já não mais causa estranheza: “e já ninguém pergunta / se será o Benedito”.

As estrofes décima e décima primeira colocam o país como detentor de muito potencial, mas sem capacidade de administrá-lo, visto que não detém os meios de produção e, portanto, exporta matéria-prima para importar, posteriormente, o produto final, pois “que tanto mais produz / tanto mais é devedor”. A incoerência não ocorre apenas nos discursos e comportamentos, mas também na economia, pois o país “quanto mais exporta / mais importante se torna”. Porém o caráter de importância não existe por ser especial, mas por ser importador, simplesmente. A separação dos versos “mais importante se torna / como país / – mau pagador”, pretende dar a ideia, no primeiro dos três versos, da importância do país, refutando-a, contudo, logo abaixo, com o real caráter que o poeta dá ao país.

O *status* de **mau pagador** se deve não por falta de capital, mas pelo mau direcionamento dele – o que remete à denúncia de *A coisa pública e a privada*.

Uma das imagens mais comuns, apontada pelo poeta nas duas estrofes subsequentes, relacionada ao Brasil da época (e, por que não, atualmente) é a de “país do carnaval”, evento que, muitas vezes, é encarado pelos cidadãos como catarse e esquecimento dos problemas cotidianos. Isso é demonstrado pela constatação de Sant’Anna (1999) de que nos julgam “um bloco alegre / do **Comigo Ninguém Pode**”, enquanto a realidade é de “cornos mansos / cuja história vai dar bode”. Aqui há a utilização de três expressões populares que se complementam e reforçam o sentido da expressão **cornos mansos** como um país de indivíduos que, mesmo sabendo que são traídos, não se manifestam.

A estrofe seguinte refere-se a um período histórico definido: Delfim Neto enquanto Ministro da Fazenda. Neste período, o discurso era de otimismo, prometendo o Sr. Ministro aumentar o **bolo** (riqueza nacional) para, posteriormente, dividi-lo entre todos os cidadãos brasileiros – promessa esta que não foi cumprida, visto que a divisão não ocorreu de maneira igualitária, já que “quem partiu, repartiu / ficou com a maior parte / deixando pobre o Brasil”. Na décima quarta estrofe, há reiteração das ideias das estrofes anteriores, no que diz respeito à característica brasileira de ser um país muito rico e, ao mesmo tempo, viver falido. O poeta faz alusão ainda ao controle dos bancos internacionais e entidades (Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial), que determinava os rumos econômicos do país (“uma nação encarcerada / doa a chave ao carcereiro / para ficar na prisão”).

Em seguida o poeta se questiona: “Cada povo tem o governo que merece?”, mas associa o **governo** a ladrões quando logo na sequência acrescenta: “Ou cada povo / tem os ladrões a que enriquece?”. Nos versos seguintes os **ricos** citados são posteriormente associados a **pulhas** – indecentes, exploradores “que o empobrecem” (empobrecem o povo). Percebe-se uma escolha vocabular de caráter bem explícito, pois é direta na denúncia, sem metáforas e simbologias.

O povo é vítima de promessas não cumpridas “num rosário de contas e promessas, / num sobe e desce / – de prantos e preces”. Esse povo crente e manipulado comporta-se com os que o lideram semelhantemente a como se comporta perante a religião: numa espera que sempre mais se alonga de uma vida melhor,

que só virá em outra vida. E quando lhe foge a esperança material, chora, mas ainda ora na perspectiva de um bem pós-morte.

A décima oitava estrofe se inicia com a frase atribuída a Charles De Gaulle, quando de sua visita ao Brasil: “Ce n’est pas un pays serieux!” – e segue com questionamentos quanto à nossa identidade, pois, se não somos um país sério, “O que somos afinal? / Um país pererê? Folclórico? / tropical? Misturando morte / e carnaval?”. A morte, neste contexto, designaria também o regime que estava acabando na época em que o poema foi escrito, além da criminalidade e da fome e da miséria do brasileiro. Os questionamentos procedem na estrofe seguinte. O poeta utiliza a palavra **degradado**, ao perguntar se somos “– Um povo de degradados?”, e confirma que somos “– Filhos de degradados / largados no litoral”, assim remete ao tempo inicial de colonização, quando quem para cá vinha eram condenados e prostitutas deportados de Portugal. O eu lírico ainda se questiona se somos um país em busca de identificação (“– Um povo-macunaíma / sem caráter nacional?”), homens múltiplos, como o personagem Macunaíma, e talvez sem valores e descaracterizados (**sem caráter**, como, novamente, o personagem da obra de Mário de Andrade), devido à mistura de etnias no país ou a falta de princípios, já que a origem europeia brasileira não foi nada recomendável.

A próxima estrofe apresenta um léxico associado aos contos de fadas, porém às avessas, já que no primeiro verso a expressão é “conto de fardas”, a que se mesclam termos e expressões como **fabuloso**, **menino bobo**, **chapeuzinho** e **barriga do lobo**. Entendemos a utilização desse léxico como se o poeta estivesse sugerindo que o Brasil é um país inocente (“chapeuzinho”) e já dominado (“na barriga do lobo”), pois parece crer em contos de fadas, o que o coloca como infantil.

O poeta prossegue nas relações com os contos de fada, ao se perguntar por que só nessas histórias “os pobres fracos vencem os ricos ogros”. Esse estigma atribuído aos ricos aposta numa divisão de classes entre exploradores e explorados, porém os exploradores daqui parecem não perceber que, num plano global, também são explorados, afinal os “ricos dos países pobres” são pobres perto dos “ricos dos países ricos”. Daí o eu-lírico reivindica a união dos conacionais, para “enfrentar os ricos dos países ricos”, que só veem seu patrimônio aumentar. Essas constatações são colocadas no poema através de algumas repetições semânticas, num jogo que poderia se assemelhar a um trava-língua.

Em uma tentativa quase desesperada de entender seu país, mas ainda num contexto linguístico de contos de fadas, surgem algumas perguntas em que se repete a expressão: “Espelho, espelho meu”. Enquanto a personagem do conto de fadas pergunta se há alguém mais belo que ela, o poeta pergunta se há um “país mais perdido [...] um governo mais omissivo [...] um povo mais passivo” que o dele. E arremata, na última estrofe: “o espelho respondeu / algo que se perdeu / entre o inferno que padeço / e o desencanto do céu”. Não há, pois, resposta clara nem com a magia, mas a sugestão de que o país se encontra num limbo e o eu-lírico, assim como o povo brasileiro, num purgatório, como à espera da purificação de seu erro original, que jamais virá, já que há o “desencanto do céu”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A carpintaria desses poemas não é complexa. O poeta parece brincar com algumas palavras, mas predomina um vocabulário e uma dicção bastante diretos, que evocam eventos históricos e culturais em relação de diálogo. Predomina o conteúdo sobre a forma, ainda que o modo de apresentar as denúncias seja jocoso e irônico mesclado com um espírito de revolta e inconformismo, como se o poeta, diferentemente da realidade do povo, reagisse à realidade que desmascara. A reação do poeta é escrever, o que não parece ser uma atitude real de contestação, porém, evocando Sartre (1999), a palavra é ação, e para quem vive da palavra, esse é seu instrumento através do qual pretende revelar o mundo ao mundo, diminuindo-lhe a inocência.

O poema é rico de elementos que contribuem para a compreensão da construção da identidade do povo brasileiro, e também para os estudos de história brasileira, com um resgate das décadas de 70 e 80, considerando principalmente os eventos políticos, como a ditadura militar e o renascimento da democracia.

Parte importante da obra do autor, citamos alguns poemas (“A implosão da mentira”, “de que riem os poderosos”, “Que país é este?”, “Só, na taba”, “Morrer no Brasil”, “Sou um dos 999.999 poetas do país”, “Grande fala do índio guarani”), além dos dois poemas analisados, confirmam a teoria de T. S. Eliot no que diz respeito ao papel social da poesia, de traduzir a alma do povo, pelo menos a parte angustiada e angustiante dessa alma em purgatório. Nos dois poemas destacados percebe-se especialmente o olhar descrente do poeta sobre os poderosos, mas

também revela aquilo que nos discursos populares sempre se reforça: o misticismo, a passividade, a sede de poder – ainda que com pouca ética –, o discurso que procura esconder os resultados dessa falta de ética e, ainda, a esperança frente a mudanças que não parecem próximas.

Eliot ressalta a importância de cada povo ter a sua própria poesia e, principalmente, o valor que a poesia pode ter para os leitores do mesmo país de origem do poeta. Ele afirma: “a poesia é uma constante lembrança de todas as coisas que só podem ser ditas em uma língua, e que são intraduzíveis” (ELIOT, 1972, p. 39). Podemos perceber isso na obra de Affonso Romano de Sant’Anna e acreditamos que uma tradução de seus poemas para outra língua faria perder principalmente a densidade histórica e a cultura popular que emanam dos versos, assim como o que faz a poesia ser poesia: a densidade de sua linguagem revelada nos modos peculiares da dicção nacional, marcas que em cada cultura são elaboradas e percebidas diversamente, como a relação morfofonosemântica entre **discursos inflados e ventos da inflação**.

REFERÊNCIAS

ASCHER, N. Para que serve a poesia? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1306200515.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

CARA, S. A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1998.

ELIOT, T. S. **A Essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1999.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na república. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 3, p. 290-365.

SANT’ANNA, A. R. **Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

B

POESIA E ENGAJAMENTO: TRABALHO & CAPITAL

Juarez Poletto



INTRODUÇÃO

Em 1947, quando Jean-Paul Sartre escreveu *Que é a literatura?*, atribuindo apenas à prosa a possibilidade de engajamento, havia poetas brasileiros que, desde o início do Modernismo, revelaram-se preocupados com uma literatura mais aproximada da realidade pragmática, uma literatura mesmo de interferência na vida e então criaram questionamentos sobre seu tempo e sobre a própria criação artística. Nesse contexto aparece, entre outros motivos de criação poética, o interesse pelo trabalho e pelo trabalhador, com poemas voltados para a situação do operário, por exemplo. Seria inadequado considerar esses poetas ou esses poemas engajados? Em busca de respostas sobre a amplitude do engajamento, de estender-se também para a poesia, faz-se, então, uma rápida incursão por um poema de Murilo Mendes.

Um motivo poético não existe no vácuo – especialmente um tão pragmático como o trabalho – mas sim sempre em relação a um contexto sócio-histórico no qual também está inserido seu criador: o poeta. Sobre a integração do trabalho em seu tempo, Giannotti (1984, p. 85) afirma que: “o trabalho considerado independente de toda forma social determinada é uma abstração; ele só se efetiva ao ser inscrito num modo de produção determinado”. O trabalho no Brasil do século XX está marcado pelo modo de produção capitalista com as variáveis que a história nacional lhe permitiu.

Para encaminhar a compreensão do que propõe esta reflexão, segue um estudo do poema *Modinha do empregado de banco*, de Murilo Mendes. Pretende-se compreender a estrutura interna do poema e, a partir dela, a construção das imagens, a organização do motivo e a visão de trabalho que resulta da leitura e sua relação com o momento histórico.

Modinha do empregado de banco

*Eu sou triste como um prático de farmácia,
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.*

*Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda.
Quantas meninas pela vida afora!
E eu alinhando no papel as fortunas dos outros.
Se eu tivesse estes contos punha a andar
a roda da imaginação nos caminhos do mundo.
E os fregueses do Banco
que não fazem nada com estes contos!
Chocam outros contos pra não fazerem nada com eles.*

*Também se o Diretor tivesse a minha imaginação
o Banco já não existiria mais
e eu estaria noutra lugar.*

(MENDES, 1995, p. 95).

O poema faz parte da primeira publicação de Murilo Mendes: *Poemas* (1930), seleção de criações entre 1925 e 1929. Trata-se de uma composição em três estrofes irregulares quanto ao número de versos, que são brancos e têm variação métrica. Essa configuração é típica do Modernismo, que se posicionou avesso às formas clássicas do soneto, das baladas, das elegias, e deu ao poema um aparato de prosódia mais coloquial. Há já no título a eliminação do sentido de nobreza pela escolha do comum, com destaque para uma função trivial. É explícita a presença do trabalhador: o empregado de banco e sua função pragmática.

Os termos **modinha**, **contos** (de réis), **máquina de escrever** circunscrevem o poema a seu tempo, contexto em que o empregado de banco é função adequada ao capitalismo, e sua atividade é de fato lidar com o dinheiro dos outros, lá depositado. A localização histórico-temporal do poema representa, para o Brasil, segundo Aquino et al. (2002), um período de liberalismo econômico, com crescimento das instituições bancárias, comerciais e até industriais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Trata-se, pois, de tema adequado ao contexto histórico duplamente, já que representa também um assunto pragmático e cotidiano, apoiético, no dizer dos parnasianos, mas plenamente inserido nas propostas da arte nova do século XX, que pretendiam exatamente inserir na produção artística as situações comuns da vida.

O poema está organizado em três estrofes. O ponto de vista é o do empregado do banco, que aborda os conflitos de sua tarefa.

Na primeira estrofe, inicialmente o *eu* se compara ao prático de farmácia, buscando uma identidade através da aproximação com o outro que lhe é similar. Um prático de farmácia não é o proprietário do estabelecimento, mas alguém que avia receitas para os outros usufruírem, alguém que está preso a uma atividade servil e ocupa um espaço de trabalho onde fica confinado durante seu exercício. O adjetivo **triste** e o comparativo **como** põem o empregado do banco e o prático de farmácia em pé de igualdade. Uma segunda comparação se segue, agora com “um homem que usa costeletas” e o *eu* se diz “quase tão triste como”. As costeletas podem representar um homem ultrapassado, como as figuras do século XIX ou os fazendeiros interioranos, o que sugeriria um empregado inadequado a seu tempo, ou, ironicamente, que o uso de costeletas, que representaria uma nobreza ou elegância ou ainda poder, pode ser mais triste que a situação do empregado de banco. Mas esse “homem que usa costeletas”, melhor que apenas imagem de uma figura ultrapassada, as costeletas representam a tradição e um poder, um homem que se distingue, a exemplo do dono do capital. Portanto o homem que tem o dinheiro e o deixa no banco chocando. Esse homem não usufrui o dinheiro que tem, pois vive em função de ter mais dinheiro e não de com ele pôr a rodar o mundo da imaginação. Daí o empregado do banco comparar-se **quase** a ele em sua tristeza. O empregado não tem dinheiro, logo dele não pode usufruir e precisa trabalhar para os outros, mas o dono do dinheiro pode se aproveitar do que tem e não o faz, por isso deve ser mais triste que a condição do próprio empregado do banco. Os dois versos seguintes apresentam outro aspecto do empregado do banco: a relação entre o pensamento e os sentidos. Seu pensamento se distancia do seu trabalho, pois está centrado “nuns carinhos de mulher”, enquanto sua audição não se desliga do “tectec das máquinas de escrever”. O verbo pensar sugere relação do *eu* consigo mesmo, já o verbo ouvir revela a ligação do *eu* com o mundo exterior. Na primeira estrofe há apenas dois adjetivos: **triste** e **inteiro**, sendo o primeiro usado duas vezes e, pela repetição, sugere o clima da estrofe em que o eu lírico contrasta seu mundo interior com as **máquinas de escrever**, que em sua frieza só têm seu **tectec**. Os verbos dessa primeira estrofe indicam um estado, uma condição, não uma ação: **sou**, **passo** (não de movimento, mas de deixar acontecer), **pensando**, **ouço** (ação passiva). Os substantivos indicam o predomínio do concreto e pragmático sobre o imaginativo e fantasioso: *prático*

de farmácia (considere-se um substantivo), **homem**, **costeletas**, **máquina de escrever** (vale como substantivo) e apenas contrapondo **carinhos de mulher**. Esse movimento de oposições parece propor um desejo de afastamento que não se concretiza, ou uma submissão do desejo à praticidade da vida ou à necessidade. Esse primeiro momento fica designado como o estágio do *eu x eu*, em que o *eu* tenta se compreender e se situar; e esse momento está organizado em dicotomias, revelando situação de oposição ou comparação.

A segunda estrofe é toda organizada também em movimentos de contraste. Os dois primeiros versos apresentam espaços fora do lugar de atividade do bancário **lá fora**, enquanto o terceiro o situa em seu trabalho “alinhando no papel as fortunas dos outros”. Há um fora e um dentro: aquele espaço tem a presença das meninas, que lembram os **carinhos de mulher** da primeira estrofe; este, a ação prática do registro do dinheiro que não é seu, associado ao “tectec das máquinas de escrever”. O primeiro verso em si mesmo contém um contraste ao apresentar o movimento da chuva se derramando sobre a **estátua de Floriano**. Assim como a imagem rígida e imóvel de Floriano **fica linda** com a agitação e fluidez da chuva, também a vida parada do bancário poderia iluminar-se com as “meninas pela vida afora”. O terceiro verso ainda contrapõe ao *eu* os outros: o *eu* fazendo algo que não é para si. O registro da fortuna alheia realizada pelo bancário o leva a imaginar-se possuidor dela, e com ela, ele “punha a andar a roda da imaginação”. Esse movimento (andar) impulsionado pela fantasia do *eu* contrasta com o que os donos do dinheiro fazem dele: nada, ou melhor, “chocam outros contos”. Há, pois, aí outros três conflitos: *eu* e os fregueses, o movimento de **andar a roda** provocado pelo *eu* em oposição à atitude inerte dos fregueses, e o mundo da fantasia do *eu*, que sonha com os **caminhos do mundo** em contraste com o pragmatismo realista dos clientes do banco. Decorrem dessas atitudes diferentes do *eu* e dos fregueses resultados diferentes: o *eu* propõe o uso da fortuna para dar movimento ao mundo, os fregueses almejam apenas a multiplicação da fortuna. Se na primeira estrofe há um *eu* que revela seu estado e não sua ação, na segunda estrofe, a falta de ação se dá aos outros e a seu dinheiro. Há um único adjetivo nesta estrofe: **linda**, e a beleza está relacionada ao movimento da chuva em relação à estátua de Floriano. Essa estátua antecipa os contos chocando outros contos em sua condição inerte, enquanto a chuva e seu movimento de criar beleza antecipa “a roda da imaginação nos caminhos do mundo”. Ficaria lindo se os contos que estão no banco parados pusessem a andar o mundo, assim como

a estátua fica linda com a chuva. Nem a estátua nem os contos são por si lindos. Essa fantasia, porém, não se realizará, pois a estrofe termina com quatro advérbios de negação (duas vezes *não* e duas vezes *nada*), deixando bem claro o que se fará: acumular mais contos e isso vem retratado no maior verso da estrofe, propondo visualmente o aumento dos contos. Este segundo momento pode ser entendido como a relação **eu x banco** (fregueses), que revela a situação de conflito estabelecida entre o *eu* e a sua atividade.

Na terceira estrofe, o *eu* evoca a figura do diretor do banco, com quem se contrapõe, pois a hipótese levantada de o diretor ter a imaginação do bancário poria a instituição a perder-se. Esta estrofe revela uma oposição em relação à hipótese levantada na segunda estrofe, quando o empregado afirma que se “tivesse estes contos punha a andar a roda da imaginação”. Agora o mesmo empregado afirma que “se o Diretor tivesse a minha imaginação o Banco já não existiria”. Portanto o Diretor não tem a imaginação do bancário e o bancário tem consciência disso. A realidade objetiva do diretor mantém a instituição; e o bancário está preso a ela e à sua função, não lhe cabe estar em outro lugar, isso é apenas uma hipótese impossível. Esta estrofe, construída em três versos, vai de um verso maior para o menor, mostrando o apequenamento do *eu* ante o que não pode dominar, ou ao que deve se submeter. O terceiro momento do poema é a relação entre *eu x diretor*, quando se constata que a imaginação não dirige bancos e que a hipótese da mudança do mundo com o dinheiro, já negada na segunda estrofe, se confirma.

A função do diretor e a consciência do próprio bancário determinam que o banco é uma instituição que não pode ser administrada com fantasia, que precisa manter-se rígida em seus princípios, que representa uma tradição no sistema econômico vigente. O poema, nesse contexto, é um contraponto ao banco: mostra-se livre de regras que organizem as estrofes, os versos e as rimas; no poema a imaginação pode viver, por isso revela-se uma estrutura que segue uma ordem interior e subjetiva. A forma livre do poema rompe com a dicção literária mais tradicional e pode representar a tentativa da arte de contribuir para a mudança do mundo, principalmente nesse período inicial do Modernismo mas, como a imaginação e o desejo do empregado não conseguiram desviar o curso da atividade bancária, também a atitude do poeta não abala ainda o mundo. O artista, porém, revela consciência perante a realidade e a reconstrói em suas contradições, o que mostra seu envolvimento com a vida, embora não seja função do artista criar arte

como meio de interferência na realidade, já que ela (a poesia) tem função própria, isto é, antes de tudo é arte. Isso, entretanto, não a isola do mundo, pois as coisas do mundo e da vida são seu objeto, no entanto, não seu fim.

No final da primeira estrofe aparecem as **máquinas de escrever**, objeto prático de uma atividade bancária do momento histórico em questão. A expressão vem antecedida da onomatopeia **tectec**, e o conjunto cria um jeito de dizer (repetição dos sons, dos gestos) que traduz bem a sensação de rotina e ausência de motivação que a atividade do empregado de banco representa para ele próprio, principalmente por vir após a revelação de passar “o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher”. Portanto não se trata de um pensar esporádico, mas integral nos carinhos: **o dia inteiro**. Isso sugere um não envolvimento do empregado na sua atividade. O empregado age como as máquinas, pois não se põe integral em sua atividade, já que é mais que máquina e pode sentir. Seu sentir está longe de seu fazer. O poeta criou também imagens para revelar o estado de espírito do empregado: o tectec das máquinas, o alinhar os números no papel, os contos chocando outros contos representam seu mal-estar e sua rotina; os carinhos de mulher, a chuva mudando a perspectiva da estátua de Floriano, a roda da imaginação em movimento, os caminhos do mundo significam o desejo de quebra da rotina, desejo que fracassa, quando na última estrofe o verbo adquire a forma subjuntiva **tivesse**, revelando-se hipotética e condicional, com a agregação de **existiria** e **estaria**. Nem a hipótese existe, tampouco a condição se concretiza. Sob o prisma dos tempos verbais, até a metade do poema há o domínio do presente, com afirmações objetivas: **sou, passo, ouço, chove**. Exatamente no oitavo verso, de um total de quinze, surge o **tivesse**, no momento exato em que o empregado se imagina de posse do dinheiro do banco, isto é, quando penetra na fantasia. Na própria escolha verbal, o poema já estabelece a derrota dessa fantasia, pois a torna apenas uma hipótese perante a certeza do presente até então dominante e que retorna no final da segunda estrofe para confirmar que os contos **chocam** outros contos, mas seus donos nada **fazem** com eles, o que é seu direito. Ou seja, o empregado do banco pode até sonhar com uns carinhos de mulher ou se iludir com a beleza da estátua na chuva, mas não queira apropriar-se do dinheiro dos outros, seu dever é apenas registrá-lo.

A condição do empregado do banco difere da do capitalista, ainda assim não trabalha com prazer, mas com a mente centrada em outra coisa que não a execução de sua tarefa. Há diferença entre o que ele quer e o que ele tem; diferen-

ça que se acentua na segunda estrofe, quando insiste nas meninas que existem pela vida afora e percebe a beleza da chuva escorrendo pela estátua, mas está “alinhando no papel as fortunas dos outros”. O que ele quer: a fluidez da chuva; o que ele tem: a rigidez da estátua. Trabalha, portanto, não para si, mas cede sua força de trabalho para outrem. Então ele se imagina com todo esse dinheiro, e o que ele faria? “punha a andar a roda da imaginação”. Ou seja, usaria o dinheiro, não o deixaria inerte, gerando apenas mais dinheiro, como fazem os fregueses do banco. Ele o poria em movimento para fazer o mundo andar e para isso é preciso imaginação e não apenas “chocar outros contos”. Entre seu desejo e a realidade, porém, há o vazio que salta da segunda para a terceira estrofe, quando o empregado se dá conta de que não é ele quem decide o que fazer com o dinheiro dos outros, há o diretor, que não tem sua imaginação e se a tivesse não haveria banco, e o empregado não estaria ali, tanto para seu bem, como para seu mal: ou não estaria ali aprisionado ou ficaria sem trabalho.

A função do banco no sistema também fica evidenciada: salvaguarda do capital, mas o poema se revela crítico dessa situação, pois não há reais benefícios comunitários, apenas individuais, logo, seria melhor se não houvesse banco, pois as ações nele realizadas encaminham para a manutenção do *status quo*, já que os fregueses do banco nada fazem com seus contos, que lá permanecem para se multiplicar apenas e em benefício único para seus donos. Por outro lado, a fantasia do empregado lhe permitiria o contato humano e com a natureza, contato real e não artificial como com o dinheiro, já que quem é dono do dinheiro nem nele toca, pois fica no banco, ao passo que a chuva, de quem ninguém é dono, está à disposição de todos, assim como se pode alcançar “uns carinhos de mulher”. Aquilo, portanto, que parecia mais concreto – o trabalho no banco, o dinheiro dos outros – parece agora mais alienado do que o que representava a fantasia do empregado. Entretanto, o empregado não tem nem uma coisa nem outra: nem o dinheiro que é dos outros, nem a fantasia que é sua, pois está preso à realidade pragmática da vida, por isso é triste duplamente, tanto no sentido da realidade, já que se compara a “um prático de farmácia”, que tem serviço em lugar fechado como ele e submisso às ordens que lhe dá seu chefe, como no sentido da imaginação, pois nada alcança daquilo que imagina.

O trabalho, portanto, não satisfaz, pois se traz bem-estar será para o outro, o dono do capital. Trabalho, então, não é realização pessoal, nem produção de um bem para si ou para a comunidade, mas venda do tempo pessoal e da força

de execução de tarefas para a mais-valia do capital e nisso o trabalhador alcança apenas a necessidade de sobrevivência; e o sonho acalentado, enquanto trabalha, é somente utopia, até porque não é o trabalho que importa, mas os contos dos outros que se avolumam. O banco, por sua vez, representa a organização do sistema capitalista e liberal e que, portanto, traz benefícios ao capital, e ser empregado de banco é submeter sua ação à vontade desse sistema, o que não impede a imaginação, mas ela é derrotada pelo pragmatismo do cotidiano. Num sistema liberal, aparentemente vigora a liberdade, mas a liberdade só é de fato exercida por quem tem poder, principalmente poder econômico; liberdade, inclusive, de nada fazer. Daí que os contos que se amontoam são mais importantes do que a vida de quem os multiplica.

Num espaço-tempo histórico de liberalismo, o poeta dá destaque ao empregado de banco, tema prosaico que condiz com o momento histórico da literatura. Ao escolher o empregado, escolheu também a instituição símbolo do liberalismo econômico. Deu voz ao empregado, e o que ele (empregado) revela é sua fantasia em contraste com a atividade prática que realiza. O poema produz a constatação da predominância da realidade sobre a fantasia. Essa realidade é que o empregado e seu sonho são apenas desejo perante outra força que se lhe sobrepõe. Eis, pois, a realidade social nascida do olhar poético.

O poema, neste caso, não foi fruto de inspiração, não nasceu de uma influência de fora do espaço-tempo sócio-histórico em que estava inserido o poeta, por isso revela uma visão de mundo. Murilo Mendes escreveu a “Modinha do empregado de banco” entre 1925 e 1930, período de divulgação dos ideais modernistas no Brasil, tempo da República do Café-com-Leite, de interesse voltado para o capitalismo liberal da oligarquia agrícola.

Na questão da arte, nesse tempo se deu importância à ruptura técnica em busca de novas experiências formais, afastando-se a criação de uma visão acadêmica com normas preestabelecidas de composição, pois o Modernismo se propunha a romper com a prosódia passadista e com o conformismo cultural, tornando-se o grito da independência cultural brasileira, isto é, dispunha-se a conceber um modo nacional de criar a arte que revelasse o próprio ser brasileiro, por isso valorizou o foco temático voltado mais para as realidades cotidianas, para a aproximação da poesia com o pragmático da vida, focalizando motivos prosaicos

e enveredando pelos conteúdos sociais, já que era preciso revelar o Brasil e um novo tempo, com outro ritmo, que mostra a sintetização da arte moderna.

É nesse contexto e sob essas condições que o poeta criou seu poema, que se torna um quase registro de uma atividade e de uma realidade sobre a função e o uso do dinheiro. Mais que isso, o poema revela a posição ideológica de onde fala o poeta: um olhar crítico da utilização do dinheiro nos moldes capitalistas, não lhe vendo o sentido. Esse olhar deixa transparecer, portanto, uma função social para o dinheiro, fruto das novas ideias que vicejavam por esse tempo de fundação do Partido Comunista no Brasil e da jornada de Luís Carlos Prestes, entre 1924 e 1927. Este poema é denunciador da realidade sócio-histórica, pois revela o mundo ao mundo, dando-lhe identificação e pondo-o sob o prisma de um valor, resultado de uma atitude.

O POEMA E SUA INSERÇÃO NO TEMPO

Quais vínculos se estabelecem entre a palavra poética e a realidade sócio-histórica que permeou o mundo do trabalho na sociedade ocidental? As relações que se revelam mais pertinentes são as que se podem fazer a propósito das circunstâncias do capitalismo e da filosofia marxista (MARX, 1968). Convém recordar acerca das aproximações que se fazem da poesia com a sociedade o que, parafrazeando Candido, este denominou de **função social** e de **função ideológica** da literatura. A primeira voltada para o papel que a obra desempenha na satisfação de necessidades espirituais e materiais da sociedade, contemplando expectativas humanas de seu tempo; a segunda, ligada a princípios filosóficos, religiosos ou políticos, revela um caráter empenhado em questões coletivas que nunca, entretanto, devem tomar o centro da análise, pois uma verdadeira obra de arte não vive apenas em função de o que diz, mas também e concomitantemente com como o diz (CANDIDO, 2000)

O conceito de trabalho relacionado ao instrumento de tortura *tripalium* revela ligações com o poema *Modinha do empregado de banco*, afinal, para o bancário do poema, sua atividade de contar o dinheiro dos outros, sem dele poder usufruir, era um sofrimento, principalmente para alguém dotado de imaginação sem poder realizá-la. Não se percebe também no trabalho do bancário o sentido positivo que o dicionário lhe dá, de obrar ou realizar um labor, cujo fim visa à

manutenção da vida, mas o que se nota é um indivíduo preso a uma tarefa insatisfatória, que lhe dá um salário, num espaço tolhido por paredes que refletem sua limitação na participação das escolhas naquele sistema de trabalho. Então, o empregado se compara a um prático de farmácia que, a exemplo dele, vive preso a um espaço físico e a uma ação medíocre. Decorre daí o não-compromisso com o trabalho que executa, já que é apenas instrumento para interesses de outros, como denuncia Marx (1968), ao entender que o homem é o que faz, logo, se faz sem consciência, torna-se alienado. Mas o que aliena o homem é sua inserção no sistema capitalista que não lhe permite participar das escolhas relativas à sua tarefa, pois apenas a executa. E se não há liberdade, não existe satisfação. Além do que, na divisão do trabalho em que uns pensam e outros fazem – como propusera Taylor –, a capacidade do trabalhador, sua competência real para contribuir com o que faz não é ocupada, então sobra mais tempo para ele se ressentir e se frustrar. Esse quadro resultante da criação artística aponta para uma sociedade orientada pelo capitalismo e indica a submissão do homem ao regime, pois necessita mais que tudo da sobrevivência física, o que não lhe permite a realização de possíveis desejos de liberdade, embora esteja livre para fantasiar, desde que cumpra sua obrigação de trabalho.

A tese de Lukács, signatária de Hegel e Marx – de que o trabalho tem uma dimensão interior e não apenas exterior, isto é, que não somente realiza uma tarefa para construir um objeto, mas também, no trabalho, o homem se constrói a si mesmo como ser social, reconhece-se no que produz e é reconhecido pelo que produz (ANTUNES, 2003) –, fica nesse poema também prejudicada, visto que o empregado de banco faz sua função não porque ela lhe dê prazer pessoal, o que poderia fazer com que o sentido de *tripalium* (tortura) desaparecesse, mas porque, se o não fizer, suas necessidades básicas ficam desprovidas, logo não há autodeterminação do homem, por isso o empregado se diz sou triste. Esse empregado não consegue o contato ou a comunicação com o mundo exterior que imagina, portanto não há a construção do ser social pelo trabalho, pois seu trabalho é seu isolamento do mundo, sua escravidão, porque nem é reconhecido pelo que faz, nem se reconhece no que faz, já que gostaria de estar fazendo as coisas de outro modo. O trabalho – pertencente ao sistema, conforme Habermas (ANTUNES, 2003) – no mundo capitalista não mais socializa o homem, pois não é mais atividade autodirigida. Então a conquista da sociabilidade faz parte do mundo da vida, isto é, das operações de intersubjetividade, onde ocorre a comunicação. O espaço do trabalho não é o mun-

do da comunicação, mas o da obediência às regras da razão instrumental, onde está também o poder e a economia. Por isso a atividade do bancário no poema não lhe permite comunicar-se com o que está fora da sua realidade de trabalho e sua imaginação se frustra ante o pragmatismo.

Sim, o empregado sonha com outras possibilidades de uso do dinheiro do banco, mas esse sonho é também alienação, já que o coloca fora da realidade possível, pois está preso às circunstâncias de seu trabalho, ao **tectec das máquinas de escrever**, em que a vontade de poucos se sobrepõe às necessidades de muitos, e os desejos pessoais de quem executa as tarefas se submetem aos desejos dos que comandam as tarefas, que por sua vez têm seus desejos submissos aos que sustentam a tarefa: o sistema capitalista com os donos do dinheiro, que têm seus próprios desejos atrelados às necessidades do capital, o que os faz donos do dinheiro, mas ao mesmo tempo dele escravos, conforme o funcionamento do mundo do capitalismo.

Do lugar histórico de onde fala o poeta, entre 1925 e 1930, no Brasil, ainda em Alagoas, tendo já aderido ao Modernismo em voga em São Paulo, não há dúvidas de que está mergulhado numa realidade capitalista questionada pelos valores anarquistas, socialistas e comunistas emergentes. Não se pode, porém, atribuir a crítica ao apego ao dinheiro ou o acúmulo pelo acúmulo que revela a ganância, à influência católica, pois esse viés em sua produção literária só toma corpo na década de 1930. Observador e vivendo numa situação de valores capitalistas, o poeta vê como funciona o sistema e percebe que a fantasia do bancário de pôr a **andar a roda da imaginação** se submete ao pragmatismo do diretor do banco e aos interesses dos clientes. É a sensibilidade do poeta ante um mundo de necessidades materiais. Qual então a forma de o poeta fazer seu protesto e com ele denunciar o sistema? Criar seu poema, objeto avesso a todo pragmatismo capitalista, objeto destituído de valor monetário. É ele que funciona como contraponto ao banco, pois permite olhar o sistema criticamente, já que quem está inserido nele está preso a ele, como ocorre com o bancário e o diretor. O poeta é, pois, aquele que mostra o mundo ao mundo e não lhe permite mais a inocência, ainda que a poesia não objetive a interferência direta na realidade, entretanto, nasce dela e a ela se dirige, realizando a função social da arte.

As relações entre arte e sociedade não são inerentes apenas à prosa, como pensou Sartre (1999), a poesia é também arte que se relaciona com a vida social,

quer no conteúdo quer na forma. Há toda uma tradição histórica para confirmar isso, desde os antigos gregos. No conteúdo, pois pode tratar de qualquer assunto da vida pessoal ou social. Na forma, porque a linguagem, por mais criativa ou pessoal que possa ser, vem da vida social e está vinculada ao momento histórico. Castro Alves usou a palavra grandiloquente para questionar a escravatura, Olavo Bilac selecionou seus termos e usou epanástrofes e inversões, Mário de Andrade fragmentou seu discurso poético, cada qual estava usando a linguagem conveniente para o contexto em que se inseriam. Castro Alves envolvido emocionalmente na luta abolicionista, Olavo Bilac ligado ao gosto da elite burguesa, Mário de Andrade representando valores sociais em esfacelamento, assim como Murilo Mendes em *Modinha do empregado de banco*.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, R. **Os sentidos do trabalho**: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. 6. ed. São Paulo: Boitempo, 2003.
- AQUINO, R. et al. **Sociedade brasileira**: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- GIANNOTTI, J. A. **Trabalho e reflexão**: ensaios para uma dialética da sociabilidade. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

B

POESIA E TECNOLOGIA EM GAGÁRIN

Juarez Poletto



INTRODUÇÃO

Heidegger (1959, p. 23), em *Serenidade*, texto de uma conferência proferida em 1955, afirma: “O pensamento que medita exige de nós que não fiquemos unilateralmente presos a uma representação, que não continuemos a correr em sentido único na direção de uma representação”. Dizia isso em relação ao aparato técnico, do qual reconhece a utilidade, porém condena o apego aos objetos técnicos dos quais as pessoas se tornaram dependentes. Pelo menos sua condenação reside no fato de se aceitar essa realidade sem reflexão.

A propósito da técnica e da ciência, o citado pensador alemão desenvolveu singular percurso ao colocar a questão sob o prisma ontológico, ao defender que a técnica e o desenvolvimento que alcançou representam o ponto extremo do esquecimento do ser. Esse encaminhamento reflexivo encontra-se em vários de seus escritos, mas de modo mais denso e desenvolvido em *A questão da técnica*, publicado em *Ensaios e conferências*. Numa trajetória, segundo Heidegger (2010), que começa em Platão e chega a Nietzsche, passando por Aristóteles e Descartes, constrói-se a história da metafísica que, em última análise, mostra como o ser se retira do ente, ou melhor, como o desenfreado domínio da maquinação reduziu o homem à sua representação enquanto coisa. Como tal, o homem se põe perante a natureza não mais como parte dela, mas como alguém que a analisa, observa e a mede, pondo-a sob seu crivo racional de modo que a tudo pareça possível avaliar, calcular, saber. O saber se sobrepõe ao ser, o que gera a ideia de que só é o que pode ser mensurado e enquadrado no olhar do homem, que é a medida. Dessa forma a manifestação do ser, o seu dar-se é o que cabe nas referidas medidas. Esse modo de concepção do ser impediria, segundo o filósofo, de o homem viver a experiência do verdadeiro ser do ente.

Onde ficou o espaço para a dúvida, para a sensibilidade? A linguagem, tomada apenas como objeto de clareamento, como instrumento de comunicação objetiva, perde sua força criativa, torna-se arbitrária em sua simbologia e serve apenas para a representação. Mas sabemos que, na contramão do domínio técnico, estão as artes (é verdade que muitas das criações se dão pelo uso das competências técnicas desenvolvidas) com suas propostas avessas à lógica e a ela resistentes. A literatura – ainda que se tenham livros eletrônicos – e especialmente a poesia – embora se possa encontrá-la em blogs – estão constantemente desafiando o raciocínio monológico e monolítico. A palavra do poeta não é o

vocábulo **acostumado** e o escritor é aquele que vai procurar as palavras “lá onde elas urinam na perna”, para citar Barros (1997, p. 47). Parafrazeio ainda Lima (1954), que há quase um século já pensava a palavra poética como um refluir para a fonte, uma busca do original. Penso que Heidegger vislumbrava nas artes a possibilidade de resgate do ser.

Os formalistas do início do século XX atribuíam a literariedade de um texto ao estranhamento que podia causar nos leitores pela escolha vocabular de sua elaboração, por suas estruturas sintáticas ou formais, pelo inusitado arranjo dos sons. Esse olhar centrado no objeto artístico, em suas formas intrínsecas e em sua constituição estética se enriquece sobremaneira quando agregado a um viés sócio-histórico que permite compreender a poesia como resistência à ideologia dominante, conforme a pensou Bosi (2000). Em situações de opressão há um desencadear de “forças profundas de resistência” (BOSI, 2000, p. 204) que geram manifestações artísticas mitopoéticas, como propôs o referido professor da USP, mas se a voz do poeta que canta essas dores parece “mais forte ou mais clara que o gemido da criatura oprimida, é porque desta, e só desta, recebeu o fôlego para gritar” (BOSI, 2000, p. 215). A poesia, pois, não é apenas um dizer subjetivo, tampouco uma mera manifestação de emoções pessoais, mas sim uma tocha acesa na noite que possibilita a aproximação entre as pessoas e a visualização da realidade por um viés incomum que leva à reflexão. Enfim, “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 2000, p. 227).

O desenvolvimento das tecnologias (não pensaria em retornar à situação anterior a elas) não só tornou o homem dependente delas, mas também gerou o seu intenso consumo, já não mais apenas como necessidade, mas como escravidão. A cada dia se precisa de algo novo para satisfazer um vazio que não será nunca preenchido pela posse ou aparente domínio do novo objeto de distração. “O Homem da era atômica estaria assim entregue, de forma indefesa e desamparada, à prepotência imparável da técnica” (HEIDEGGER, 2010, p. 22). É preciso espaço para pensar, é fundamental o tempo da meditação a fim de que se possa questionar ao menos para compreender o que é o homem nesse contexto em que a maquinação se apossa dos espaços de reflexão.

Após Segunda Guerra Mundial, com a rivalidade soviético-americana, exacerbou-se o desenvolvimento de produtos de tecnologia, tanto para gerar mais bem-estar como para mostrar competência e superioridade. Instalou-se a Guerra-

-Fria, que aqueceu os cofres das indústrias ocidentais e gerou gastos exorbitantes aos governos envolvidos no desenvolvimento de armamentos de ataque e defesa, com investimentos nos primeiros computadores, assim como uma corrida espacial no intuito de conquistar novos espaços para além da Terra, pois esta já estava polarizada com territórios propensos a um ou outro lado.

É nesse contexto que, no início dos anos sessenta do século XX, com as novas máquinas pensantes que assustavam e também causavam admiração e espanto, que surge no Brasil uma obra de Ricardo (1976) denominada *Jeremias sem chorar*, livro de poemas repletos de motivações em torno de tecnologias, trabalho e consumo, como o poema *Sol de metal* ou *Ciência & Inocência* ou ainda *Ladainha*.

O interesse deste estudo está centrado no poema *Gagárin*, aliás, um dos textos mais lidos e discutidos deste autor de longa e rica produção na história do Modernismo brasileiro desde a sua origem.

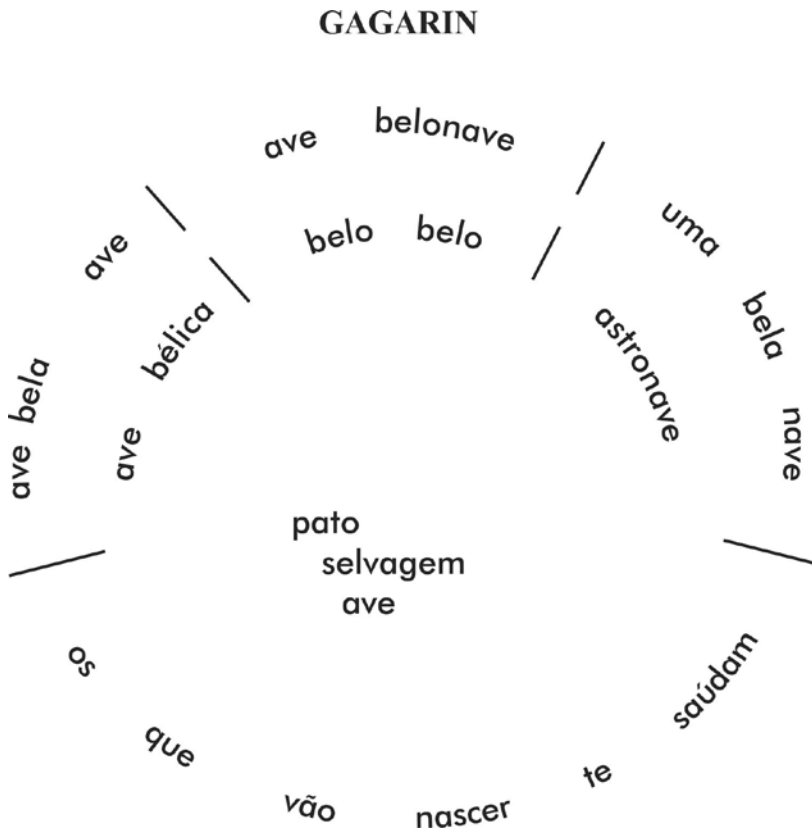
ESTUDO DO POEMA

O poema *Gagárin*, já definido como objeto deste estudo, representa visualmente, num primeiro golpe de vista, sem necessidade de nenhuma remissão à estética, a roda: primeira tecnologia transformadora da ação do homem sobre a natureza. Talvez nessa invenção ou percepção do homem esteja o princípio, o germe do que Heidegger denomina como o esquecimento do ser, que teria, segundo o filósofo, como ponto culminante, o desenvolvimento da tecnologia (RICARDO, 1976, p. 108).

Observando apenas a aparência, seu formato circular, pode-se pensar ainda em circo, em disco voador (considerando o contexto), a forma genérica do próprio planeta Terra com a Vostok realizando sua órbita, as órbitas mesmo, e há quem diria tratar-se do fundo (a traseira) de um foguete espacial. Se círculo, símbolo de perfeição, beleza, equilíbrio; se circo, lugar de espetáculo, espaço de diversão; se disco voador, tecnologia inusitada, contato extraterrestre; se planeta com a primeira nave a circundá-la, então um feito humano, assim como também se traseira de foguete espacial.

Esse conjunto visual associado ao contexto sócio-histórico da publicação do poema (início dos anos 60 do século XX) remete a uma aparente situação descritiva e algo otimista do momento do início da era das conquistas espaciais, ain-

da que o círculo desenhado não seja perfeito, pois apresenta interrupções cujas divisões não revelam homogeneidade. Esse pode ser um primeiro indício do dedo do artista articulando sua proposta nada convencional, apontando a perfeição circular associada a possíveis intersecções. Isto é, rupturas.



Investigando a linguagem, observa-se inicialmente aquilo que se pode denominar como a única informação proposta por inteiro, explícita: *os que vão nascer te saúdam*. Um signo de vida, de futuro, de homenagem ao heroico astronauta. Porém não se pode desdenhar a relação intertextual sugerida. Os gladiadores romanos, quando prestes a lutar até a morte, se apresentavam na arena, dirigiam-se a César e, braço direito erguido, proclamavam: *Ave Cesar! Morituri te salutant* (Ave César! Os que vão morrer te saúdam). Lá na Roma antiga estavam os gladiadores na arena, aqui no poema é como se quem estivesse na arquibancada

proclamassem a fala. Lá era uma fala de morte, aqui de vida. Mas esta de vida nasce daquela de morte, está a ela associada e é impossível desvinculá-las. Portanto, ainda que saudação positiva, vem manchada pela origem, logo se trata pelo menos de proposição ambígua, assim como as conquistas espaciais: embora belas demonstrações de domínio técnico-científico, as naves estavam marcadas pelos propulsores que as levavam ao espaço por serem da mesma origem dos que, há pouco tempo, eram os mensageiros da morte, pois impulsionaram as bombas da Segunda Guerra.

O uso ambíguo das palavras no poema é marca de fácil apreensão. Primeiro o termo **ave**, que se revela duplo: saudação e pássaro. O primeiro já destacado na referência aos gladiadores e ainda em evidência no centro do círculo e pelo menos ainda no ponto extremo de oposição à frase “os que vão nascer te saúdam”, como a completá-la. O segundo se mostra no quadrante esquerdo do círculo por três vezes, como também pode estar no centro, visto que é sinônimo de “pato selvagem”. Outro termo que se revela duplo é **belo**, repetido no quadrante superior. Aí nos deparamos com o vocábulo latino do qual derivaram tanto o termo **bélico** quanto o **belo**, ambos claramente representados no poema por expressões como “ave bélica” e “bela nave”. É emblemático que o poeta tenha repetido o termo **belo**, um ao lado do outro, propondo a relação ambígua que o conjunto do poema sugere: de um lado a conquista espacial é um belo trabalho de tecnologia humana; de outro é a manifestação de uma disputa entre dois blocos rivais que, mais que trazer benefícios aos homens, estavam sacrificando a humanidade para manifestarem seu poderio e sobrepujarem o adversário no domínio de meio para alcançar mais conquistas espaciais e territoriais. Cada qual pretendia medir mais e melhor sua competência perante o outro, e o elemento de medida era o desenvolvimento tecnológico para dominar a natureza e ultrapassar seus limites.

Em **nave** está **ave**, por conseguinte o que a segunda palavra sugere, a primeira também representa. Assim que ambas voam, ambas são saudação (afinal uma nave é a primeira mensagem terrestre para além da Terra), as duas estão ligadas à morte (pela implícita saudação dos gladiadores). Associando-se **ave** e **nave a belo**, obtêm-se opostas possibilidades como “bela ave” e “belonave”, “ave bela” e “ave bélica”. Essa aproximação sugere que uma não está sem a outra, que ambas se buscam na astronave mandada ao espaço. No quadrante superior, a expressão “ave belonave” aponta a saudação à nave de guerra. Portanto não há repulsa nessa construção, mas aplauso. No quadrante à esquerda ocorre outra vez

a saudação, agora em “ave bela ave”, porém, no mesmo quadrante, como sinônimo de “bela ave”, segue-se “ave bélica”, identificando, caracterizando a ave, dando-lhe um epíteto. Esse conjunto em que beleza e agressão convivem é o modo de o poeta propor sua resistência aos valores propostos pela mídia e a ideologia dominante de então. O poeta está sugerindo que não se veja apenas a maravilha das conquistas tecnológicas, e faz seu contraponto a essa beleza alertando sobre o fundamento em que se assenta a conquista espacial: uma guerra.

O poema em forma orbital indica a ação de Yuri Gagarin, astronauta russo que por primeiro voou em torno do planeta na nave Vostok. O próprio título do poema poderia representar a nave em torno do círculo da Terra. Círculo, aliás, seccionado, dividido, o que não lhe dá *status* de perfeição. De fato as relações planetárias da época não eram outras se não as de um mundo repartido entre duas potências rivais. O poema apresenta quatro repartições e com hastes diferentes. O quadrante inferior está separado por duas linhas inteiras, nos demais quadrantes, as partes internas e externas cada qual com suas linhas divisórias. Assim como no quadrante inferior há uma frase com sentido completo entre as divisões, observe-se que, se lida a linha externa dos outros três quadrantes em sequência da esquerda para a direita, sem respeitar as separações, faz-se uma relação de sentidos, basta que lhe atribuamos uma pontuação: “ave, bela ave! ave, belonave! uma bela nave!”. Uma verdadeira saudação à nave de guerra e à sua beleza. Porém, posta pelo poeta desse modo, transforma-se em proposição irônica, já que o encaminhamento do poema todo indica postura crítica perante a conquista espacial e não apenas aplauso. Para a linha interna parece não haver sentido, entretanto ocorre uma transformação de sentido à medida que se constrói a sequência “ave bélica belo astronave”. Observe-se que primeiro se apresenta a ideia do conflito em “ave bélica”, depois os termos que, em sua repetição, reproduzem o agressivo e o agradável (conforme já visto), finaliza com a beleza tecnológica em **astronave**. A sequência revela, pois, um movimento que traduz as duas forças que se digladiam, indo do belicoso ao tecnológico, como se de um nascesse o outro: o desenvolvimento técnico vem das necessidades bélicas, o que lhe tira aquilo que poderia ter de benéfico à humanidade.

Um pato selvagem é conhecido como uma ave migratória, normalmente voando em bando e formando uma cunha, como um bico de nave espacial. No centro do círculo do poema está a expressão **pato selvagem**. Não é necessária nenhuma grande fantasia para aproximar o que faz o pato de o que fez o homem:

migrar. Gagárin foi o primeiro homem a esboçar uma ação de emigrar. É ele o pato em voo para o espaço, é ele que recebe a saudação **ave**. Além disso, e aí mora a genialidade do poeta, pato selvagem é a tradução do termo gagárin: um ser natural dentro de um aparato técnico, isto é, o homem envolvido e preso pela máquina que construiu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ida ao espaço daqueles dias foi não apenas uma conquista humana, mas também um domínio tecnológico do desconhecido, ou melhor, do pouco conhecido até então. O desenvolvimento da técnica deu ao homem poder de controle e medida sobre as coisas, mas esse domínio não é gratuito, ele provém de uma vontade de poder, como destacou Heidegger (1959). Essa vontade de poder desvia o foco do essencial, pois valoriza mais a condição do homem como alguém que domina e controla a natureza do que como quem faz parte dela. É como se o homem se pusesse diante das coisas e da natureza sem dela fazer parte, como um estranho que se propõe a conhecê-la e controlá-la. E não faz isso com as intenções mais justas, mas sim para revelar seu poderio e sua capacidade de explicar tudo, se não agora, num futuro certamente. Essa vontade de poder do homem e as explicações que a tudo pretende dar limitam a sua experiência às circunstâncias, aos aspectos exteriores de si mesmo, pois mediado pela ciência e pela técnica, é apenas capaz de revelar-se como ente cujo ser foi sufocado, esquecido ou talvez mutilado. Decorre daí que o homem não percebe mais nada além do mensurável e do palpável, o que lhe emboita a competência da reflexão e lhe impede a completude.

A arte poética, remando na contramaré da técnica e da ciência, propõe outro modo de conhecimento, que não cabe nas medidas da tecnologia: o conhecimento sensível, muito em baixa na experiência humana, tão voltada tanto à prática do fazer como à ciência do controlar. A ampliação do conhecimento sensível pode ser o papel social e humano de um poema como *Gagárin*. De um lado revela a atenção do poeta em relação à experiência humana nas suas atividades avançadas de pesquisa, de outro – o mais importante – está atento a essa experiência como alguém de antenas ligadas, fazendo o contraponto necessário que leva à reflexão sobre as experiências e cria o que Kant denominou de prazer desinteressado, porque livre, não submisso a interesses que não os de, na criação

da beleza, revelar uma proposta subjetiva de conhecer o mundo e os homens e assim resistir à ideologia dominante.

REFERÊNCIAS

BARROS, M. **Livro sobre nada**. São Paulo: Record, 1997.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HEIDEGGER, M. **Serenidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 1959.

LIMA, A. A. **A estética literária e o crítico**. São Paulo: Agir, 1954.

RICARDO, C. **Jeremias sem chorar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

The background of the page is a faded, sepia-toned image of a book cover. The cover features a manuscript with cursive handwriting and a photograph of a horse-drawn carriage. The text 'B' is visible in the upper left corner of the cover. The overall aesthetic is historical and literary.

B

O DILEMA POÉTICO DE MANOEL DE BARROS (RESENHA QUASE ENSAIO)

Juarez Poletto



INTRODUÇÃO

Pessoa (1980) refletiu sobre sua produção poética com o metapoema *Autopsicografia*, em que o eu lírico afiança ser o poeta um fingidor e a verdade que revela, por contraditório que pareça, é múltipla, pois simultaneamente está no texto, no leitor e no autor, específica em cada um, e diversa em todos os casos. O poeta português não só multiplica o poema como também o faz com o poeta, já que ele próprio se multifacetou em heterônimos. Podemos especular que um poeta com muitas personalidades estaria mais apto a criar poesia com possibilidades plurais, entretanto o reino da poesia é, em si mesmo, o da pluralidade, pois marcado pela densidade da linguagem, que tenta aprisionar em verbo a experiência vital, o que lembra o cão tentando abocanhar a própria cauda.

Andrade (1945) também enfrentou sua angústia perante a poesia, especialmente em *A Rosa do Povo*, livro que inicia com dois poemas que apontam rumos diferentes: *A Procura da Poesia* defende a tese de que poesia é um objeto pertencente ao reino das palavras, e *Considerações do Poema* aproxima a poesia das realidades humanas, já que o eu lírico se apresenta como o “Poeta do finito e da matéria” e afirma: “o povo, meu poema, te atravessa”. Nem por isso Drummond foi um poeta dividido, ele tinha consciência de que ambas as veredas são caminhos simultâneos do fazer poético. Mergulhar em si é também desvelar o mundo, emergir o mundo, em poesia, é fazê-lo pelo prisma da personalidade (ADORNO, 1975). Isso fica patente na obra mencionada, por dois fatores externos, da própria configuração do livro citado. Primeiro que os dois poemas nomeados são os primeiros, vêm juntos, somando-se em sequência, como se afirmassem que ambos os modos de fazer poesia são válidos; segundo, corrobora esse enfoque o título do livro com os termos **rosa** e **povo**: beleza e realidade, ou doce e útil, conforme Horácio (1997), além do que a **rosa** é do **povo**, como se o poeta encaminhasse seu olhar para a indissociabilidade das duas realidades.

Bandeira queria fazer poesia como os loucos, os palhaços, os bêbados, pois a poesia estava na nódoa de barro, não no terno branco; nesse sentido foi seguidor de Baudelaire, que viu no mundo controverso e sujo da cidade motivo para a criação de poesia impregnada de categorias negativas e dissonantes (FRIEDRICH, 1978) em relação aos valores estabelecidos. Andrade (1993) propôs, no *Prefácio Interessantíssimo*, a substituição da melodia pela harmonia, isto é, em lugar de poesia linear, em que as palavras compõem sintagmas de significação, o autor de

Paulicéia Desvairada quer a aproximação de palavras díspares que soem concomitantemente e gerem assim duas notas que vibrem a um tempo e, desse modo, ampliem suas significações.

Ao investigarmos os poetas – principalmente os que vieram após Baudelaire – encontraremos, em quase todos, preocupações metapoéticas e cada qual revela um modo peculiar de expressar suas angústias e percepções, entretanto foi Mallarmé o que, com mais precisão, trouxe um dos principais dilemas dos poetas: a palavra é incapaz de traduzir a coisa a ser dita, assim como a palavra não é a coisa, mas apenas um signo que a representa. Considerando que a palavra poética é a um tempo signo verbal e coisa verbal, a relação entre o dito poeticamente e a experiência, a emoção, a sensação, a percepção, ou seja, lá o que for para revelar-se em palavra, torna-se ainda mais incongruente. Daí que o poeta francês, assim como o fez posteriormente Drummond, apenas escreveu uma sequência de letras [ptyx] que nada representam, libertando a poesia de ter que dizer algo de acordo com a linguagem contratual, para apenas dizer a coisa poética.

Assim também pretendemos apresentar Manoel de Barros, o poeta do pantanal, nos **deslimites da palavra**, para usar sua própria linguagem. O autor do *Livro Sobre Nada* (BARROS, 1997) não carece de outras apresentações que não sua própria poesia, pois nela reside a contribuição maior e a permanência mais duradoura de seu nome entre os homens. Considero quase um crime o que me proponho a fazer: analisar o inanalísável, dar limites de razão ao que existe para ser usufruído, mas assim como o poeta tem sua função ou disfunção, tenho também as minhas. Não me proponho à verdade, apenas a um ponto de vista preso por olhos de pouco horizonte.

A obra que é objeto desta resenha quase ensaio é *O Livro das Ignorâncias* (BARROS, 2008), cuja primeira edição é de 1993. Organizado em três partes, o livro apresenta três subtítulos: *Uma didática da invenção*, com 21 textos; *Os deslimites da palavra*, que se apresenta como um diário de 3 dias e 3 noites em que o canoieiro Apuleio vagou sobre as águas de uma enchente; e, *Mundo pequeno*, com 14 textos, alguns dos quais centrados numa espécie de autobiografia poética.

TÉCNICAS DE DESSIGNIFICAÇÃO

De há muito que a linguagem da poesia se libertou do imediatismo significativo das coisas. Pelo menos a partir dos movimentos, ainda do século XIX, que

desencadearam os diversos modernismos (Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo...) a mimese perdeu os resquícios de sentido de imitação ou representação para tornar-se interpretação. Daí seu compromisso com a realidade externa se esfalçou, para firmar-se como revelação de experiência interior, o que apontará para a poesia o caminho da ressignificação do mundo. Poetas de todo mundo estavam livres para criar, como o fizeram os citados, cada qual com seu foco e técnica, mas todos contribuindo com novos olhares sobre poesia e realidade.

Desde 1937 (*Poemas concebidos sem pecado*), até agora, início ainda de século XXI, Barros escreve sua poesia. Aproveitou os experimentos dos primeiros modernistas brasileiros e escreveu, no quase obscurantismo, até os anos sessenta, quando recebeu os primeiros prêmios, mas o reconhecimento nos meios acadêmicos só ocorreu a partir da década de oitenta, e de lá para cá é crescente. Esses anos todos foram sedimentando um fazer poético, que caiu na graça de leitores oficiais de poesia e também de leitores curiosos, de dizeres nada convencionais, mesmo para as liberdades modernistas. Não se trata apenas de uma linguagem curiosa, que mescla neologismo e regionalismo, ou que dá voz às singularidades do falar simples. Barros vem insistindo num propósito sobre o fazer poético que se tem tornado dominante, quase uma obsessão em sua obra: o dilema da dicção poética.

Este estudo se propõe, a partir de agora, a investigar *O Livro das Ignorâncias*, com o intuito de melhor compreender o referido dilema e, quem sabe, poder acesar com maior pertinência as significações de **ignorâncias**. Para tanto, convidamos a um mergulho de início na primeira parte do livro, cujo título indica do que se trata: *Uma didática da invenção*, isto é, o roteiro sobre a criação poética de Barros; depois trataremos das técnicas de composição de linguagem utilizadas pelo poeta para criar sua poesia.

A senha para acessar a poesia de Barros, interessado que está em dizer, já aparece no primeiro poema, quando contrapõe **saber** e **desaprender**, para afirmar que saber é desaprender. Paradoxal, contraditório, contrastante, mas sugestivo, insinuante, curioso. O poema I, já no primeiro verso (que carrega ar de instrução), desvela a busca do poeta: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber”. À negação do artificial, se contrapõe a busca de contato profundo. Não se trata de um escrever a própria intimidade nem a aparência do mundo, mas da busca de uma essencialidade no que está fora do eu lírico: “as intimidades do mundo”, ou seja, aquilo que no mundo está para além das aparências. Os

dois-pontos após **saber** indicam que tipo de sabedoria é necessário para alcançar o objetivo proposto. Aí começa o inesperado dessa poesia, exatamente porque desestrutura as significâncias. Basta o primeiro saber para compreender o direcionamento desses saberes: “Que o esplendor da manhã não se abre com faca”. Não adianta forçar a poesia, já escrevera Drummond em *Procura da poesia*, da obra *A rosa do povo* (ANDRADE, 1945). Não é um processo de fora para dentro. O convencional não funciona para a poesia, até porque é preciso saber “Como pegar na voz de um peixe” ou “por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos”. A surpresa das escolhas, o inesperado das imagens e a simplicidade dos termos contribuem para um conjunto surpreendente que desarruma a lógica, afinal o poeta quer apontar para o avesso do saber, pelo menos do saber convencional, já que conclui seu poema afirmando que “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”. Para, portanto, “apalpar as intimidades do mundo” é necessário expurgar o saber e a linguagem convencionais. Barros (2008, p. 11) sugere como fazê-lo já no segundo texto:

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções
de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser begônia.
Ou uma gravanha.
Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.*

Quando no início do pensamento modernista Marcel Duchamp (DIAS, 2009) expôs o mictório no museu, já se tratava de um objeto descaracterizado de sua função, ninguém mais iria urinar nele, pois agora era outra coisa, uma espécie de objeto cultural, ou um objeto reinventado que, portanto, teve que ser **desinventado** para tornar-se disponível para outra finalidade. É, pois, possível desconfigurar saberes, assim como, ao usar termos não aprisionados por nenhuma cultura, não pertencentes a uma estrutura significativa, se pode dizer o que ainda não foi cunhado. A exemplificação vem no IV poema que inicia: “No Tratado das Grandezas do Ínfimo¹ estava escrito: Poesia é quando a tarde está competente para dalias”, ou seja, tarde já não é tarde, assim como poesia não é tarde nem dália, mas ambas uma associação que desfigura as duas para construir

¹ Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo é obra de Barros publicada em 2001, bem depois da publicação do O Livro das Ignorâças. Barros explora o ínfimo monumentando-o, para usar seu próprio termo, no Livro sobrenada, publicado três anos após este, em 1996. Parece haver uma ruptura temporal na criação do autor.

uma terceira coisa que cada palavra sozinha não abarcaria. Isso é o mesmo que fazer o que ainda não existe.

O poema VII funciona como uma gênese narrativa do surgimento da poesia. Aliás, o poeta evoca o texto bíblico desde o título de seu livro, pois é impossível furtar-se a uma aproximação com O Livro da Sabedoria, do Antigo Testamento, nem que seja por contraste; não nos aventuraremos, entretanto, por esse caminho. Mas o poema inicia por:

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:

Eu escuto a cor dos passarinhos.

(BARROS, 2008, p. 15).

O verbo ainda não é a poesia, o verbo é o **descomeço**, que entendemos como a origem, quando as coisas são nomeadas. A origem da poesia está no **delírio do verbo**, ali é seu começo. E o que identifica esse primeiro passo da poesia? A ruptura do convencional: o escritor desconstrói a palavra que nomeou, pois a voz do poeta é de “fazer nascimentos”, para isso o “verbo tem que pegar delírio”. Esse delírio que rompe convenções e desarruma significações não cria apenas novo significado, mas sugere a plurissignificação. Ao aproximar **escuto a cor**, o poeta atribui ao ouvido a capacidade do olho, o que amplia tanto a competência da cor de entrar pelo ouvido, como do ouvido de perceber visualmente. O que é então essa mistura sinestésica senão uma multiplicação das possibilidades de significado, ao mesmo tempo em que impede uma significação objetiva? É como se se perdesse a possibilidade de apreender a coisa dita, pois as próprias palavras que a disseram a perderam para transformá-la em outra coisa: poesia. Exemplo disso é o poema VIII, condensado em um único verso: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”. Melhor será não tentar dissecar o verso, apenas apropriá-lo, como se fixa um saber de calendário, uma máxima viva que condensa e expressa, independentemente de explicações que a poriam em condição de cadáver.

Outros exemplos que esclarecem sua didática da invenção aparecem nos poemas seguintes, em que surgem outras misturas impossíveis, como o homem (poeta) “entrar em estado de árvore” para o mato manifestar-se na voz do poeta, ou que “Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode modificar seus gorjeios”.

Trata-se de outra espécie de combinação, agora não mais casando sentidos diferentes, mas reinos naturais distintos: animal com vegetal, ou então aproxima o humano ao mineral como em “Botar aflição nas pedras”. Em suma, “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”, nem por pessoas, ou melhor, o poeta precisa adquirir olhar de ave para ver ave, silêncio e mudez de pedra para lhe perceber a razão de ser. É preciso se pôr no impossível olhar da coisa, ou “voar fora da asa”. Para isso, um caminho eficiente está na técnica das oposições, da aproximação de contrários, pois desarticula o instituído e dá equilíbrio aos blocos semânticos, no dizer do próprio poeta:

*Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal
deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste
um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo.
Ou mais adiante:
(Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas imundícias?)
Há certas frases que se iluminam pelo opaco.*

(BARROS, 2008, p. 21).

Embora a tentativa de desarranjar as palavras para lhes dar novas possibilidades, a coisa do mundo a ser dita sempre está além da possibilidade da palavra. O nome dado à coisa desmerece a coisa, pois a condiciona. Logo, todo saber que classifica em palavras, que nomeia e define ou conceitua, não passa de uma distorção das coisas, pois as limita a uma condição inferior à sua original. Essa é a proposição do poema XIX:

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de
um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por
trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma
volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobrecer a imagem.*

(BARROS, 2008, p. 25).

É isso que se pode denominar de **ignorância**, o que fica claro no último poema dessa primeira parte, em que o eu lírico afirma sua busca por dicionários “A fim de consertar a minha ignorância”, mas conclui que “só acrescenta”. Em poesia, dicionário não aumenta domínio sobre a coisa, pois desvia da coisa para a volatilidade dos conceitos, que andam ao lado da coisa, mas não a abarcam. Se o saber erudito se revela incapaz de dar subsídios para a apreensão do mundo, então o poeta volta-se para o saber popular condensado em almanaques que resumem, em meia dúzia de frases, o essencial da experiência da vida e deixam o poeta livre para o delírio verbal. Aí está o dilema do poeta: a palavra não diz o mundo, mas seu trabalho se define pelo uso das palavras e com elas configura experimentos. Como fazê-lo? Usando a palavra **desacostumada**, como dirá em *Livro sobre nada*.

ROTEIRO DE TRAJETO

Os deslimites da palavra, segunda parte do livro, iniciam pelo que o poeta denomina de “Explicação desnecessária”. Essa explicação, entretanto, não é vazia, mas muito bem planejada. Começa por lembrar a “enchente de 22, a maior de todas as enchentes do pantanal”. Podemos ficar com o convencional da informação e aceitá-la passivamente, entretanto não há como não nos reportarmos à Semana de 22 – embora em São Paulo – e sua cheia de novas proposições para as artes nacionais. A **explicação** apresenta um canoieiro que teria vagado sobre as águas por três dias e noites sem comer nem dormir. Durante esse período, o canoieiro teve um “delírio frásico”. O poeta diz que encontrou os escritos em Corumbá, num caderno, cerca de 200 frases soltas que levou para casa e passou anos “penteando e desarrumando as frases”. O poeta apresenta isso como uma **estórea**. O termo aparece sutilmente na frase até para passar despercebido e angariar ares de veracidade, mas a palavra aponta para **estória**, termo que já indicou o ficcional, não o histórico. Logo, toda essa **explicação** inicial não é inocente como pode parecer. Apropriar-se, aliás, de possíveis textos e ideias de outro tem sido uma técnica narrativa frequente, basta lembrar *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, para ficarmos com exemplo importante. O ingrediente, porém, que merece maior atenção nessa **explicação** é o nome dado ao canoieiro: Apuleio. Nenhum canoieiro pode chamar-se assim impunemente. Lucio Apuleio, escritor romano, autor de *Asinus Aureus* (Asno de Ouro) relata a história de um homem que, após aventura malsucedida, se transforma em burro, vive muitas peripécias

querendo voltar a ser homem. Então aprende, como burro, o que significa ser homem. Finalmente, do personagem nasce o narrador que conta sua experiência. Os relatos de Apuleio (2010) – o escritor – são representativos de uma literatura carnalizada, que rompe com as convenções e traz à flor da palavra o espírito dionisiaco. Além disso, é um relato em que autor e personagem se confundem, de sorte que hoje já não se sabe se Lucio Apuleio era de fato o nome do escritor, pois Lucius também é o nome do personagem.

Creemos que nada disso pode ser gratuito e investigamos esse diário das águas como um roteiro de rupturas, um caminho de criação poética que se propõe olhar pelos olhos do simples o inusitado da experiência vital, como o fez o escritor latino. A organização é de diário marcado por eventos mágico-poéticos. Para cada dia há vários (poemas) acontecimentos. O DIA UM começa com a descrição de uma cheia. Nesses versos iniciais vale destacar que o canoieiro está à mercê das águas: tudo está molhado, não há horizonte, pois só enxerga “a fronteira do céu”, a “canoa é leve como um selo” e assim o canoieiro voga “à imagem de uma rolha”.

O segundo poema do primeiro dia é de importância capital, pois nele o canoieiro se apresenta: “Eu hei de nome Apuleio. / Esse cujo eu ganhei por sacramento”. Eis o nome institucional, que faz a remissão ao poeta romano. Mas logo em seguida: “Meu vulgo é Seu Adejunto”, “Não tenho proporções para apuleios”. Naturalmente a modéstia fala na voz do poeta que tem plena consciência do que faz, pois seu canoieiro insiste: “Meu asno não é de ouro”. É como se o poeta dissesse para pensar sua arte aos moldes da de Apuleio, mas como um adjunto, não o próprio nome. Entretanto conclui o poema afirmando que não é possível a uma pessoa “esconder as suas natências”, o que corresponde a afirmar que, por mais que uma pessoa possa ter vivido, como o personagem de Apuleio – uma experiência de burro – não deixa de ser pessoa. Isso aplicado ao pensamento de Barros sobre a criação poética permite compreender que não dá para adquirir natureza de coisa, pois sempre permanecerá presente a natureza de gente, assim como o canoieiro Apuleio é ao mesmo tempo seu nome oficial e seu vulgo. Isso sugere que a palavra poética em Barros, por mais que busque a originalidade para constituir as experiências das coisas e pessoas, sempre estará presa também aos limites da palavra instituída.

Apuleio é uma espécie de Noé, em cuja barca está só, mas a vida permanece ao seu redor. Essa enchente é sua travessia. Do primeiro dia, até o quarto dos

sete poemas, prevalece a descrição das dificuldades de sobrevivência na região pantaneira, mas já no quarto poema há encaminhamento novo: “Sou puxado por ventos e palavras”. O canoieiro aqui começa a se confundir com o poeta. É certo que, à mercê das condições climáticas, fosse conduzido pelo vento, como também as palavras de suas anotações o impulsionam, mas as palavras, como escreve o poeta na “Explicação desnecessária”, foram desarrumadas e a partir de agora elas começam a aparecer melhor como exercício de criação. No poema cinco há ainda uma retomada da ideia de pequenez: “Não tremulam por mim os estandartes. / Não organizo rutilâncias / Nem venho de nobre nobremente”, mas à ausência de grandezas se contrapõe uma personalidade característica: “Eu sou meu próprio estandarte pessoal. / Preciso do desperdício das palavras para conter-me”.

A partir daí o delírio verbal retorna predominante, com versos de amplitude significativa e imensa originalidade, como ocorre com os versos soltos, entremeados de reticências, no sexto poema: “Tirei as tripas de uma palavra?”. O verso é uma pergunta, mas que revela o método do poeta: não ficar na superfície dos vocábulos, nem na sua forma nem em suas proposições significativas, como se pode perceber em “A chuva deformou a cor das horas” “Não uso de brasonar”. Como escreve o poeta: “Do que não sei o nome guardo as semelhanças”, ou seja, se a palavra conhecida não dá conta da coisa, vai outra que se pareça mais com a situação íntima que quer revelar e para isso usa a oralidade: “Minha boca me derrama?”, “Respeito as oralidades. / Eu escrevo o rumor das palavras”, mas afiança: “Não sou um sandeu de gramáticas”. Prova de seu conhecimento e capacidade de manipulação da linguagem está no verso: “No fim da treva uma coruja entrava”. Entravar ou entrar? Um termo de significação convencional, o outro remete a uma inusitada experiência.

A propósito das técnicas usadas para ampliação significativa das palavras, são numerosas as sinestésias: “Escuto a cor dos peixes”, “Cheiroso som de asas vem do sul”, “Ouço o tamanho oblíquo de uma folha”, “Quero apalpar o som das violetas”, “Este horizonte usa um tom de paz”, “A cor de uma esperança me garrincha”, “O ninho está febril de epifanias”, “Não sei mais calcular a cor das horas”, “Quero apalpar meu ego até gozar em mim”, “Durmo na beira da cor”, “Um perfume vermelho me pensou”... Isso para citar algumas apenas. Todos esses versos provocam o deslumbramento do leitor, que para ante o inesperado da associação de termos para buscar chão, mas o terreno é sempre fluido.

Algo similar ocorre com as oposições, também elas descaminham as compreensões: “Ando muito completo de vazios”, “amanheço ontem”, “A minha independência tem algemas”, “Vou encher de intumências meu deserto”, “Sou pessoa aprovada para nadas”, “As coisas me ampliaram para menos”, “É a sensatez que aumenta os absurdos?”, “O ocaso me ampliou para formiga”.

Outra intensa exploração do novo está nos muitos neologismos. Estes com possíveis significações mais palatáveis, mas ainda assim estremece o óbvio e geram instabilidade: “Tenho vanglória de *niquices*”, “Dou *nacedade* às palavras”, “Agora biguás *prediletam* bagres”, “Vou *desmorrer* de pedra como um frade”, “O infinito do escuro me *perena*”, “É tudo tão repleto de *nadeiras*”, “Me *mantimento* de ventos”, “Um sabiá me *aleluia*”, “A luz de um vagalume me *reslumbra*”. Esta última palavra permite vários casamentos que remetem sempre a oposições (*resplende + umbra*), (*reluz + umbra*), (*res + luz + umbra*), (*re + deslumbra*).

Creemos que essas três técnicas são as mais presentes na elaboração poética de Barros e em conjunto elas se complementam para constituir um dos processos de sua criação: a desestabilização da convencionalidade das palavras. Certamente que para além disso está a poesia, e de outras habilidades se utiliza o escritor para desvelar sua visão de mundo e de arte. Como destacado, uma dessas habilidades está em o eu lírico se aproximar do pequeno para revelá-lo, ou manchar-se das experiências que quer configurar em linguagem: “As sujidades deram cor em mim”. Barros apresenta, assim como seu personagem nessa narrativa poética que é a travessia de Apuleio, sua arte sem grandes aparatos e sensacionalismos: “Não uso morrimentos de teatro”, “Minha luta não é por frontispícios”. Mas a proposição de ausência de grandiloquência tanto na linguagem como na revelação do mundo, acaba monumentando (termo cunhado no *Livro sobre nada*) o pequeno, aquilo que ele denomina de **meu deserto**, ou que no *Livro sobre Nada* é o fundo do posso, ou seja, o que não se vê, e que para ser percebido requer aproximação.

“Palavra que eu uso me inclui nela”, escreveu o poeta, logo sua linguagem revela uma intensa personalidade, é a presença do pessoal no social, pois a linguagem se faz dessa mútua interferência. O poeta, entretanto, se diz “melhor preparado para osga”, pois em suas “memórias enterradas / Vão encontrar muitas conchas ressoando”, o que não sugere um fechamento, mas um permanente eco. Aí está uma imagem que aproxima a poesia de Barros da experiência que constitui em seus versos: a coisa em si lhe foge, mas sua voz que “inaugura os

sussurros” continua ecoando como se em busca de ouvidos para ouvir, uma voz à procura da palavra inaugural.

Assim como na história de Apuleio autor e personagem se confundem, nos versos de Barros, enquanto seu Apuleio faz a trajetória sobre as águas em busca de um barranco, o poeta conduz o leitor por uma reflexão sobre o poético e a vida, e como barqueiro perdido na enchente, o poeta revela o que é a solidão do homem e a poeticidade que se pode extrair desse isolamento em contato apenas com as coisas comuns da natureza. Aí se desvela a incompletude e pequenez do homem ao mesmo tempo em que sua grandeza: a capacidade de percepção consciente de onde se encontra e a possibilidade de preservar em linguagem sua história, ainda que as palavras para isso sejam instrumento de eficiência limitada.

A propósito da solidão e da poeticidade dela extraída, tomamos versos dessa trajetória sobre as águas para retratá-la. “Daqui só enxergo a fronteira do céu.” “Eu hei de nome Apuleio.” “Não uso alumínio na cara.” “Sou puxado por ventos e palavras.” “Sou muito comum com pedras.” “Tenho ombro a convite das garças.” “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.” “Só sei o nada aumentando.” “Aceito no meu fado o anoitecer.” “Ó solidão, opulência da alma!” “No ermo o silêncio encorpa-se.” “Estou só e só.” “Essas coisas me mudam para cisco.” “O fim do dia aumenta meu desolo.” “O infinito do escuro me perena.” “Tem um cheiro de malva esta manhã.” “Espremida de garças vai a tarde.” “Chegam aromas de amanhã em mim.” “Cresce destroço em minha aparência.” “Alguns pedaços de mim já são desterro.” “Diviso ao longe um ombro de barranco.” No conjunto, esses versos extraídos um de cada poema traçam a trajetória de Apuleio, assim como o identificam e descrevem sua solidão. No começo, a identificação na imensidão das águas, as competências... Depois o silêncio e a pequenez a que se segue alguma esperança, por fim o desmantelamento físico e o barranco onde apoiar a canoa, o reencontro com os homens. Apuleio, perdido numa imensidão de água, escolhe ser Seu Adejunto, pois personagem principal é a vida. Como Adejunto se identifica com Barros, porque substantiva deve ser a poesia.

O POETA E AS PALAVRAS

Em *Mundo pequeno*, terceira parte do livro, Barros (2008) inicia exploração de um foco temático que será o centro de sua próxima publicação, *Livro sobre*

nada: onde desenvolve poemas sobre a pequenez, ou as coisas pequenas e cotidianas para as quais não se dá importância e nas quais o escritor vê não só poeticidade, mas experiência vital. Há a casa, o rio, a roseira com as formigas e o menino com suas latas. Tudo coisas simples de um mundo rural em que a palavra lírica constrói o “horizonte [que] enrubesce” e os homens simples que “catavam pregos na beira do rio para enfiar no horizonte”.

Esse homem comum que é mostrado ora em primeira pessoa (um eu falando que seu mundo é pequeno) ora em terceira (“um poste mal afinado” de quem se fala) é revelador do olhar pantaneiro do poeta, de suas vizinhanças com a Bolívia e o Paraguai, mas que prefere, ao invés de destacar as grandiosidades daquela terra, mostrar suas miudezas, desde o personagem “Sombra-Boa” – alter-ego do poeta que o Manoel diz “feito de restos” – até a linguagem que falava “em via de hinos”, mas que em verdade “eram coisas desnobres como intestinos de moscas que se mexiam por dentro de suas palavras”. Esse “desenho de uma voz” é “um escorço de poeta” que “nascera engrandecido de nadezas”, que realiza “conversamentos de gaivotas” e por cuja linguagem transitam lagartos, gaivotas, aromas de tomilhos, borboletas, garças, árvores, pedaço de rio e horizontes.

Outra vez retorna a reflexão sobre a linguagem. As técnicas não mudam, mas no *poema VI*, a trajetória das ideias é reveladora quanto à compreensão do poeta sobre a relação palavra/mundo: “De primeiro as coisas só davam aspecto / Não davam ideias. / A língua era incorporante”, ou seja, a linguagem não representa a coisa, pois faz parte dela, a palavra ainda não é signo, é onomatopeia. Depois dessa introdução, o poema faz um trajeto para mostrar a variação do termo **concha**. Nota agregada ao poema explica que o termo **concha** era usado no Português e no Nheengatu para designar vulva. No espaço erudito, entretanto, a expressão era “urna consolata”, no vulgar, “cona”, e o poeta conclui que um ou outro “não passava de concha mesmo”. Aí se percebe como as palavras vão alterando as coisas e as coisas se alterando nos usos cotidianos e na palavra não convencional da poesia, mas a coisa em si permanece a mesma, apenas o olhar sobre ela se altera. Aliás, a dicção poética em Barros não só rompe o óbvio – isso é obrigação de toda poesia –, mas, à moda de Baudelaire e dos bugres, procura a doença das palavras e os atalhos do caminho, para colher em “agramática” as “surpresas e ariticuns maduros”.

No dilema manoielês mora um paradoxo: num poema há a sugestão de que a palavra se apossa da coisa (“Se a palavra é a posse da coisa nomeada”), em ou-

tro, a palavra não é a coisa (“O mundo não foi feito em alfabeto”). Então, por um lado o mundo foi feito em coisas (água, luz, árvore, lagartixa, homem, concha, pedra...), mas sua história constituída por linguagem, de forma que o anterior à palavra passa a existir pela palavra elíptica de Barros, como em “Ele me coisa / Ele me rã / Ele me árvore”. Essa linguagem desarticula o óbvio e na linha de desarrumar os significados, surge Bernardo, outro personagem pantaneiro (Outro alter-ego do poeta?), cujos instrumentos de trabalho são mágicos (“I abridor de amanhecer / I prego que farfalha / I encolhedor de rios – e / i esticador de horizontes”) e desregulam a natureza. Assim como “seu olho aumenta o poente”, poderá o poeta, com seu instrumento de linguagem, “enriquecer a natureza”?

Os dois últimos poemas se mostram explicitamente autobiográficos. O penúltimo revela a opção por aproximar-se da vida comum, dos lugares, quer peruanos, quer bolivianos, quer brasileiros, para neles se integrar nas experiências dos homens e das coisas: ser pedra para pensar pedra, ser vegetal para sentir vegetal, ser cigarra ou borboleta para zunir ou voejar como esses seres e assim alcançar “os deslimites do Ser” e desse modo, diz o poeta, “Meu verbo adquiriu espessura de gosma” e sua palavra perdeu a propensão para a denúncia, deixou de estar a serviço de outra coisa e passou a estar a serviço de si mesma, pois o que importava eram as palavras em si, “a parte selvagem delas, os seus refolhos, as suas entraduras”, aquilo que no início do livro o autor denomina como o “delírio verbal”. A palavra poética assim constituída já não é signo, pois assim seria elemento preso culturalmente, a palavra é coisa, com suas formas, sons, luzes, escuros, gostos e odores. Entretanto não consegue ser plenamente coisa, já que ainda é palavra. Assim a palavra é como uma vestimenta das coisas, que oculta e impede a intimidade, a aproximação, o contato definitivo. Mas a criação poética é um descortinar que permite à coisa e ao homem adquirir feitio na linguagem e se personalizar.

Barros (2008) preferiu, neste livro, como é de praxe em sua poesia, mergulhar no mundo pantaneiro donde sobressaem suas duas principais verdades (ou seriam invenções?): “Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz”, “Descobri que todos os caminhos levam à ignorância”. E no percurso pelas realidades comuns desse espaço está uma autobiografia do seu fazer poético: *O livro das ignorâncias*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Conferência sobre lírica e sociedade. In: LOPARIÉ, Z.; FIORI, O. B. (Org.). **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 2001-2214.

ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 1945.

ANDRADE, M. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

APULEIO, L. **O asno de ouro**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Asno_de_Ouro>. Acesso em: 07 out. 2010.

BARROS, M. **Livro sobre nada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROS, M. **O livro das ignoranças**. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DIAS, A. A fonte de Marcel Duchamp: gosto e apreciação estética. In: CONGRESSO LUSOCOM, 8., 2009, Porto. **Anais...** Porto: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2009. Disponível em: <<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/texto-a-fonte-gosto-e-apreciacao-estetica.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**: seleção poética e nota editorial de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

The background of the cover is a faded, sepia-toned image. The upper portion shows a close-up of a handwritten letter on aged paper, with a large capital letter 'B' visible at the top left. The lower portion shows a horse-drawn carriage, likely a stagecoach or a similar transport vehicle, with a horse harnessed to it. The overall aesthetic is historical and literary.

B

PERSPECTIVAS DE ENGAJAMENTO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

Mayara Saad Fadel

Jope Leão Lobo

Rodrigo Luciani Faria

Juarez Poletto



INTRODUÇÃO

Ferreira Gullar é poeta de muitas linhas e tendências na criação literária. Nos anos cinquenta do século XX, esteve ligado a preocupações de vanguarda formal com o grupo concretista, logo depois se reinventou e partiu para experimentações próprias que o levaram a um quase vazio de criação ao criar o poema-coisa. Da perda de rumo ao reencontro, houve o período da literatura de cordel, em que buscou as motivações sociais muito a gosto nos anos iniciais de 1960. Quando em 1975 publicou *Dentro da noite veloz*, havia recuperado o sentido tanto literário como social de sua produção. Ponto alto dessa fase é *Poema sujo*, fruto de exílio forçado pelos anos da ditadura militar e de uma visão angustiante de nação e de humanidade.

Os tempos mais recentes recolocaram o poeta na ordem do dia, aliás, raros foram os períodos de pouca visibilidade. Em meados da década de noventa, com *Muitas vozes*, veio o Prêmio Jabuti, que se repetiu em 2010, com *Em alguma parte alguma*. Nessas últimas décadas, já sem as pressões da repressão social provenientes do regime e sem as angústias que o experimentalismo formal produziu de um vazio de poesia, o escritor persiste, o que lhe confere competência de adaptação ao tempo e renovação nos temas, marcas presentes no conjunto de uma obra variada e rica, reveladora de consciência ativa e crítica e de percepção de um estar no mundo – parafraseando Drummond – não com atitude passiva, mas como agente de reflexão e de influência.

Nessa trajetória cujo somatório lhe atribui status de grande escritor, quais olhares se construíram de poesia e de vida? Como o poeta pensou e pensa a relação entre a experiência vital e a criação poética?

Sabe-se que os limites mais extremos por entre os quais transita a criação literária são os do engajamento acentuado e o formalismo intenso. Um e outro polo ainda estão nos limites do literário, e Gullar esteve nessas posições limítrofes, às vezes até com o pé um pouco fora dessas margens. Quando no período inicial chegou a perder a palavra no ato de criação poética, digamos que extrapolou os limites da poesia, já que ela se realiza na palavra, como sugeriu Ricardo (1976, p. 11) ao questionar:

*Que é a poesia?
Uma ilha cercada
de palavras
por todos
os lados.*

Assim como a ilha deixa de existir sem a água que a circunda, também a poesia já não é sem a palavra, ainda que apenas a palavra não faça a poesia, como apenas a água não faz a ilha. Portanto quando Gullar realizou o poema como um objeto, no final dos anos cinquenta, (como o poema tridimensional *Lembra*, em que fez uma placa de madeira quadrada, no centro da qual repousa um cubo, parcialmente embutido em um buraco quadrado) afastou-se da poesia. No outro extremo esteve quando, explicitamente, o poeta lançou-se à literatura de cordel, em que submeteu os interesses estéticos aos ideológicos. Ambas as experiências lhe foram úteis certamente, pois lhe permitiram os próximos e proveitosos passos em sua rota poética. Contudo, dentro desses extremos esteve a maior parte de seu tempo de criação.

Há, a propósito do pensamento do artista engajado, que se considerar a posição de Sartre (1999) em *Que é a literatura?*, em que o filósofo francês defende uma postura ética do artista perante a realidade, o que confere ao escritor o dever de, conscientemente, produzir sua literatura sabendo que ela age sobre o meio. O escritor francês, porém, não entendeu possível o engajamento da poesia, por considerar que ela não explora a palavra como signo, mas como coisa, por isso perde a transitividade e não se comunica, logo não age sobre o mundo e não o modifica. Para aquele momento histórico do pós-guerra, compreendemos a posição do filósofo francês de exigir que a arte agisse sobre o mundo de modo mais preciso e que pudesse dar sentido às coisas e ações humanas, mudando-as através da conscientização que a literatura deveria levar às pessoas.

Talvez se pudesse pensar o engajamento em termos mais amplos do que os propostos por Sartre (1999), já que a literatura, quer em prosa quer em versos, não se realiza ausente do mundo como se o autor fosse um demiurgo criador a partir do nada. O próprio Sartre aceita e defende a humanidade do artista. A questão é que a linguagem, para Sartre, é o problema, já que a pensa num sentido utilitário. Mas a linguagem não é um instrumento apenas que serve para outros

fins, ela mesma pode ser seu fim. Porém, ainda quando a linguagem se propõe, em um poema, como seu próprio foco e meta, ela escapa como areia entre os dedos para também ser significado para o mundo. Portanto a poesia mais pessoal, mais subjetiva, mais aparentemente desligada das questões sociais ou humanas, é também manifestação humana e reveladora de um estar no mundo e de um agir sobre ele. Logo, temos que discordar da posição adotada por Sartre, já que a palavra poética, quer em prosa quer em poesia, é sempre dupla: signo e coisa, pois reflete e refrata o mundo, o homem e suas relações. É com este prisma que abordamos os textos de Gullar neste estudo.

Pode-se contar, para pensar o comprometimento do artista, com outras teorias que se sustentam em paradigmas diferentes dos sartreanos. Barthes (1997), por exemplo, destaca a ética da forma, ressaltando que o escritor se engaja na escolha da linguagem, no *ethos* que a conduz e que a relaciona ao mundo, o que para Candido (2000) se constituiria em *arte de agregação e de segregação*, cuja linguagem e estrutura discursiva aproximam ou distanciam o possível leitor mediano. Adorno (1975), por seu turno, entende que o mergulho na subjetividade a ponto de a linguagem não mais soar como algo diferente do sujeito que a emprega, mas de o sujeito revelar-se em linguagem, é o ponto de real engajamento, pois a palavra assim representada é a expressão de uma subjetividade veraz e de um valor autêntico humano-social, logo, reveladora do mundo no que tem de mais profundo e essencial.

O trânsito entre o pensamento de Sartre (1999) e a visão de Adorno (1975) será a sustentação para a abordagem da poesia de Gullar e sua relação com o mundo e o homem, ou seja, entendemos que o mesmo poeta, pessoa física, não é o mesmo escritor na trajetória de sua criação literária. Entendemos que isso não é uma novidade nos estudos sobre o autor em questão, o que não nos afasta da reflexão que pretendemos executar como exercício acadêmico abordando um pequeno elenco de poemas.

Quanto, pois, ao objeto de investigação – os poemas de Ferreira Gullar – escolhemos dois textos representativos de três livros específicos. Do livro *Dentro da noite veloz*, obra de 1975 (GULLAR, 1983), estudamos *Meu povo, meu poema e Não há vagas*; do livro *Na vertigem do dia*, publicado em 1980 (GULLAR, 1983), *A voz do poeta* e *Traduzir-se*; e, do livro *Em alguma parte alguma* (GULLAR, 2010), *Fica o não dito por dito* e *Falar*.

O GULLAR DOS ANOS 70

Observamos que a visão de poesia de Gullar, no período de produção ou publicação de *Meu povo, meu poema*, em 1975, vai ao encontro da visão de literatura de Sartre (1999). Ambos procuram uma literatura comprometida. Sartre (1999, p. 20) ilustra sua visão sobre o assunto na seguinte frase: “A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”. Portanto, o escritor engajado tira a ignorância de quem o lê, revelando o homem.

Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passa despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado (SARTRE, 1999, p. 20).

Logo, a existência daquilo que era desconhecido gera mudanças: “O escritor **engajado** sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1999, p. 20, grifo do autor). Então, podemos dizer que engajamento é agir sobre e no mundo.

Apesar de o filósofo acreditar que a poesia não possa ser engajada, o poeta mostra o contrário. Utilizaremos dois poemas de Gullar, *Meu povo, meu poema* e *Não há vagas*, para mostrar tal visão engajada. Não, porém, de um engajamento que se distancie da arte literária, já que não pretende submeter a criação à ideologia. Começemos com *Meu povo, meu poema*.

Meu povo, meu poema

*Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova*

*No povo meu poema vai nascendo
como no canaviais
nasce verde o açúcar*

*No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro*

*Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil*

*Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta.*

(GULLAR, 1983, p. 217).

Para uma breve ilustração da semelhança entre o filósofo e o poeta, utilizamos a última estrofe do poema: “Ao povo seu poema aqui devolvo / menos como quem canta / do que planta” e uma frase do filósofo:

Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendando-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la, atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares, passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (SARTRE, 1999, p. 20).

Ambos consideram a literatura um agente de mudança. O poeta diz que poesia é como plantar uma semente – algo que pressupõe uma mudança. O filósofo diz que o falar (aqui se pode dizer a prosa) é o desvelar do mundo, sendo que isso pressupõe um projeto de mudança. Comparemos com a frase de Sartre, ainda, a estrofe: “No povo meu poema está maduro / como o sol / na garganta do futuro”. Podemos dizer, então, que a voz do poeta é aquela que desvenda o futuro assim como para Sartre (1999) o falar é uma ação que descobre um pouco mais do mundo, uma emersão do mundo que vai em direção ao futuro.

Ambos creem que a literatura vem do povo, pois, para Sartre (1999), o escritor deve observar o povo e dessa observação revelar, por meio da escrita, o próprio projeto do autor para mudar a sociedade, e para Gullar não há poema

sem povo, afinal “Meu povo e meu poema crescem juntos / como cresce no fruto / na árvore nova” e nesse engajamento social, o poeta escreve para o povo com a finalidade de que ambos se fundam e nasça algo novo, ou seja, que algo mude: “Meu povo em meu poema / se reflete / como a espiga se funde em terra fértil”.

Continuando nessa linha, podemos dizer: “O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1999, p. 20). Isso também vale para Gullar: “No povo meu poema vai nascendo / como no canavial / nasce verde o açúcar”. Ou seja, o meu poema, no povo, ainda não está maduro, assim como o açúcar é antes de tudo canavial, mas vai nascendo e pode ser transformado em algo branco, puro e utilitário, capaz de alimentar (açúcar), capaz de mudar o mundo daqueles que não receberam alimento. Assim é com o poema de Gullar, com a diferença de que não é um alimento físico, mas intelectual-sensível. O poeta, então, acredita ter como função tirar o povo da ignorância, fazendo-o conhecer o mundo, assim como Sartre (1999, p. 20) acredita que essa é a função do escritor: “Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

Observamos, também, a importância que Gullar confere ao povo por meio das repetições de “Meu povo” (primeira e quarta estrofe) e “No povo” (segunda e terceira estrofe); além disso, o poeta coloca esses sintagmas no lugar do sujeito e colocando o sujeito real (“meu poema”) depois querendo dizer que o mais importante é o povo e não o poema, pois este depende daquele, afinal, vem daquele como está claro no conjunto do poema. O que Gullar expressa com isso é o fato de que um escritor “nunca deve dizer: **Bem, terei no máximo três mil leitores, mas sim, o que aconteceria se todo o mundo lesse o que escrevo?**” (SARTRE, 1999, p. 21, grifo do autor), pois o foco não está no poema que deve ser lido pelo povo, mas o povo que lê o “meu poema”, ou seja, o povo ao qual “devolvo meu poema”. Esse pensamento fica ainda mais claro com a estrofe já citada: “No povo meu poema vai nascendo / como no canavial / nasce verde o açúcar”. Ou seja, quem ler o poema não possuirá esperança (**verde**) vã, mas ela vai virar algo útil e doce (**açúcar**), como pensou Horácio (1997, p. 65) sobre a arte: “Os poetas desejam [...] ser [...] ao mesmo tempo agradáveis e proveitosos para a vida”.

O poema é composto de cinco estrofes sem simetria, compostas por três versos. Sabemos que o número três é extremamente importante para as religiões cristãs, afinal, elas possuem **três entidades**: Pai, Filho e Espírito Santo em um

único Deus. Essa divindade forma a imagem do triângulo, pois são três seres diferentes, mas estão em um só Deus. Sendo assim, são três seres que se ligam e formam uma unidade (Santíssima Trindade), assim como o triângulo formando três ângulos ligados por três retas, os quais formam uma unidade. Há, ainda, a ressurreição de Jesus Cristo no terceiro dia após sua morte. Portanto, a existência de três versos em cada estrofe pode significar uma ressurreição divina, aquela de um novo mundo para quem ler o poema. Pelo poema podemos observar que tal ressurreição está ligada a um agir que transforma, pois antes, quando o poema era apenas **canavial** no povo, não surtia nenhuma mudança, não podia agir, mas agora que o poema foi lido, agora que está maduro e foi transformado em **açúcar**, tem utilidade e pode agir no mundo, afinal é alimento. Vemos, portanto, uma ressurreição, ou seja, o surgimento de um mundo novo – o qual estava morto no povo – por meio do agir-transformar que o poema gullariano pretende causar.

Pode-se construir com essa ideia de processo especulando as sonoridades do poema, como nos versos: “No povo meu poema vai nascendo / como no canavial / nasce verde o açúcar”. Há a possibilidade de que Gullar não tenha escolhido a composição lexical “vai nascendo” em vão, pois tal escolha dá noção de processo, afinal podemos considerar que tal expressão leva em conta todo o processo de parto, longo como a sugestão dos verbos encadeados e a sequência do fonema fricativo /s/ e a nasalização na sílaba seguinte. Liga-se essa estrofe com “No povo meu poema está maduro / como o sol / na garganta do futuro”, e se tem o parto é doloroso manifesto nas oclusivas (/t/, /d/ e /g/). Porém, tal ligação nos parece não ficar apenas nisso, pois podemos relacionar o arredondamento a cabeça da criança com o sol e o aspecto tubular a laringe com o canal vaginal, sendo assim, aproximando a dor da voz (**garganta**) que sai para iluminar (**sol**) o futuro com a dor do parto, pois é o sol que sai, por meio da voz, da garganta, assim como a cabeça da criança sai pelo órgão genital feminino. Porém, por meio das fricativas /f/ e /s/, na estrofe “como a espiga se funde em terra fértil”, podemos evidenciar que essa voz da poesia é suave e esperançosa como um sopro renovador. Vemos ainda que as únicas palavras que rimam são **maduro** com **futuro** e **canta** com **planta**. Tais rimas evidenciam o fato de que a esperança de um futuro renovado e ressuscitado só pode ocorrer se o povo estiver maduro, indicando, portanto, que a poesia é também força que pode deixar o povo maduro, pronto para a mudança futura, para o mundo ressuscitado, no entanto, para isso o poeta não canta, ou seja, faz da poesia um louvor ou uma homenagem ou apenas uma manifestação lírica, mas planta o mundo futuro.

Não há vagas

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão.

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerita seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

— porque o poema, senhores,
está fechado: “não há vagas”
Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira.

(GULLAR, 1983, p. 224).

Começemos pelo título *Não há vagas*. Tal expressão precisa de um contexto para ser entendida, pois necessitamos conhecer a resposta da pergunta: “onde não há vagas?” e da pergunta “para o que há vagas?” e “para o que não há vagas?”. No poema de Gullar encontramos a resposta ao primeiro questionamento nos dois primeiros versos da quarta estrofe: “– porque o poema, senhores, / está fechado: **não há vagas**”, logo, não há vagas no poema. Ainda na continuação dessa estrofe, temos a resposta para a segunda pergunta “só cabe no poema / o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço”, ou seja, só cabe no poema o homem que não precisa comer, o homem irreal, o homem sem necessidades fisiológicas (“o homem sem estômago”); a mulher idealizada, a musa de todos os poemas, aquela cujos defeitos nunca são mencionados (“a mulher de nuvens”) ou a mulher alienada; e a fruta bela, suculenta, cujo cheiro equivale ao de uma flor, mas não é real, é apenas palavra e as palavras não levam em consideração o preço (“a fruta sem preço”). Logo, com isso podemos responder à terceira pergunta proposta pela contextualização do título: *Não há vagas* no poema para o homem e mulher de carne e osso, para a fruta que apodrece porque não havia pessoas com dinheiro suficiente para comprá-la. Evidentemente o poema de Gullar denuncia o vazio de uma certa produção poética, talvez a dele mesmo em momento anterior não muito distante, quando a buscava em exercícios formais extremos, ou qualquer outra criação voltada para a idealização do mundo e do homem.

Talvez possamos dizer que Gullar seja, neste período de criação, um seguidor de Sartre, já que seus versos, ao contrário do esvaziamento do signo, denunciam, esclarecem, propalam um teor de circunstâncias sociais que pretendem levar à conscientização. Não se trata do escritor que se afastou da linguagem-instrumento, ao contrário, ele a usa como um prolongamento dos sentidos, para apropriar outra vez expressão sartreana.

Gullar sugere uma poesia útil por essência, a qual trate de coisas que existem, que façam parte do cotidiano das pessoas e da vida social. Ele está propondo que também é possível fazer poesia, sem deixar de ser arte, pondo nela as experiências humanas mais palpáveis. Podemos ver o caráter de denúncia já na primeira estrofe: “O preço do feijão / não cabe no poema. O preço / do arroz / não cabe no poema. / Não cabem no poema o gás / a luz o telefone / a sonegação / do leite / do açúcar / do pão”.

Observamos que, na visão tanto gullariana (deste período, anos 70) quanto sartreana, a literatura deve denunciar, deve falar de coisas que incomodam, deve agir sobre coisas mensuráveis como o preço do arroz, do gás, da conta de luz e de telefone e, ainda, denunciar os fatos que perturbam como a sonegação do leite, do açúcar e do pão praticada por pessoas que poderiam pagar todos os impostos, mas não pagam e a consequência é a de encarecer esses produtos básicos.

Poderemos encontrar esse engajamento também na segunda estrofe: “O funcionário público / não cabe no poema / com seu salário de fome / sua vida fechada / em arquivos. / Como não cabe no poema / o operário / que esmerila seu dia de aço / e carvão / nas oficinas escuras”.

Há a possibilidade de ver a denúncia que Gullar faz à poesia vazia de valores sociais, assim como se percebe a ânsia por levar ao povo o que ao povo possa interessar e fazê-lo assim sair da ignorância, pois com um poema voltado para a realidade mais acessível ao operário ele compreenderá, por outra via que não a vulgar, que seu dia de trabalho é duro como o aço, mas o emprego é frágil como o carvão. Essa poesia de libertação da ignorância e de denúncia é exatamente o que Sartre (1999, p. 20) queria da prosa “Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê”.

Ou seja, ao falar que o operário “esmerila seu dia de aço / e carvão” tal fato se torna consciente e o tira da ignorância, agora ele sabe desse fato e, como consequência, pode lutar contra isso, pode mudar. É essa mudança que o filósofo e o poeta querem, por isso Gullar diz que poesia idealizada (do “homem sem estômago”, da “mulher de nuvens” e da “fruta sem preço”) tem pouca serventia (o poeta não diz isso): “O poema senhores, / não fede / nem cheira”. Sartre (1999, p. 18) acredita na mesma coisa e por isso crê que “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras”. Ao se servir das palavras, o escritor consegue trabalhar com a seleção lexical para conseguir gerar indignação: “O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação” (SARTRE, 1999, p. 12) e, semeando a indignação, o escritor consegue gerar mudança e esclarecer a condição humana.

Perceber o objetivo no poema exatamente pela seleção lexical. Os itens que são enumerados são comuns: **feijão, arroz, luz, telefone, carne, leite, açúcar,**

pão; e o poeta escreve sobre pessoas comuns: funcionários públicos e operários, fazendo com que o povo se identifique e, por meio dessa identificação, Gullar desvela ao funcionário público que ele possui um salário miserável e uma vida monótona entre os arquivos.

O poema *Não há vagas* é estruturado da seguinte forma: duas estrofes com dez versos, uma com 6 e outra com 3 e não possui simetria ou rima. Tal organização livre corrobora a proposição do autor em denunciar uma estrutura social caótica. Esse é o modo organizado de o autor fazer uma poesia que é **feia** como a realidade, como “a sonegação / do leite / da carne / do açúcar / do pão”, como o “salário de fome” do funcionário público e como o “dia de aço e carvão” do operário, afinal, assim o poeta fará o que ele considera poesia, um agir no mundo por meio da indignação.

A voz do poeta

*Não é voz de passarinho
flauta do mato
viola*

*Não é voz de violão
Clarinete pianola*

*É voz de gente
(na varanda? na janela?
na saudade? na prisão?)*

*é voz de gente – poema
fogo logro solidão.*

(GULLAR, 1983, p. 295).

Gullar, em *A Voz do poeta*, já nos anos 80 do século XX, permanece claramente com seu foco de arte engajada, pois esse poema se constitui social no momento em que Gullar coloca que a voz do poeta *é voz de gente – poema*. Há um

engajamento social, que configura a importância da poesia em sua relação com o humano. Além disso, mostra a importância da linguagem que, segundo Sartre (1999, p. 15), é o “Espelho do Mundo”. Gullar usa as palavras para surpreender o leitor, ao afirmar que o poema é constituído pela voz de gente. E que é o povo, a gente, que dá razão à poesia. Ao expressar que a voz do poeta é voz de gente, não se faz distinção entre classes mais prestigiadas ou estigmatizadas, pois todas as vozes contribuem para a construção do poema. Aliás, na década de 90, surge *Muitas vozes* (GULLAR, 2002), livro que carrega esse mote da multiplicidade das vozes que contribuem para a criação literária. Além do que, este poema é um diálogo bastante explícito com o já analisado *Meu povo, meu poema*.

Com relação à escolha lexical de Gullar, percebe-se o cuidado de, novamente, colocar o comum e saudoso como ponto importante da construção poética. Um exemplo é a utilização de **varanda**, expressando que a poesia pode nascer de forma simples, por meio de conversas e observações cotidianas, que geralmente acontecem entre familiares e amigos ao cair da tarde. O sentimento saudade também é apontado no poema como forma de produção poética. Por ser um sentimento forte, provoca emoções igualmente fortes, e ao ser externado na forma singular em que o é, torna-se poesia. Posta ao lado de termos que indicam lugar, **saudade** parece também indicar um. É como se o poeta desse uma configuração quase física a essa sensação tão difícil de traduzir em palavras.

A palavra poética, portanto, se amplia, foge ao rótulo e se ressignifica. A possível ambiguidade que isso gera não permitia a Sartre (1999), como já esclarecido, enquadrar a poesia entre as manifestações de arte engajada. Observemos a palavra **fogo**, que pode tanto designar uma ação arrasadora quanto o aconchego e luz diante de uma situação tenebrosa da qual se necessita de uma saída. Assim, Gullar, como poeta, dá significado às palavras, mas as embute de outro sentido que as faz ficarem amplificadas, não as fazendo deixar de ser signo, mas elevando essa possibilidade à máxima consequência, dando a elas outros referentes, fazendo, portanto, multiplicar seu caráter de signo, o que a faz a coisa a ser vista e percebida.

Através dessa linguagem, Gullar se aproxima do que Sartre (1999, p. 20) coloca como característica de engajamento da prosa: “[...] O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que observar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar [...]”.

No poema, Gullar tanto se aproxima quanto se distancia do pensamento sartreano. Aproxima-se quando nos permite ver as palavras como vemos a um espelho, nitidamente. Ou quando embute na palavra ou no verso uma organização ou um valor que a deixa um pouco mais turva perante a visão social, para fazer saltar a construção estética, como no último verso “fogo logro solidão”, em que rima as duas palavras iniciais e assim as aproxima, sugerindo que a poesia é a um só tempo as duas coisas: a intensidade e o engano. A isso completa com o termo **solidão**, cuja sonoridade nasal prolonga o **ão** e o leva para dentro da individualidade do eu que o profere, não em sonoridade alegre, mas fechada. Parece contraditório que no mergulho na individualidade possa surgir o humano e o social, mas a produção poética de Gullar, nesse período, está associando ao olhar para fora, um para dentro. É solitária a voz do poeta, mas solidária. Decorre, desse duplo modo de ser, a aproximação e o afastamento do pensamento sartreano, já que Sartre (1999) não vê engajamento na poesia, pois não a pensa como comunicação, mas Gullar comunica, aliás toda poesia o faz a seu modo. Se há contradição porque existe engajamento, existe aproximação pelo mesmo motivo: Sartre (1999) propõe uma atitude ética do escritor, pois quer que o que escreve seja ação sobre o outro. Logo, ao usar as palavras como coisas e como significados, da forma como faz, o poeta permite-nos vê-las das duas formas, mostrando os valores que carregam em seus conteúdos sociais e a forma que as compõe como peso estético.

Assim, o poema *A voz do poeta* permite-nos notar uma visão adorniana, pois a poesia de Gullar não se restringe a um foco ideológico, nem a uma proposição de o que seja a poesia, seus versos alcançam uma expressão de entendimento universal. Ou seja, o poeta, entrando em sua problemática individual e se fazendo falar na linguagem com as marcas espontâneas de seu ser, consegue trazer suas ideias para o coletivo e, assim, transformá-las em universal.

Esta universalidade do conteúdo lírico, entretanto, é essencialmente social. Só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade; mesmo a solidão da palavra lírica é preestabelecida pela sociedade individualista (ADORNO, 1975, p. 202).

Traduzir-se

*Uma parte de mim
é todo mundo
outra parte
é ninguém
uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão*

*Uma parte de mim
peza, pondera:
outra parte
delira*

*Uma parte de mim
é permanente
outra parte
se sabe de repente*

*Uma parte de mim
é só vertigem
outra parte,
linguagem*

*Traduzir-se uma parte
a outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?*

(GULLAR, 1983, p. 437).

Traduzir-se questiona o que é a arte poética. Sobre a questão, apoiemo-nos no teórico Adorno (1975, p. 201) ao afirmar que:

[...] as formações líricas não são usadas abusivamente como objetos de demonstração para teses sociológicas, mas quando sua relação com o social desvela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. Ela não deve afastar da obra de arte, mas conduzir mais profundamente ao seu interior. Que isso é de se esperar, porém, constitui conclusão da mais simples reflexão, pois o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações e experiências individuais. Estas porém se tornam artísticas apenas quando, precisamente em virtude da especificação de sua forma estética, adquirem participação no universal.

Ser individual e social ao mesmo tempo, mas essencialmente expressão estética é o que constitui a poesia lírica. Em *Traduzir-se*, é possível perceber a dualidade de pensamento de Gullar a partir da primeira estrofe, pois ao escolher expressões como **todo mundo e ninguém**, estabelece o locus onde se encontra a poesia: o entrelugar que é a um tempo o espaço comum a todos (talvez um espaço social) sem ser identidade individual física. O poema inteiro é construído com base em dualidades, como se repartido entre as duas forças que o poeta busca conjugar, já que cada uma das partes em separado não forma um todo.

A arte da poesia é uma produção intimista, esta especificamente proposta em primeira pessoa, o que pode sugerir pessoalidade, intimismo, mundo interior apenas. Palavras como **vertigem, delira, estranheza, de repente**, parece indicar a criação sem controle, fruto de intuição, de um impulso. Por outro lado, termos como **multidão, pesa, pondera, permanente** sugerem ideias ou mais racionais ou menos impulsivas. Lembremos que para Sartre (1999) o poeta se deixa levar pelas palavras e as usa do avesso, isto é, dá mais importância a como interpretam do que como representam, como se fazer poesia fosse uma vertigem sobre a qual se tem pouco controle. Daí seu caráter não engajável, já que não revelaria a intenção do autor. Entretanto para Adorno (1975), a palavra lírica constituída de individualidade se torna social quando atinge a condição de forma estética.

A incerteza humana manifestada pela dúvida é individual, pois cada ser sente e reage de um modo, mas a dúvida perante a incerteza é comum ao humano, logo, social, pois constitui o modo de sentir e pensar dos homens. Portanto, quando se analisa o poema sob a ótica de Adorno (1975), a ideia de engajamento faz outro percurso, porque, embora o problema da voz lírica seja individual, o

poema se revela manifestação social, uma vez que se realiza como criação estética. Não se trata de separar individual de social, já que ambos estão imbricados de modo indissociável, apenas se destaca a marca que parece presente no poema: uma dualidade que, em última análise, revela a unidade do conjunto.

Outro conceito importante de Adorno (1975) representado no poema de Gullar é a imanência, ou seja, não cabe propor *ex machina* os conceitos e ideias, ao contrário, eles devem vir do poema, como constituintes do seu conjunto forma/conteúdo. Ou melhor, é preciso que os conceitos sociais ou os valores humanos estejam estabelecidos esteticamente na estrutura própria do poema, como expôs Candido (2000) em *Literatura e Sociedade*. Vejamos. A configuração do texto é feita em seis estrofes, as cinco primeiras propõem sempre duas faces caracterizadoras da voz que fala ou da poesia lírica, conforme quisermos olhar o poema. Essas faces são contraditórias, antitéticas ou complementares? “Todo mundo/ninguém”; “multidão/solidão”; “pondera/delira”; “permanente/de repente”; “vertigem/linguagem”. Logo, o todo é feito do contraditório. Porém, na sexta e última estrofe, há o desenlace interrogativo. A interrogação pode encaminhar para o desconhecimento da resposta ou a dúvida sobre se a simples tradução de uma em outra parte é a arte. O questionamento não permite conclusão assertiva sobre uma ou outra saída, mas ambas põem a voz lírica numa condição de incerteza. Isso permite que pensemos a poesia de Gullar no tempo de um impasse. De um lado, as marcas do tempo histórico exigindo participação mais premente, de outro o impulso criativo e a reflexão estética pedindo uma mediação mais eficaz. Essa motivação esteve presente no autor desde os primeiros escritos, daí sua trajetória íngreme por diferentes caminhos.

Cabe ainda refletir sobre a essencialidade da criação lírica que aparece nos versos: “que é uma questão / de vida e morte”. Deduz-se a inevitabilidade da criação, já que é posta como vida e morte. Termos como **vida** e **morte** neste contexto tanto indicam a possibilidade da morte e da vida da arte como do artista. Este, se não escreve, não será poeta e aquela, se não produzida, simplesmente estará morta antes de nascer. Morta, portanto, como possibilidade. Mas será arte apenas a tradução da **vertigem** em **linguagem**? Se assim o considerarmos, estaremos negando Adorno (1975) e nos aproximando da proposição de Sartre (1999) para a prosa. O termo **tradução**, todavia, se compreendido mais amplamente, não fica restrito à função da palavra como signo, pois na tradução há a mediação da in-

dividualidade do artista e essa carga de subjetividade manifestada em invento estético universaliza as significações.

GULLAR HOJE

Fica o não dito por dito é o longo poema que abre o livro *Em alguma parte alguma* (GULLAR, 2010). Metapoema composto de 20 estrofes, construído em versos livres, apresenta rimas ocasionais, geralmente entre a mesma palavra. Aqui, o poeta, inquieto, pensa o seu fazer artístico através do silêncio.

Logo de início percebemos, no título, a irônica releitura do ditado popular “fica o dito pelo não dito”, o qual possui um sentido de esquecer aquilo que foi dito, ignorar uma situação, ou seja, prevalece o silêncio, já que se apaga o dito. Com a mudança, temos o efeito de que algo que não foi verbalizado, mas deveria, será considerado assim mesmo. O não dito, o silêncio é o que há por dizer.

Na primeira estrofe, temos os versos “o poema / antes de escrito / não é em mim / mais que um aflito / silêncio / ante a página em branco”. Logo de início, o eu-lírico, que aqui indica ser também um poeta, apresenta o poema como uma espécie de angústia sentida dentro de si. Frente à página em branco, esse silêncio aflito, o poema, é uma possibilidade: como nos mostram os versos da segunda estrofe, apenas um “rumor / branco”. Sinestesia maximizadora do sentido de vaga possibilidade de criação do poema. Rumor é ruído confuso; o poema, silêncio aflito. É como se o termo **branco** negasse o ruído do termo **rumor**.

A relação do fazer poético com o silêncio continua nos versos seguintes. Além de rumor branco, o poema é “um grito / que estanco”. O poema é silêncio, mas também é grito. Não um grito realizado, pois o eu-lírico o estanca, tornando novamente o aflito silêncio. Mais adiante: “o poeta / que grita / erra”. O grito é ainda interior, ressoa dentro do eu-lírico poeta. Sempre lembrando que, aqui, tratamos do poema em um estágio anterior ao da escrita. Poema que, antes de escrito, “é a possibilidade / do que não foi dito”, versos que retomam o título e introduzem a importante ideia da possibilidade.

Nos versos seguintes, o eu-lírico afirma que o poema é “possibilidade de dizer / mas dizer / o quê?” Não pode ser o “olor da fruta / cheiro de jasmim”, pois aqui a sinestesia não se concretiza, afinal, fala e escrita não têm cheiro. O mesmo ocorre com o cantar do galo. Mas, mesmo sem dizer, isto é, sem verbalizar,

o poeta eu-lírico é capaz de falar assim mesmo. Ele não falará o cheiro da fruta ou do cabelo, ou mesmo o cantar do galo, pois nada disso há no poema. O que há no poema é outro galo, outra fruta e outro cabelo. Existe um cantar de galo no poema que o leitor ouve e que se faz de linguagem verbal, usada tanto como signo quanto como coisa.

Significativa para a nossa interpretação é a estrofe “e que / se eu não dissesse / não ouviria / já que o poeta diz / o que o leitor / – se delirasse – / diria”. Volta aqui imagem do silêncio aflito, do grito estancado. A figura do leitor foi introduzida. Logo, o poema não é mais aquele silêncio prévio ao momento da escrita. Aqui ele já é externo e já interage com o leitor. O leitor ouve o que o poeta diz apenas porque o poeta o disse. Mas tudo o que o poeta diz o leitor também seria capaz de dizer, mas apenas se delirasse. Ou seja, o eu-lírico poeta está num estado de delírio, distanciado do leitor. Ele pensa além daquilo que o apenas racional leitor é capaz de pensar. Seu delírio, seu silêncio aflito, seu grito estancado é o que o faz poeta, pois tudo isso é a poesia, a qual, em estado anterior, “não existia” e “se dito não fosse / jamais se saberia”.

Na sequência, o eu-lírico ensaia uma conclusão ao afirmar que “é correto dizer / que o poeta / não revela / o oculto: / inventa / cria / o que é dito”. Não há galos ou flores no poema. Tudo isso é inventado, através da palavra, pelo poeta. O signo verbal dá a existência a todas essas figuras encontradas na poesia mesmo que “antes de dizê-lo / não o sabia”. Apesar de o aflito silêncio ser o ponto de partida para a produção poética, pois o poema em si é um aflito silêncio, é apenas no momento da fala, isto é, do dizer, do externalizar, que o poeta saberá e criará aquilo que antes o incomodava, e transformará isso no galo, na planta, no cabelo verbal.

Porém, antes de concluir, o eu-lírico levanta outras questões. Então o poeta disse “sem saber o que dizia? / então ele o sabia sem dizê-lo? / então só soube ao dizê-lo? / ou porque se já o soubesse / não o diria?”. Ele mesmo responde: “é que só o que não se sabe é poesia”. “O poeta inventa / o que dizer / e que só / ao dizê-lo / vai saber”. Dessa forma, o poema nada mais é que um traço subjetivo. Até mesmo para o poeta, ele só será concretizado após dito. Antes, nem este saberia o que é a poesia. Talvez haja então um estado de poesia, que é essa angústia, esse silêncio aflito que o próprio poeta não sabe explicar. Então ele cria: e é apenas no ato da criação, da invenção, que ele vai tornar poesia o que o incomodava.

Se a poesia é fruto de toda essa angústia interior (angústia que pode tomar forma dos mais variados conteúdos), então devemos novamente trazer a aparente contradição de Adorno (1975) para a reflexão. Para o filósofo alemão, “o conteúdo de uma poesia não é somente a expressão de motivações individuais” (ADORNO, 1975, p. 201). Ora, se não são apenas motivações individuais, como as outras se manifestam? No poema, as motivações individuais partem da angústia sentida pelo eu-lírico poeta, de sua inquietação frente a página em branco. Porém, essas motivações “se tornam artísticas apenas quando, precisamente em virtude da especificação de sua forma estética, adquirem participação no universal” (ADORNO, 1975, p. 201). Ainda segundo Adorno (1975, p. 205), o conteúdo social da lírica é “justamente o espontâneo, o que já não é consequência de circunstâncias existentes”.

Se o circunstancial é deixado, permanece o universal, que talvez pudéssemos traduzir por humano. Ainda acrescenta o filósofo alemão que:

O aprofundamento no indivíduo eleva ao universal o poema lírico, ao pôr no fenômeno o que ainda não se encontra desfigurado, ainda não apreendido, ainda não subsumido, assim antecipando espiritualmente algo de uma situação em que nenhum mal universal, porquanto profundamente particular, prende o outro, o humano (ADORNO, 1975, p. 202).

Por outro lado, sob o olhar de Adorno (1975), um poema no qual as marcas ideológicas são proeminentes, de modo a fazer com que a literatura sirva de veículo para a ideologia, como quisera Sartre (1999), traz apenas estruturas exteriores e estereotipadas da vida humana, portanto não é o bastante para alcançar as estruturas interiores daquilo que é humano, pois conteúdo e forma perdem o poder de revelar o modo novo de perceber o já velho e conhecido valor humano ou social.

Essa visão de poesia nos parece ser recorrente na obra *Em alguma parte alguma*. Outro exemplo pode ser visto no metapoema *Falar*, o qual apresenta, de forma mais explícita, a mesma relação vista em *Fica o não dito por dito* entre o poeta, o poema e o silêncio.

Composto de um quarteto e uma oitava, versos livres e com a configuração rímica **abba cdcedec**, o poema conceitua a poesia, logo nos primeiros dois versos, como “o fruto / de um silêncio que sou eu, sois vós”. Partindo da ideia de que a poesia é fruto, buscamos compreender onde ela se origina: no eu-lírico,

provavelmente um poeta, e no silêncio, que são a mesma coisa, pois a relação está explícita: “um silêncio que sou eu”. Assim, a poesia se origina no interior do poeta-silêncio. Ela é uma atividade completamente interna e subjetiva, pois, como fica visível nos versos seguintes, o poeta precisa baixar a voz, porque, segundo ele, “se falo alto, não me escuto”. A partir dessa significativa antítese entre o **falar alto** e o **não escutar**, deduzimos que a atividade oral atrapalha a poesia.

Isso ocorreria porque a poesia precisa passar por um processo interno antes de ganhar a forma dos sons que serão expelidos, processo no qual o externo, representado pelo ato de falar alto, não possui nenhum papel a não ser o de atrapalhar a criação. Antes de ser um produto, a poesia é um objeto inominável residente dentro do poeta, o qual precisa de silêncio. **Escutar**, enquanto verbo transitivo, precisa do complemento: escutar a quem? Escutar-me, escutar a si mesmo, ou seja, escutar ao poeta-silêncio ou o próprio silêncio.

Porém, o poema não é apenas eu, mas também **sois vós**. Vós, o leitor, os leitores? Uma hipótese válida pensando em termos da Estética da Recepção. O silêncio também sois vós, então o poema se origina no meu silêncio (do eu-lírico) e se concretiza no vosso silêncio (do leitor). Vós, homofônico de voz. Versos aproximados pela rima, criando mais uma antítese na organização interna deste objeto. Antítese, pois a fala, a voz, é interação. É o eu e o outro, o vós. O poema é vós, mas não é voz. Esta deve ser baixada, quase ao nível do silêncio, para que possa vos ouvir, perceber o outro, seu interlocutor e complemento. Quase, pois, como vemos na segunda estrofe, “o poeta tem que falar baixo / baixo quase sem fala em suma”. Afinal, após o momento de silêncio, o poema será sim verbalizado.

Mas a voz do poeta, a qual deve ser mantida baixa, não é a única no processo da criação poética. O poema também é a voz do outro. Ela não apenas se concretiza no outro, mas parte também do outro, pois a palavra é social, mexida por todos, assim como a experiência da vida não é solitária, mas se realiza na interação com o outro. Assim, o poema não é uma criação apenas pessoal: ele é pessoal carregado de social, carregado do outro, de outras vozes.

Pensando nos termos de Adorno (1975), temos novamente aqui o encontro dessas estruturas sociais alcançadas justamente pela subjetividade da poesia. Na segunda estrofe do poema analisado, temos a colocação de que “A poesia é, na verdade, uma / fala ao revés da fala / como um silêncio que o poeta exuma / do pó, a voz que jaz embaixo / do falar e no falar se cala”. O fato de a poesia estar si-

tuada abaixo da fala nos dá indicações de sua subjetividade: a fala é interação, é o contato do eu com o outro. Estando abaixo da fala, vemos que ela faz parte dessa interação, mas é uma relação mais subterrânea, até porque a palavra poética não é igual à palavra da informação, ainda que seja muitas vezes as mesmas, porém com arranjos diferentes.

O **falar alto** assume, por fim, um sentido metafórico: é a interação em si, é deixar o mundo exterior influenciar o eu. O eu-lírico, no ato da criação poética, afasta-se do mundo e mergulha no eu. Afinal, ele até mesmo abaixa a voz para escutar a si mesmo. Para Adorno (1975), esse afastamento da sociedade, esse mergulho em si é para que o mundo se revele espontâneo através do subjetivo olhar do poeta, o que é uma forma de protesto frente à coisificação do mundo.

Ao negar o externo, baixando voz “mesmo que não se ouça coisa alguma”, o eu-lírico abre espaço para o interior, expressando um “eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” (ADORNO, 1975, p. 204). O eu-lírico, nos dois poemas aqui estudados, considera a poesia como uma atividade majoritariamente interior, subjetiva, pessoal, mas é justamente nessa atividade que se revelam as características sociais da lírica. O fechar-se em si mesmo para produzir metapoesia, um tipo de poesia que também pode ser considerado como fechado em si, é, então, um ato de resistência, um ato social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos da hipótese de que a poesia de Gullar, no que tange seu modo de perceber a própria criação lírica, teria mudado no percurso histórico de suas publicações. Cremos que, após a trajetória de leituras que fizemos, a hipótese se comprova. Traçamos um caminho que vem da publicação de 1975, passa pela de 1980 e desemboca na de 2010. Cabe lembrar que a obra *Dentro da noite veloz*, lançada em meados da década de 1970, contém produções desde o início dos anos de 1960. Portanto a leitura que fizemos contempla um período bastante longo, ainda que não toda a produção do autor.

Isso permite concluirmos que o poeta, renascido nas questões sociais agitadas e barulhentas dos anos sessenta, via a arte lírica surgindo da voz do povo em consonância com o artista e tornando ao povo como plantio. Desse modo de criação percebe-se mais claramente a contribuição do poeta para a mudança

social, como queria Sartre (1999). Em 2010, o criador semeia de outro modo, silenciosamente, em mergulho para o interior de um eu que se questionou, de um eu que descobriu, na já preconizada solidão, a multidão de vozes sutis que embalam sua voz para alcançar o leitor.

A poesia mais recente de Gullar não é menos engajada que a de antes, apenas diferentemente comprometida. Seu empenho não é mais gritar que o “preço do feijão não cabe no poema”, mas sussurrar que o saber e a sensibilidade não se constituem de berros, pois são fruto de um silêncio, em que o eu pessoal e o outro social se calam para fazer dizer o poema, resultado das vozes que povoam o poeta e se revelam em linguagem para, esteticamente – o que não deixa de ser ideológico – alcançar o universal.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Conferência sobre lírica e sociedade. In: LOPARIÉ, Z.; FIORI, O. B. (Org.). **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 2001-2214.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1997.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

GULLAR, F. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, F. **Muitas vozes**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GULLAR, F. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

RICARDO, C. **Jeremias sem chorar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1999.

B

DA INDIFERENÇA À ABOMINAÇÃO: O MST E A MÍDIA

*Douglas Ciriaco Ferreira
Mário Ribeiro Resende Neto
Maurini de Souza*



INTRODUÇÃO

Em visita a um assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), na cidade da Lapa, Paraná¹, a professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná Maria Alice Godoy levanta uma questão quanto à relação do Movimento com a imprensa: “o que acontece que essas coisas [investimento na educação e na cultura orgânica] nunca são noticiadas? Parece que o MST não quer aparecer, não quer essa publicidade da imprensa”. Seu interlocutor era José Maria Tardin², que respondeu de pronto: “mas nós queremos. Nós contamos com uma Secretaria de Comunicação, assessoria de imprensa, mas o problema é que não temos espaço para este diálogo na grande mídia; nada do que nós mandamos é publicado”.

A situação relatada aponta para uma característica identificada no *modus operandi* da chamada grande mídia³ brasileira, a negligência às informações de cunho positivo sobre o Movimento. Este capítulo pretende identificar as ações diretas do MST como não apenas reivindicações pela reforma agrária, mas também como um método de sobrevivência midiática e, conseqüentemente, social além do meio rural. Para tal, usaremos a abordagem acerca da ordenação do discurso de Foucault (2010), o conceito de existência por meio da imagem midiática de Jeudy (2001) e, ainda, a visão de Bucci (2003) sobre a produção de fatos e relatos jornalísticos. Complementarmente, usaremos o enfoque de Souza (2004) sobre o modo como a imprensa trabalha os fatos relacionados ao MST e as definições de critérios de noticiabilidade apontadas por Ferreira e Santos (2014).

A GRANDE MÍDIA E O MST

Como definiu o linguista, sociólogo e doutor em comunicação Souza (2004), a grande mídia enquadra o MST, desde seu surgimento, na metade dos anos 1980, sob seis óticas distintas: primeiro silenciando sobre ele, em seguida cooptando, difamando, dividindo, domesticando e, por fim, satanizando o Movimento. Em contrapartida, o MST tem se destacado por atitudes que são de interesse público⁴,

1 Visita técnica realizada ao Assentamento Contestado por alunos e professores do Curso de Tecnologia em Comunicação Institucional da UTFPR-Curitiba, em 21 de agosto de 2011.

2 Membro do MST e coordenador da Escola Latino-Americana de Agroecologia que funciona no assentamento.

3 Entenda-se por grande mídia os grandes grupos regionais e nacionais de comunicação, controladores de diversos veículos. Os grandes exemplos nacionais são Rede Globo, Rede Bandeirantes, Grupo Abril e Rede Record, detentores de alta porcentagem de veículos de comunicação no país.

4 Entenda-se como público todo interesse que concerne à coletividade.

como a criação e manutenção de escolas gratuitas, fixas ou itinerantes, que, nos últimos 25 anos, educaram mais de 160 mil crianças e jovens e alfabetizaram mais de 50 mil pessoas (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2011), e o princípio da soberania alimentar, um direito previsto em lei (BRASIL, 2006), organizando “a produção agrícola nacional, tendo como objetivo principal a produção de alimentos saudáveis, livres de agrotóxicos e organismos geneticamente modificados (transgênicos) para toda a população” (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2009b).

Apesar da definição de Souza (2004) para o modo como a imprensa brasileira olha para o MST, figuras ilustres do Brasil e do mundo têm demonstrado apoio ao Movimento. De acordo com o ex-governador do Estado do Paraná e atual senador da República, Roberto Requião, o MST seria uma **dádiva de Deus**, pois “encaminha uma juventude excluída para um trabalho de militância social e arar um pedaço de terra” (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2009a). Além de Requião, outras personalidades, entre artistas, políticos e pensadores, como o economista Celso Furtado (O MST E A QUESTÃO AGRÁRIA, 1997), o ator porto-riquenho Benício del Toro e o vocalista da banda estadunidense Rage Against The Machine, Zack de la Rocha, também reconhecem a importância do MST, inclusive, divulgando seu apoio publicamente em um espaço, com outras celebridades, que o movimento denomina Eu apoio o MST (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2016a). O professor pernambucano Freire (2007) afirmou, em sua última entrevista para a televisão, que:

Os sem-terra constituem, hoje, uma das expressões mais fortes da vida política e da vida cívica deste país, por isso mesmo é que se fala contra eles [...] como se fossem uns desabusados, como se fossem uns destruidores da ordem. Não, pelo contrário, o que eles estão é, mais uma vez, provando certas afirmações teóricas de analistas políticos de que é preciso, mesmo, brigar para que se tenha um mínimo de transformação.

O apoio de celebridades e pensadores ao MST, contudo, é ignorado pela grande imprensa. Exemplo disso é o fato de a visita de um ator de fama internacional como Benício del Toro à escola Florestan Fernandes, do MST, ter passado despercebida pela grade de programação nacional da Rede Globo – sondagem realizada no Jornal Nacional e Jornal da Globo durante a semana em que o ator esteve no Brasil (de 12 a 18/10/2010). Observou-se a omissão, também constatada em sítios das outras três principais redes de televisão do Brasil (Record, Bandei-

rantes e SBT). A visita de Benício del Toro, quando relatada, se limita a matérias em formato de texto e veiculadas na *web*.

O MOVIMENTO E SUA NOTICIABILIDADE

Ora, é assente dentre os teóricos do jornalismo, mesmo em diferentes vertentes de posicionamento, adotar, por padrão, alguns critérios de noticiabilidade. De acordo com Silva (2005 apud FERREIRA; SANTOS, 2014), dentre os principais estão: notoriedade, proximidade, relevância, notabilidade, inesperado e conflitos/controvérsias. Se observarmos o MST e a problemática adotada, encontramos fatores que atendem, ainda que parcialmente, a todos esses critérios, como o recebimento de visitas ilustres que, teoricamente, deveria atrair relevante notoriedade social. Carter (2010, p. 27), que há quase duas décadas pesquisa a questão agrária e os movimentos sociais do campo no Brasil, define o MST como “maior e mais proeminente movimento social da América Latina”; logo, sua relevância se torna óbvia, principalmente se indagarmos a função social do MST dentro da sociedade brasileira, como apontado há pouco. Os fatos transformam-se em notícias, variando conforme sua notabilidade: quanto mais tangível, maior o índice de noticiabilidade. Uma ocupação de edifício público, em forma de protesto, traz mais foco ao MST do que a inauguração de um novo assentamento já capaz de produzir seu próprio sustento. Em relação aos conflitos e controvérsias, quando há qualquer fator que possa apontar a presença de violência, há a valorização imediata da notícia. Traquina (2016), afirma que “na prática, o uso da violência representa a quebra do que é normal. Na mesma linha de raciocínio estão infração e escândalos, que também reforçam a mítica do jornalista como cão de guarda das instituições”. A partir dessa constatação, inferimos que o não noticiamento acerca do que envolve o MST é produto de alguns interesses objetivos, como a pressão dos patrocinadores, que representam a elite econômica do país, conforme Chomsky e Herman (2003)⁵.

IMAGEM MUDIÁTICA E O DISCURSO

Para o sociólogo, antropólogo e ensaísta francês Jeudy (2001, p. 9), “a credibilidade do poder político está sempre ameaçada pela perda da credulidade cole-

⁵ Chomsky e Herman (2003, p. 11) analisam o relacionamento da mídia com o poder econômico, ou com quem o detém. Os autores alegam que “a mídia serve aos – bem como propagandeia em nome de – poderosos interesses sociais que a controlam e financiam”.

tiva”. Partindo desse princípio, nota-se a relação com a realidade das oligarquias midiáticas e políticas brasileiras, que mantêm sua representatividade e força política também por meio do poder da grande mídia⁶, a partir do momento em que se posiciona sobre o MST. Deslegitimando o discurso e as ações do Movimento, ou seja, buscando o fim de sua **credulidade coletiva** e, conseqüentemente, o fracasso de seu **poder político**, a imprensa garante a manutenção da estrutura política e social vigente e a daqueles que representa, afinal, “as notícias veiculadas por essas empresas jornalísticas estão atreladas aos seus interesses comerciais, o que leva ao combate de tudo o que questione o modelo econômico” neoliberal (SOUZA, 2004, p. 51). Nesse aspecto, o MST, que tem como bandeiras a luta pela democratização da comunicação e a construção de um modelo político baseado na democracia popular e participativa (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2016b), representaria um contraponto ao modelo econômico vigente em que os grandes veículos de comunicação brasileiros estão inseridos. Sendo assim, encontra-se o porquê de a maioria da população, por mais prejudicada que possa ser pelos grupos políticos tradicionais, continuar crendo na ideologia dominante⁷ e propagando-a. As oligarquias políticas, intimamente ligadas às oligarquias midiáticas, padronizam seu discurso sobre determinados assuntos de modo a manter a credibilidade de seu poder político, para, desta feita, confirmar a sua credulidade coletiva perante a sociedade.

Não se faz plausível abordar a temática do discurso sem apontarmos a imprescindibilidade teórica e filosófica dos conceitos expostos por Foucault (2010) em sua *A ordem do discurso*. A partir do que é exprimido em tal célebre aula, o autor intenta esclarecer que o discurso pode ser visto como constituído por um caráter subjetivo particular, que já se faz presente no mundo e, a partir de um contexto histórico, social, filosófico e dialético específico, encontra forma e voz para ser definitivamente difundido. À primeira vista, constata-se a aparição de

6 “Segundo o Instituto de Estudos e Pesquisas em Comunicação (EPCOM), somente a Rede Globo, Bandeirantes e SBT aglutinam juntas 668 veículos em todo o país. São 309 canais de televisão, 308 canais de rádio e 50 jornais diários. Ainda de acordo com a EPCOM, só a Globo detém 33,4% do total de veículos ligados às redes privadas nacionais de TV e controla o maior número de veículos em todas as modalidades de mídia: 61,5% de TVs UHF; 40,7% dos jornais; 31,8% de TVs VHF; 30,1% das emissoras de rádio AM e 28% das FM” (DEMARCHI, 2012).

7 “Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que tem o poder material dominante numa sociedade é também a potência dominante espiritual. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe igualmente dos meios de produção intelectual; de tal modo que o pensamento daqueles a quem é recusado os meios de produção intelectual está submetido igualmente à classe dominante. Os pensamentos dominantes são apenas a expressão ideal das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de ideias e, portanto, a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; dizendo de outro modo, são as ideias e, portanto, a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; dizendo de outro modo, são as ideias do seu domínio” (ENGELS; MARX, 1976, p. 55-56).

um conceito demasiadamente amplo e inexato, mas isso se dá apenas com a análise do tema à superfície, no sentido de não se considerar que é a partir de acontecimentos ou episódios peculiares que surgem os discursos acerca deles e, destarte, difunde-se a ideia ou opinião sobre o que ocorreu. O posicionamento teórico permanece com a restrição à observância no nível da existência das coisas ditas e trabalha com o discurso, permitindo a existência da complexidade em suas peculiaridades⁸.

Grande parte do que se toma contato e, posteriormente, aloca-se como conhecimento, é proveniente de alguma relação com um relator do caso em questão. Nesse sentido, todo discurso com cujo contato o homem está passível de entrar não é imune a interpretações privadas e privativas. Pois, como apontou o filósofo Foucault (2010, p. 9):

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

A materialidade de um acontecimento específico pode ir além do que é observado por um indivíduo; entretanto, o discurso sobre o tal transcende a existência material do elemento analisado. Em suma, o que se sabe sobre um fato jornalístico, como exemplo, depende da forma pela qual se dão os relatos sobre o caso, de como é construído o meio que leva à mensagem.

Em todas as sociedades, os discursos são controlados por normas específicas, e algumas delas são bastante evidentes, como é o caso da interdição. O filósofo aponta que não se pode falar tudo que se pensa em qualquer ocasião, há um distanciamento eminente em relação à ausência de certezas quanto à transparência de qualquer discurso. Foucault (2010) indica que as manifestações ratificadas de interdição são identificadas pelas características específicas como tabu e, contextualizando no tema abordado neste texto, podemos considerar que, devido ao fato de o MST defender um projeto popular para o Brasil (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2016b) e, logo, contrariar a lógica do modo de produção vigente, como apontado anteriormente por Souza (2004) e

⁸ “A maior das verdades já não estava naquilo que o discurso era ou naquilo que fazia, mas sim naquilo que o discurso dizia: chegou porém o dia em que a verdade se deslocou do acto ritualizado de enunciação, eficaz e justo, para o próprio enunciado: para o seu sentido, a sua forma, o seu objecto, a sua relação à referência” (FOUCAULT, 2010, p. 15).

citado neste capítulo, o tema **MST** está imerso em tabus⁹, constituídos, inclusive, pelo contexto histórico de cada emissor de informações. Concomitantemente, a interdição ocorre devido ao fato de haver na imprensa direito privilegiado e exclusão do sujeito que fala, o que é o retrato de uma reportagem conforme comprovamos no próximo capítulo deste livro (*MST e Jornal Nacional: uma relação dialética?*). Conquanto Foucault (2010) infira a relação das possibilidades de formulação de discurso com o desejo e com o poder, pois aquelas são engendradas a partir destes, pode-se dizer que os discursos produzidos pelo próprio MST sofrem interdição por parte de editoriais de fomentadores de notícia.

Para o jornalista brasileiro Bucci (2003, p. 9), “o fato já nasce como relato”, ou seja, uma ação do MST (fato) só existirá para o povo brasileiro como o relato a que esse povo tem acesso, retomando a ideia de Foucault (2010) de que o discurso sobre algo transcende a existência do objeto em si; como o Brasil é caracterizado pela hegemonia de um pequeno grupo que controla a maior parte da informação do país, as ações do MST são, para a população brasileira, o relato desse grupo. Por outro lado, são os relatos que garantem, segundo Bucci (2003, p. 9), a existência do fato, “pois só o relato dará a ele [...] um sentido narrativo”, isso porque “o relato jornalístico ordena e, por definição, constitui a realidade que ele mesmo apresenta como sendo a realidade feita de fatos”. Quando, portanto, membros do Movimento partem em marcha por ruas e estradas, ocupam prédios públicos ou fazendas, ou mesmo quando alguns praticam atos classificados como vandalismo, sua intenção também é atrair as lentes para si, de modo a comprovar a sua **imagem midiática**, como trata Judy (2001), e garantir sua existência.

Ainda consoante a esse autor:

Nenhuma ideia, nenhum ato, nenhum produto de homens parece poder existir sem passar pela imagem midiática. Todo indivíduo é assim levado a se mostrar e a se vender em imagem de si mesmo. Quem não se preocupa com uma semelhante produção de sua imagem, está condenado à solidão mental. Tal regra se torna impiedosa, pois a **ausência de mediação se impõe como um signo inelutável de morte**. Esse jogo entre a consagração e o desaparecimento nunca é ganho; ele institui o ritmo comunitário da exposição de si mesmo como a única virtude da coletividade (JUDY, 2001, p. 47, grifo nosso).

⁹ Entendemos o Tabu como a consequência de um conhecimento não racional, podendo ou não ser abrangente.

Tendo em vista tal hipótese, para o MST, não ocupar qualquer espaço na mídia é estar ausente dos relatos gerados por ela e, em consequência, não ser difundido à população brasileira, que, de modo geral, tem como única fonte de contato com o Movimento as notícias transmitidas por essas emissoras. Se as ações positivas dos sem-terra, como as citadas no início deste capítulo, são, em sua maioria, omitidas pela grande mídia brasileira, resta ao Movimento a outra via, mais polêmica, para conseguir espaço na imprensa e sobreviver. Eugênio Bucci (2003, p. 12) afirma que “aquilo que não está na mídia não está no mundo”, ou seja, as ações do MST, sejam elas pacíficas como marchas realizadas por todo o país ou polêmicas, como a derrubada de laranjais no interior paulista, são também um método para que o Movimento se coloque no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se considerarmos pertinentes as noções apontadas por Bucci (2003) e por Jeudy (2001), tudo que o MST faz transcende a luta pela reforma agrária e visa não apenas alcançar a reorganização da estrutura fundiária brasileira. São, porém, métodos encontrados pelo Movimento para se fazer presente no dia a dia de populações que não têm contato direto com suas ações. Assim, enquanto se mantém vivo nos noticiários de grandes e pequenas redações jornalísticas em todo o Brasil, o MST do Brasil continua vivo nos imaginários social e político brasileiros, mesmo suportando uma imagem negativa.

Por fim, retomando a leitura de Souza (2004), nota-se que as notícias sobre o MST vão da indiferença ao ódio e acabam ficando, geralmente, entre o silêncio e a satanização. Contudo, conforme demonstra Galeano em entrevista sobre o tratamento dispensado pela dita grande imprensa ocidental aos governos progressistas da América Latina, talvez o diabo não seja diabo (TERRA, 2010)¹⁰.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 11.346, de 15 setembro de 2006. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 18 set. 2006. p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/Lei/L11346.htm>. Acesso em: 01 maio 2016.

¹⁰ “Mas sempre há alguém malvado. Se não há gente perigosa, o que fazemos com os gastos militares? O mundo tem uma economia de guerra funcionando e precisa de inimigos. Se eles não existem, ela [a imprensa] os fabrica. Nem sempre os diabos são diabos e os anjos, anjos” (TERRA, 2010).

BUCCI, E. Introdução: o jornalismo ordenador. In: GOMES, M. R. **Poder no jornalismo:** discorrer, disciplinar, controlar. São Paulo: Hacker, Edusp, 2003. p. 9-13.

CARTER, M. (Org.). **Combatendo a desigualdade social:** o MST e a luta pela reforma agrária no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

CHOMSKY, N.; HERMAN, E. S. **A manipulação do público:** política e poder econômico no uso da mídia. São Paulo: Futura, 2003.

DEMARCHI. **O oligopólio da comunicação no Brasil.** 2012. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-oligopolio-da-comunicacao-no-brasil>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

ENGELS, F.; MARX, K. **Ideologia alemã.** Lisboa: Editorial Presença, 1976.

FERREIRA, R. M. C.; SANTOS, A. R. Telejornalismo regional: os critérios de noticiabilidade exibidos no Bom Dia Sergipe. **Revista Alterjor**, São Paulo, v. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <www.usp.br/alterjor/ojs/index.php/alterjor/article/download/aj9-gi1/204>. Acesso em: 16 jul. 2016.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2010.

FREIRE, P. **Última entrevista a Paulo Freire 1º parte.** 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U190heSRyFE&feature=youtu.be>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

JEUDY, H.-P. **A ironia da comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2001.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Educação:** uma bandeira histórica do MST. Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/node/1050>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Eu apoio o MST.** Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/taxonomy/term/705>>. Acesso em: 16 jul. 2016a.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Governador Roberto Requião elogia MST.** 2009a. Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/node/6624>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Nossas bandeiras.** Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/taxonomy/term/329>>. Acesso em: 16 jul. 2016b.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Reforma agrária.** 2009b. Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/node/7716>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

O MST e a questão agrária. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 31, p. 69-97, set./dez. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000300005>. Acesso em: 16 jul. 2016.

SOUZA, E. F. **Do silêncio à satanização**: o discurso de Veja e o MST. São Paulo: Annablume, 2004.

TERRA, M. **Eduardo Galeano diz ao El País que Chávez é 'demonizado' pela mídia**. 2010. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/6314/conteudo+opera.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

TRAQUINA. **Crerios substantivos crerios que dizem respeito à avaliação direta do acontecimento em termos da sua importância ou interesse**. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/9779471-1-criterios-substantivos-criterios-que-dizem-respeito-a-avaliacao-direta-do-acontecimento-em-terminos-da-sua-importancia-ou-interesse.html>>. Acesso em: 16 jul. 2016.



B

MST E JORNAL NACIONAL: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA?

*Douglas Ciriaco Ferreira
Mário Ribeiro Resende Neto
Maurini de Souza*



INTRODUÇÃO

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) do Brasil é “o maior movimento social campestre da América Latina” (BRINGEL; FALERO, 2008, p. 281) e “o maior e mais importante movimento social do mundo” (CHOMSKY apud CAIXA ZERO, 2009). Sua existência, que enquanto organização social estruturada já dura 25 anos, pretende combater uma realidade histórica desta nação continental: a concentração fundiária. Partindo deste ponto fundamental, acreditamos ser necessário suscitar, primeiramente dentro do ambiente acadêmico e posteriormente em toda a sociedade paranaense e brasileira, um maior debate e reflexão acerca de como as ações deste importante movimento social são transmitidas no telejornal com maiores índices de audiência de nosso país.

O presente capítulo pretende identificar a imagem que se constrói do MST, enquanto sujeito político e ator social. Para tanto, foram consideradas duas notícias do mês de abril de 2009, veiculadas no telejornal de maior audiência do país, o Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, e disponíveis *online* no sítio do referido telejornal, além de apontar este programa televisivo como formador de opinião pública e manipulador de informações. As matérias analisadas – *Integrantes do MST invadem fazenda no Pará* (JORNAL NACIONAL, 2009a), de 18 de abril de 2009, e *Tiroteio em fazenda do Pará deixa oito feridos* (JORNAL NACIONAL, 2009b), de 20 de abril de 2009 – tratam de conflitos envolvendo trabalhadores sem-terra membros do MST e funcionários da fazenda Espírito Santo, da agropecuária Santa Bárbara, em Xinguara, sul do estado do Pará.

Para melhor compreensão do contexto dos conflitos e também a proposta de nosso estudo, faz-se necessário uma breve apresentação acerca da questão agrária e do MST e do Jornal Nacional.

A QUESTÃO AGRÁRIA BRASILEIRA E O MST

O Brasil possui extensão territorial de 8.514.876,599 km² e, ao mesmo tempo, apresenta índices fundiários que revelam uma realidade de desigualdade no campo: segundo o Dataluta, em 2003, 7,44% dos 4.290.531 imóveis rurais registrados no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) controlavam 299.508.520,927 hectares, ou seja, 71,57% do total de terras cultiváveis do Brasil. Isso significa que a grande maioria dos produtores rurais brasileiros,

92,56%, dividem entre si 28,53% das terras apropriadas para cultivo em nosso país (GIRARDI, 2016a). Ao analisar estes dados, identifica-se o que se chama de questão agrária. Para Fernandes (apud GIRARDI, 2016b), este termo é “o movimento do conjunto de problemas relativos ao desenvolvimento da agropecuária e das lutas de resistência dos trabalhadores, que são inerentes ao processo desigual e contraditório das relações capitalistas de produção”.

Na luta contra esta realidade está o MST do Brasil, criado a partir de um encontro realizado em janeiro de 1984, em Cascavel, no Paraná. Desse encontro participaram diversos pequenos grupos de trabalhadores rurais sem terra e grupos de ação social ligados à Igreja Católica, principalmente à Comissão Pastoral da Terra (CPT), órgão da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), criado em 1975 e que tem por objetivo amparar trabalhadores rurais de todo o país.

A criação do Movimento foi viabilizada pela necessidade percebida por trabalhadores rurais de todo o Brasil de coordenar e intensificar a luta nacional pela reforma agrária, dando continuidade às lutas das Ligas Camponesas, aniquiladas pelo Exército Federal no início após o Golpe Militar de 1964 (MORISSAWA, 2001). Desse modo, o MST atua em 23 estados da Federação e suas reivindicações extrapolam o clamor por reforma agrária, alcançando também as da “construção de um projeto popular para o Brasil, baseado na justiça social e na dignidade humana” (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2009).

O Movimento é organizado e dividido em instâncias de representação, que são o Congresso Nacional; os encontros Nacional e Estaduais; as Coordenações Nacional, Estaduais, Regionais, de Assentamentos e de Acampamentos; direções Nacional e Estaduais e, por fim, Grupos de Base. Essas instâncias são, resumidamente, “espaços políticos onde se analisam as conjunturas e se traçam as linhas políticas gerais de atuação” do movimento (MORISSAWA, 2001, p. 208).

Além disso, dentro do MST existem 11 setores de lutas: Frente de Massa, Formação, Educação, Produção, Finanças, Projetos, Comunicação, Relações Internacionais, Gênero e Direitos Humanos; além das secretarias nacional e estaduais (MORISSAWA, 2001). Para alcançar seus objetivos, o MST realiza ocupações de terras devolutas e de latifúndios improdutivos, ocupações de prédios públicos, promove marchas e passeatas, jejuns e greves de fome e também manifestações em grandes cidades do Brasil (MORISSAWA, 2001).

A escolha do mês de abril se deu devido ao grande enfoque que a mídia dá ao Movimento neste mês, alcunhado pelo MST de **Abril Vermelho**. Todo mês de abril, o Movimento dos Sem Terra promove diversas ações em todo o território nacional. Este mês é especial para o movimento, pois é uma forma de protesto ao

episódio conhecido como Massacre de Eldorado dos Carajás, ocorrido à beira da rodovia PA-275, próxima à cidade de Eldorado dos Carajás, sul do estado do Pará, aproximadamente 140 quilômetros de Xinguara, município onde ocorreram os fatos analisados neste estudo.

O massacre se deu no dia 17 de abril de 1997, quando duas mil famílias marchavam para a sede do INCRA na capital do estado, Belém, para cobrar uma posição quanto à desocupação da Fazenda Macaxeira, de 42.448 hectares, utilizada para a extração de madeira. O governo do estado havia prometido assentar e prover alimentos para os assentados, porém, devido à morosidade governamental, as famílias iniciaram uma marcha de 800 km rumo à capital paraense. Contudo, ao bloquearem a estrada em forma de protesto, foram cercados por contingentes policiais sem identificação em seus uniformes, que começaram a disparar contra os manifestantes. O resultado dessa operação foi o seguinte: 19 mortos, 69 feridos e 7 desaparecidos. Segundo Nelson Massini, legista da Unicamp, 13 dos mortos foram executados depois de rendidos (MORISSAWA, 2001).

REDE GLOBO DE TELEVISÃO E JORNAL NACIONAL

A Rede Globo de Televisão iniciou suas atividades no dia 26 de abril de 1965, fundada pelo empresário Roberto Marinho. Todavia, se efetiva como tal, uma rede de emissoras afiliadas espalhadas por todo o país, a partir da estreia do Jornal Nacional, no dia primeiro de setembro de 1969, quando foi ao ar pela primeira vez. O Jornal Nacional (JN), fortemente influenciado pela tradição dos jornais anteriores, **A noite** e **Globo**, fundados por Irineu Marinho, seguiria a mesma convicção de seu fundador, “de que a um jornal não cabe formar opinião, mas oferecer ao leitor as informações relevantes para que ele forme suas próprias opiniões” (JORNAL NACIONAL, 2004, p. 9). Inspirado no modelo estadunidense, inovou em diversos aspectos. Segundo Marinho, “no Jornal Nacional, palavra e imagem tiveram desde o início a mesma importância” (JORNAL NACIONAL, 2004, p. 9).

O pioneirismo e a tradição no ramo das notícias transmitidas pela televisão facilitaram a aquisição das inovações tecnológicas que surgiram ao longo dos anos, viabilizando coberturas mais imediatas, ainda que em localizações geográficas longínquas. Afinal, nenhum outro órgão de mídia tem o alcance da Rede Globo. Não é por acaso que, se algo acontece em qualquer cidade do Brasil, é na Globo que os brasileiros se informam em primeiro lugar (JORNAL NACIONAL, 2004).

Além disso, conforme Marinho, o olhar jornalístico do JN “é um olhar brasileiro sobre o mundo. A qualquer hora do dia ou da noite, mas especialmente no horário do Jornal Nacional” (JORNAL NACIONAL, 2004, p. 10). Altos investimentos

em diversas áreas são comuns à estrutura do JN, principalmente quando se trata de corpo profissional: “não é por acaso que é líder absoluto de audiência desde que foi ao ar pela primeira vez: trata-se de consequência direta da qualidade do jornalismo que apresenta” (JORNAL NACIONAL, 2004, p. 10).

ANÁLISE DO DISCURSO E IMPRENSA MANIPULADORA

Visando realizar uma análise do discurso coerente com a perspectiva foucaultiana, exposta na transcrição de sua aula célebre *A ordem do discurso*, este trabalho se restringirá ao nível da existência das palavras, das coisas ditas e trabalhará com o discurso permitindo a existência da complexidade em suas peculiaridades. Analisar o discurso, para Foucault (2010), seria dar conta das relações históricas e também políticas e do que é proveniente disso. Qualquer discurso é produzido em vista de alguma relação de poder.

O discurso sobre algo específico, neste caso relativo ao MST, transcende a existência concreta do movimento social. Afinal, nessa perspectiva, o que se sabe sobre algo é necessariamente proveniente de um discurso. Logo, há uma relação direta entre a construção discursiva decorrente, proclamada por agentes de intrínseca visibilidade social, e o conhecimento do objeto exposto por indivíduos que não tenham acesso a discursos divergentes. As coisas ditas estão atreladas às relações de saber e de poder do seu tempo.

Conforme Orlandi (1988, p. 20), “a multiplicidade de sentido é inerente à linguagem”; portanto, investigar o contexto e a intertextualidade discursiva do sujeito (emissor) e sua relação com seu objeto é imprescindível para a AD. O discurso costuma dizer mais do que seu enunciador pretendia. O mundo, ou tudo que se concebe nele por meio de um discurso, é subserviente à lógica particular (tanto para quem o produz quanto para quem o acolhe).

Nessa perspectiva, há uma heterogeneidade discursiva, no sentido de que o discurso necessita de determinações históricas e sociais que se evidenciam, não só no que é dito, mas também no que é ouvido/lido influenciando diretamente as interpretações possíveis. Afinal, “o sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam” (ORLANDI, 2005, p. 49). Se fosse possível desvincular o discurso das determinações históricas, tornar-se-ia também possível um discurso que aceitasse apenas uma única interpretação; entretanto, esse pro-

cesso de análise a partir do que já está arraigado é inerente a qualquer relação discursiva dependente da linguagem. Sob esse prisma, não é possível sequer conceber a ideia de imparcialidade, muito embora ela seja costumeiramente declarada como objetivo e valor de órgãos midiáticos. O que é tratado em um jornal está impregnado por valores de quem o produz ou o determina de alguma forma. “Se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história, ele não se constitui, ele não fala, ele não produz sentidos” (ORLANDI, 2005, p. 49).

No contexto atual, é interessante, para se aprofundar na comunicação massiva, considerar a efetivação da manipulação de públicos. A partir disso, Chomsky e Herman (2003) analisam o relacionamento da mídia com o poder econômico, ou com quem o detém. Em *A manipulação do público*, os autores tratam do tema, asseverando que “a mídia serve aos – bem como propagandeia em nome de – poderosos interesses sociais que a controlam e financiam” (CHOMSKY; HERMAN, 2003, p. 11).

ANÁLISE DAS NOTÍCIAS

Na primeira notícia, *Integrantes do MST invadem fazenda no Pará*, constata-se um contrassenso, ou mesmo uma contradição, entre a manchete e o primeiro parágrafo da nota. Enquanto o título da notícia afirma, de forma contundente, que houve uma **invasão** por parte de membros do Movimento à fazenda no Pará, no texto verifica-se que houve apenas uma tentativa de **invasão**.

Antes de prosseguir no texto, faz-se necessário distinguir os termos **invasão**, utilizado pelo Jornal Nacional, e **ocupação**, empregado pelos trabalhadores sem terra para nomear suas ações. Em Morissawa (2001, p. 132, grifo do autor), lê-se a diferenciação de ambos os termos, feita pelos juristas Fábio Comparato, Luiz Edson Facchin e Régis de Oliveira:

Existem profundas diferenças entre **invadir** e **ocupar**. Invadir significa um ato de força para tomar alguma coisa de alguém em proveito particular. Ocupar significa, simplesmente, preencher um espaço vazio – no caso em questão, terras que não cumprem sua **função social** – e fazer pressão social coletiva para a aplicação da lei e a desapropriação.

A partir dessa explanação, percebe-se que o uso do termo **invasão**, em vez de **ocupação**, na reportagem, configura o que Chomsky e Herman (2003) conceituam como **ingredientes essenciais** deste modelo de mídia que se apresenta não só no Brasil, mas no mundo ocidental como um todo. Este modelo, chamado pelos citados autores de **modelo de propaganda**, parte de cinco ingredientes essenciais, que funcionam como filtros sendo que dois deles podem ser enquadrados neste caso do MST. É o caso do primeiro, “o porte, a concentração de propriedade, a fortuna dos proprietários e a orientação para o lucro das empresas que dominam a mídia de massa” e “o **anticomunismo** como religião nacional e mecanismo de controle” (CHOMSKY; HERMAN, 2003, p. 63, grifo do autor), afinal, “o comunismo como mal supremo tem sempre sido o espectro que aterroriza os proprietários de imóveis, pois ameaça a raiz de sua posição de classe e de status superior” (CHOMSKY; HERMAN, 2003, p. 88).

Na sequência, a notícia alega que os manifestantes do MST mantinham como reféns funcionários da fazenda e quatro jornalistas, entre eles, Victor Haor, então funcionário da TV Liberal, afiliada local da Rede Globo, contrariando nota de esclarecimento emitida pelo MST no dia 20 de abril de 2009, na qual o Movimento afirmava que “nenhum jornalista nem a advogada do grupo foram feitos reféns pelos acampados” (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2009). Entretanto, posteriormente, o mesmo Victor Haor, em depoimento ao delegado de Polícia de Interior do Estado do Pará, corrobora a afirmação emitida na nota supracitada, negando que os jornalistas tenham sido usados como **escudo humano** ou mantidos como reféns (COSTA, 2009).

No parágrafo seguinte da notícia, identifica-se um descompasso entre a realidade e o fato em si, pois os resultados deste **confronto** foram, de acordo com o Jornal Nacional, oito feridos: sete trabalhadores sem terra e um jagunço. Ora, se houve um conflito em que manifestantes do MST **invadiram** a fazenda portando armas e disparando contra os funcionários do local, deve haver algum disparate na contagem dos feridos. Ademais, a notícia do dia 20 de abril de 2009, Tiroteio em fazenda do Pará deixa oito feridos verificamos que o **conflito** se dá com os **seguranças** da fazenda disparando em direção aos trabalhadores sem terra e estes correndo na direção contrária. Há imagens contundentes que corroboram esta versão dos fatos¹.

¹ Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/1575mnadmj5c/imagens-mostram-tiros-em-fazenda-no-para-04023362C8A90346?types=A>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

As referidas imagens, editadas e também publicadas pela TV Liberal, afilhada da Rede Globo, ainda desconstruem a possibilidade levantada na mesma notícia, de que jornalistas teriam sido utilizados como escudos humanos pelos manifestantes, pois elas mostram que o cinegrafista se encontra atrás dos funcionários da fazenda, enquanto estes disparam em direção aos sem-terra.

Costa (2009) levanta algumas questões acerca do modo como foi dada a cobertura ao evento da ocupação da fazenda Espírito Santo.

Uma questão pertinente refere-se ao fato de como teria sido possível o acesso dos jornalistas à fazenda, visto que a própria notícia (assim como o MST em nota) afirma que a entrada da fazenda estaria bloqueada pelos manifestantes.

Nota-se aí um claro processo de manipulação dos fatos em detrimento do MST do Brasil, cuja imagem, conforme a notícia, seria de um bando de baderneiros, invasores e criminosos.

Além da manipulação, nota-se também a não-dialética do Jornal Nacional ao construir sua reportagem. Na notícia, verificam-se oito fontes de informação, dentre as quais uma é neutra (o Secretário de Segurança Pública do Estado do Pará reconhece a falta de pessoal preparado para atuar em conflitos agrários) e outra é pró-MST (prestada por um trabalhador sem-terra, em que ele justifica a ação dos manifestantes). As seis opiniões restantes, três paráfrases e três depoimentos, de alguma forma atingem a integridade do Movimento, deslegitimando suas ações. Segundo opinião de membro da federação que reúne fazendeiro do Pará, se cumprisse a lei, haveria paz no campo, mas o MST é descumpridor da lei e único responsável por causar conflitos agrários naquele estado. Outra opinião, de Mary Cohen, da comissão de Direitos Humanos da OAB do Pará, de acordo com o trabalho de edição da reportagem, aponta que o Movimento teria desrespeitado o direito de trabalho da imprensa.

A partir desta análise, surgem algumas questões pontuais: de acordo com a notícia, trabalhadores sem-terra estão acampados em torno da fazenda desde fevereiro de 2009. Desse modo, cabe perguntar: qual o motivo de a imprensa estar no local justamente quando da ocorrência de um conflito? Por que há este desequilíbrio em relação ao posicionamento das fontes de informação para a construção de uma notícia? Por que o MST é apontado como infrator, causador de conflitos e criminoso, posições tão diferentes daquelas que o próprio Movimento reclama para si, afirmando que luta por uma sociedade mais justa e fraterna?

Segundo a historiadora Capelato (apud HASS, 2007, p. 158):

A verdade da imprensa é seletiva, particular, produzida por muitos, e sempre de acordo com interesses que se inserem na lógica do capital. Os critérios de seleção e construção das notícias e opiniões não se evidenciam para o leitor. Ele vê e consome, com rótulo de veracidade, um produto que representa a síntese de múltiplos e contraditórios olhares.

Ou seja, pensando no MST como um movimento contestador, posicionando-se a favor da reforma agrária e contrariando a lógica do capital, entende-se claramente o motivo de sua criminalização a partir da **verdade da imprensa**.

Para Chomsky e Herman (2003, p. 62, grifo do autor):

A dominação da mídia pela elite e a marginalização dos dissidentes resultantes da operação desses filtros ocorre tão naturalmente que o pessoal da mídia de notícias, frequentemente atuando com completa integridade e boa vontade, é capaz de se convencer de que escolhe e interpreta **objetivamente** as notícias com base e as operações daquilo que as campanhas de propaganda significam

É totalmente possível que, assim como os consumidores das notícias, os próprios agentes não percebam o enfoque que estão dando, visto que esses valores já estão arraigados na sociedade e na consciência coletiva. Os interesses da classe dominante se difundem de modo a parecerem ser os interesses comuns, contudo, essas práticas não podem perdurar.

REFERÊNCIAS

BRINGEL, B.; FALERO, A. Redes transnacionais de movimentos sociais na América Latina e o desafio de uma nova construção socioterritorial. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 53, p. 269-288, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v21n53/a06v21n53.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2009.

CAIXA ZERO. **Noam Chomsky e Gilmar Mendes**. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/caixa-zero/noam-chomsky-e-gilmar-mendes/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

CHOMSKY, N.; HERMAN, E. S. **A manipulação do público: política e poder econômico no uso da mídia**. São Paulo: Futura, 2003.

COSTA, M. **Repórter da TV Globo desmente versão de cárcere privado**. 2009. Disponível em: <<http://www.alainet.org/fr/node/133571>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

GIRARDI, E. P. **A questão agrária**. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/questao_agraria.htm>. Acesso em: 16 jul. 2016b.

GIRARDI, E. P. **Estrutura fundiária**. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/estrutura_fundiaria.htm>. Acesso em: 16 jul. 2016a.

HASS, M. **O linchamento que muitos querem esquecer**. Chapecó: Argos, 2007.

JORNAL NACIONAL. **Integrantes do MST invadem fazenda no Pará**. 2009a. Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL1090641-10406,00-INTEGRANTES+D+O+MST+INVADEM+FAZENDA+NO+PARA.html>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

JORNAL NACIONAL. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Projeto Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

JORNAL NACIONAL. **Tiroteio em fazenda do Pará deixa oito feridos**. 2009b. Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL1092366-10406,00-TIROTEIO+EM+F+AZENDA+DO+PARA+DEIXA+OITO+FERIDOS.html>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

MORISSAWA, M. **A história da luta pela terra e o MST**. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **MST esclarece acontecimentos ocorridos no Pará**. 2009. Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/node/6757>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

ORLANDI, E. **Análise do discurso: princípios & procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2005

ORLANDI, E. **Discurso e leitura**. Campinas: Cortez/Unicamp, 1988.



AUTORES (em ordem alfabética)

Alice Atsuko Matsuda

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Câmpus Curitiba. Membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR, Câmpus Curitiba. Graduada em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestre em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e Doutora em Letras pela UEL. Atua nas linhas de pesquisa A literatura infantil e juvenil contemporânea: estudo de mídias, linguagens e tecnologias; Literatura infantojuvenil e formação do leitor: a representação discursiva do trabalho e da tecnologia; As construções discursivas do universo do trabalho e da tecnologia em textos literários, de comunicação e outros; Letramentos: processos de formação do sujeito leitor-produtor de textos. Membro do Grupos de pesquisa *(Des)caminhos da modernidade ao contemporâneo: estudos em literatura e outras linguagens*; do grupo *Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades*; e, do Grupo de Pesquisa em Linguística aplicada (GRUPLA).

Aline Prado Maciel

Graduada em História pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional e Mestre em Tecnologia ambos pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Ângela Maria Rubel Fanini

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Câmpus Curitiba. Membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) da UTFPR. Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua na linha de pesquisa Tecnologia e trabalho. Líder do Grupo de Pesquisa *Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades*. Bolsista Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Nível 1.

Douglas Ciriaco Ferreira

Graduado em Comunicação Institucional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Atua na linha de pesquisa As construções discursivas do universo do trabalho e da tecnologia em textos literários, de comunicação e outros. Membro do Grupo de Pesquisa *Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades*.

Fernanda da Cunha Guedes

Professora e Coordenadora da área de Língua Portuguesa do Colégio Marista Santa Maria. Graduada em Letras Português-Espanhol pela Universidade Campos de Andrade (UNIANDRADE). Pós-graduada em Literatura Brasileira e História Nacional, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Atua na linha de pesquisa Literatura, história e sociedade.

Jope Leão Lobo

Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Juarez Poletto

Professor titular aposentado da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), onde atuou por trinta e dois anos. Professor da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) por quinze anos, onde também fez sua graduação em Letras. Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Membro do Grupo de Pesquisa *Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades*. Escritor com publicações de literatura infantil e juvenil, de poesia e prosa, de estudos literários e organizador de 18 livros.

Júlia Machado Fernandes

Professora da Secretaria de Estado da Educação (SEED-PR). Graduada em Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Pós-graduada em Literatura Brasileira e História Nacional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Marceli Mengarda

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Mário Ribeiro Resende Neto

Graduado em Comunicação Institucional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua na linha de pesquisa As construções discursivas do universo do trabalho e da tecnologia em textos literários, de comunicação e outros. Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Maurini de Souza

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Câmpus Curitiba. Graduada em Jornalismo, Letras Alemão e Letras Português, Mestre e Doutora em Letras todos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua na linha de pesquisa As construções discursivas do universo do trabalho e da tecnologia em textos literários, de comunicação e outros; e, Imagem, identidade e reputação: múltiplos olhares sobre a organização. Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades* e do Grupo *Estudos em comunicação organizacional: cultura, discursos e processos identitários*.

Mayara Saad Fadel

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Nabylla Fiori de Lima

Graduada em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Atua na linha de pesquisa Tecnologia e trabalho. Membro do Grupo de Pesquisa *Ciências humanas, tecnologia e sociedade*. Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Rodrigo Luciani Faria

Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do Grupo de pesquisa *Discursos sobre tecnologia, trabalho e identidades*.

Fontes: Kokila (títulos, subtítulos) e Oranda BT (texto)

Curitiba

2016

A arte literária é um voo através do imaginário que leva à reflexão sobre o humano, o social e o estético, porém os discursos, ao mesmo tempo que procuram encontros com a realidade, tendem a reelaborá-la de acordo com a visão de mundo e o repertório de seus usuários. Decorre daí a singularidade estética da criação literária, que dá novas roupagens a questões conhecidas, de modo a causar o estranhamento. Assim, o homem, sua atividade, as tecnologias e a própria comunicação, tocadas pela sensibilidade do artista, renovam-se aos olhos do leitor e lhe permitem o mergulho reflexivo e sensível que transforma o próprio fazer. O analista ajuda o leitor no desvendamento daquilo que, para o olhar leigo, esconde-se nos meandros das sutilezas da palavra ou na simbologia dos signos. Certamente também o estudioso focaliza a obra identificado por suas escolhas teóricas e consequentes limites, porém a compreensão mediada por um olhar treinado tende a encaminhar um resultado mais eficaz. O que a poesia, o teatro, a literatura infantil e o texto jornalístico podem oferecer de peculiar sobre o mundo do trabalho, da tecnologia e das identidades? Algumas proposições de resposta estão presentes nesta obra que nasceu do grupo de pesquisas **Discursos sobre Tecnologia, Trabalho e Identidades**, liderado pelos doutores Ângela Maria Rubel Fanini e Wilton Fred de Oliveira, na UTFPR.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7014-155-2



9 788570 141552