



CULTURA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA

Fronteiras e Horizontes: espaço(s) e tempo(s) de diálogo

Coordenação: Luís Miguel Cardoso, Teresa Mendes, Filomena Barradas, Teresa Oliveira, Luís Henriques

Título

Cultura Lusófona Contemporânea - Fronteiras e Horizontes: espaço(s) e tempo(s) de diálogo

Coordenação da Edição

Luís Miguel Cardoso, Teresa Mendes, Filomena Barradas, Teresa Oliveira, Luís Henriques

Editor

Instituto Politécnico de Portalegre

Coordenação Gráfica

Gabinete de Comunicação e Imagem do Instituto Politécnico de Portalegre

ISBN

978-989-8806-28-4

Idioma

Português

Suporte

Eletrónico/PDF

Data de Edição

Dezembro de 2018

APRESENTAÇÃO

O presente livro resulta de uma seleção das comunicações apresentadas no **III Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea - CICLC 2018**, que se realizou na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, nos dias 8 e 9 de novembro de 2018, subordinado ao tema **Fronteiras Horizontes: espaço(s) e tempo(s) de diálogo**.

A escolha das comunicações apresentadas no **CICLC2018** e agora publicadas foi feita através de um processo de *double blind peer review*, materializado pela Comissão Científica, de acordo com os habituais padrões de rigor científico adotados internacionalmente.

Este Ebook inclui reflexões associados aos diferentes eixos temáticos do Congresso (Literatura e cultura contemporâneas, Ensino da língua e da literatura, Fronteiras e horizontes da língua, e Diálogos Interculturais e Interartes) e reflete a pluralidade de olhares que contemplam a Lusofonia. O espaço-tempo da Lusofonia é hoje marcado pela redefinição das fronteiras, muito para além da geografia física, em momento de conexão global e interativa, de porosidade textual e linguística, em diversidade e pluralidade temática e discursiva, em polifonia de criação e receção, contribuindo, assim, para uma (re)descoberta dos novos territórios permeáveis. O que nos une nestes oceanos de diversidade perpassa os nossos olhares sobre a Língua, a Literatura e a Cultura, em novos e desafiantes diálogos com o “EU”, o(s) “Outro(s)” e mundo, real ou ficcional, mas sempre com identidade distintiva. Neste espaço-tempo para além dos meridianos, busca-se a permanente (re)invenção da palavra e do discurso, capaz de lançar os nossos olhos para novos horizontes de construção da Lusofonia.

Com este livro, continuamos a contemplar esses horizontes, sempre renovados, com a vitalidade da Língua Portuguesa, que nos une em projeção para o nosso futuro comum.

A Comissão Organizadora

III CONGRESSO INTERNACIONAL DE CULTURA LUSÓFONA CONTEMPORÂNEA - CICLC 2018

Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre
8 - 9 de novembro de 2018

COMISSÃO ORGANIZADORA

Luís Miguel Cardoso (Instituto Politécnico de Portalegre – ESECS)

Luís Henriques (Instituto Politécnico de Portalegre – ESECS)

Maria Filomena Barradas (Instituto Politécnico de Portalegre – ESECS)

Teresa Mendes (Instituto Politécnico de Portalegre – ESECS)

Teresa Oliveira (Instituto Politécnico de Portalegre – ESECS)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Guimarães (Instituto Politécnico de Portalegre)

Ana Luísa Vilela (Universidade de Évora)

Ana Paula Tavares (Universidade de Lisboa)

Ângela Balça (Universidade de Évora)

Ângela Fernandes (Universidade de Lisboa)

Carlos Teixeira (Instituto Politécnico de Bragança)

Clara Nunes Correia (Universidade Nova de Lisboa)

Edgar Kirchof (Universidade Luterana do Brasil)

Eliane Debus (Universidade Federal de Santa Catarina)

Ernesto Rodrigues (Universidade de Lisboa)

Fátima Mendonça (Universidade de Lisboa)

Fernanda Mota Alves (Universidade de Lisboa)

Fernanda Mendonça (Universidade de Lisboa e Universidade Eduardo Mondlane - Maputo)

Fernando Fiorese (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Helena Cameron (Instituto Politécnico de Portalegre)

Iara Tatiana Bonin (Universidade Luterana do Brasil)

Janete dos Santos Bessa Neves (Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro)

Luís Henriques (Instituto Politécnico de Portalegre)

Luís Miguel Cardoso (Instituto Politécnico de Portalegre)

Maria Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa)

Maria Filomena Barradas (Instituto Politécnico de Portalegre)

Maria da Graça Gomes de Pina (Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”)

Maria José D’ Ascensão (Instituto Politécnico de Portalegre)

Maria José Gamboa (Instituto Politécnico de Leiria)

Rosa Hessel Silveira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Teresa Mendes (Instituto Politécnico de Portalegre)

Teresa Oliveira (Instituto Politécnico de Portalegre)

ÍNDICE

Adriana Mello Guimarães, Nuno Ricardo Fernandes JORNALISMO E LITERATURA: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS	7
Adriano Milho Cordeiro DA PRÉ-CONSCIÊNCIA DA IMPORTÂNCIA DA LÍNGUA PORTUGUESA E DO SEU LOUVOR EM TEMPOS DE DOMÍNIO FILIPINO, NA ARTE POÉTICA DE D. ANTÓNIO DE ATAÍDE	14
Ana Cláudia Salgueiro da Silva PARA ALÉM DO TEXTO: A MEMÓRIA DOS <i>UNHAS NEGRAS</i>	25
Ana Paula Gonçalves, Ana Cristina Sousa Martins CIBERESCOLA DA LÍNGUA PORTUGUESA: PORTUGUÊS LÍNGUA NÃO MATERNA NO 1.º CICLO	39
Ângela Balça, José Carlos S. Debus OS TEXTOS LITERÁRIOS COMO ELEMENTOS MEDIADORES DO APRENDIZADO AUTÔNOMO E FORMADORES DE ESPAÇOS DEMOCRÁTICOS E DE CIDADANIA NAS RELAÇÕES DE ENSINO E APRENDIZAGEM	46
Elisa Maria Dalla-Bona, Maria Luciana Scucato Benato CONTO A PRINCESA E A ERVILHA, DE ANDERSEN, E A FORMAÇÃO DO ALUNO-AUTOR	57
Eva Milheiro TURISMO E LITERATURA: EXPERIÊNCIA INTERCULTURAL E PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA	71
Guilherme da Silva Braga FUNCIONALISMO E TRADUÇÃO LITERÁRIA: REFLEXÕES SOBRE A TEORIA E A PRÁTICA	85
Helena Maria da Silva Santana, Maria do Rosário da Silva Santana A FLAUTA DE TAMBORILEIRO NA RAIA PORTUGUESA: UM MEIO E UMA ESTRATÉGIA PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL DAS POPULAÇÕES	98
Helena Maria da Silva Santana, Maria do Rosário da Silva Santana O PATRIMÓNIO MATERIAL E IMATERIAL DE UMA REGIÃO NA DEFINIÇÃO DAS SUAS PAISAGENS SONORAS E NA EXTERIORIZAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO, EM SI, REAL	107
Luís Miguel Cardoso, Joana Mouquinho Penderlico MÉDIA, CULTURA E CIBERCULTURA: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO CIBERESPAÇO. UM ESTUDO SOBRE A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NA REDE SOCIAL FACEBOOK	116
Juliane Francischeti Martins Motoyama, Renata Junqueira de Souza A LITERATURA COMO ELEMENTO DE APROPRIAÇÃO DA LÍNGUA MATERNA: A APRESENTAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO AOS BEBÊS	136
Lucas Augusto da Silva UM VAZIO ENTRE OS DEGRAUS: O SILÊNCIO NA POESIA DE HILDA HILST E HERBERTO HELDER	148

Lucila Tragtenberg DESVELANDO E ANALISANDO PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO INTERPRETATIVA DO CANTOR	159
Luís Miguel Cardoso, Luís Filipe Alves MÉDIA, CULTURA E CIBERCULTURA: NOVOS DIÁLOGOS E FRONTEIRAS PARA A CIDADANIA – UM ESTUDO SOBRE A POLÍTICA PORTUGUESA NO CIBERESPAÇO – A UTILIZAÇÃO DAS REDES SOCIAIS	171
Luís Miguel Cardoso, Teresa Mendes ESPECTRO, FULGURAÇÃO E CONDIÇÃO HUMANA EM APARIÇÃO: DO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA AO FILME DE FERNANDO VENDRELL – A RECEÇÃO NOS MÉDIA	197
Maria Filomena Barradas INTERSTÍCIOS, LABIRINTOS E OLHARES EM HOTEL DE PAULO VARELA GOMES	206
Maria José M. Madeira D’Ascensão A FRATURA DA REALIDADE NO REFLEXO D’ “O FUNDO DO ESPELHO” DE JOSÉ RÉGIO	217
Maria José D. Martins, VALORIZA, Suzana Nunes Caldeira, Osvaldo Silva, Maria Mendes, Áurea Sousa PRAXE ACADÉMICA E TROTE ESTUDANTIL: MANIFESTAÇÃO DE CULTURA ACADÉMICA OU DE DECADÊNCIA CIVILIZACIONAL EM DOIS PAÍSES LUSÓFONOS	225
Natalia Luiza Carneiro Lopes Acioly, Francisco Acioly de Lucena Neto O TRÁFICO DE DADOS PESSOAIS E A CONSTRUÇÃO DE PASSADOS INVEROSSÍMEIS NO ESPAÇO DA LUSOFONIA NA PERSPECTIVA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA O VENDEDOR DE PASSADOS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA E LULA BUARQUE DE HOLLANDA	239
Orquídea Ribeiro, Susana Pimenta CARTAS DE INHAMINGA (2017) DE UNGULANI BA KA KHOSA: UMA LEITURA.....	250
Otávia Veiga Laranjeira Malheiros, Carolina Veiga Malheiros Brandão ECOS DE NARCISO: breve ensaio sobre a mulher que foi ela antes dela mesma o ser ou breve ensaio sobre o romance O planeta desconhecido e romance da que fui antes de mim, de Luísa Dacosta.....	256
Susana Pimenta, Orquídea Ribeiro O PARAÍSO E OUTROS INFERNOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: RETRATO DA SOCIEDADE PÓS-COLONIAL	264
Teresa Coelho CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, ANÁLISE DE UM EXORCISMO	270
Teresa Mendes, Luís Miguel Cardoso DA RELAÇÃO EU-TU À RELAÇÃO EU-ESCRITA-DE-MIM: PONTES E FRONTEIRAS ENTRE A ESCRITA DIARÍSTICA E A EPISTOLAR EM ALUA DE JOANA, DE MARIA TERESA MAIA GONZALEZ	280
Teresa Mendes, Maria Leão CULTURAS EM DIÁLOGO: LITERATURA INFANTIL E EDUCAÇÃO INTERCULTURAL	293

JORNALISMO E LITERATURA: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS

Adriana Mello Guimarães *Instituto Politécnico de Portalegre/ CLEPULI*

adrianamello@ippportalegre.pt

Nuno Ricardo Fernandes *Instituto Politécnico de Portalegre/*

nrfernandes@ippportalegre.pt

Resumo

Há uma fronteira clara e nítida entre o jornalismo e a literatura? Um ponto essencial de confluência é que ambos trabalham com a linguagem. Interessante é, também, notar que “Há escritores que se apresentam pelo que escrevem como jornalistas, e que são jornalistas. Por gosto, e por estilo” (Bessa-Luís, 1998, p.22). Cabe, então, investigar que espécie de relação poder-se-á estabelecer entre os dois campos. Lembremos, em primeiro lugar, que no século XIX o jornalismo contou com a participação de vários escritores que publicavam desde artigos polémicos, crónicas e folhetins. Assim, pretendemos clarificar como eram as publicações da altura e identificar as distâncias e as aproximações entre o campo jornalístico e o campo literário .

Palavras-chave: Jornalismo; Literatura; Folhetim; Almanagues; História da Imprensa

No mundo contemporâneo, vivemos uma “modernidade líquida” (Bauman, 2001), onde tudo muda rapidamente. Nesse cenário, como caracterizar o jornalismo e a literatura? Ora, o território jornalístico está tradicionalmente delimitado pelo efémero, volátil, ao passo que na literatura há uma maior propensão para a ideia de imortalidade da escrita. No entanto, quando uma reportagem jornalística se transforma num livro, os limites temporais da notícia são superados. Além disso, podemos revisitar publicações jornalísticas nas hemerotecas e bibliotecas o que torna possível um reencontro com o passado. Além de que, na nossa era digital, vivemos uma nova realidade de leitura e de escrita. Ou seja, um livro já pode ser editado como *e-book* e surgem novos espaços de escrita, como é o caso do *wattpad* – uma plataforma que permite o escritor partilhar as suas estórias, receber um *feedback*, e alterar o rumo da narrativa segundo a preferência dos leitores. De facto, como se pode verificar, no campo literário, como sublinha Carlos Reis, não há “margens rigidamente determinadas” (1999, p. 19).

No jornalismo a ética profissional assegura a obrigatoriedade de permanência na verdade, no entanto, na literatura, o escritor não está comprometido com a exatidão dos factos e pode apenas possuir, eventualmente, uma preocupação com o carácter verossímil da realidade representada. Mas será que o jornalismo relata sempre a verdade ou será um construtor da realidade? De facto, como lembra o professor Nelson Traquina, “as notícias ajudam a construir a própria realidade” (2002, p. 95).

Afinal, o que separa o discurso ficcional do discurso não-ficcional? O jornalismo deveria ser um relato neutro, objetivo e informativo, já a literatura seria caracterizada pela narrativa criativa. Ora, quantas vezes os escritores utilizam o relato jornalístico como fonte de inspiração? Oportuno será lembrar Cardoso que sublinha: “O escritor serve-se da realidade para se fechar sobre os seus pensamentos” (2012, p.56). De facto, as familiaridades entre as áreas são inúmeras:

Não existe redação de jornal ou revista em que não haja jornalistas que lá chegaram porque, tendo “jeito para escrever”, em algum momento sonharam tornar-se escritores. A maioria aos poucos mudou de rumo e, abandonando as veleidades literárias, concentrou-se na atividade jornalística. Outros passaram a viver uma dupla militância da palavra, tratando de ganhar a vida nas redações sem desativar o sonho de produzir textos mais duráveis. (Werneck, 2012)

Com efeito, não podemos esquecer que o jornalismo também é um ofício da linguagem e, nesse sentido, ao trabalhar com a língua o jornalista aproxima-se do escritor. No entanto, como se sabe, a narrativa jornalística expressa, acima de tudo, uma linguagem simples, clara e concisa que não é literária e que dispensa o tom estilístico.

O século XIX ao correr da pena

A indústria é como o jornalismo. Utiliza e absorve muitas aptidões literárias. Necessita, como ele, ter ideias novas sob a pena de descair até arruinar-se de todo, precisa sucessivamente de criar novos modelos e ter sempre invenção, frescura, imaginação e fecundidade inesgotável. (Queirós, 2000, p. 212)

Atualmente a presença de escritores nas redações é muito inferior ao que acontecia no passado. De facto, a participação dos chamados “homens de letras” na imprensa foi uma marca do século XIX e proporcionou redações de excelência. Em contrapartida, no nosso entender, a literatura também ficou favorecida ao coabitar com a imprensa: houve uma democratização da cultura e o olhar do escritor foi direcionado para o mundo que o rodeia.

Concordamos com a maioria dos autores que reconhecem o século XIX como a centúria onde prevaleciam os textos opinativos – literários ou políticos. Mas o que podemos dizer sobre a técnica de escrita? A elaboração de textos estava muito próxima da literária e produzia julgamentos apaixonados e polémicos. Afinal, acreditava-se que o jornalismo deveria possuir, acima de tudo, uma missão pedagógica. Assim, o estilo panfletário era a nota dominante e era possível encontrar várias características como:

Capacidade de convencer e de atacar, espírito mordaz e crítico, linguagem literária, sátira, requerendo ao mesmo tempo densidade doutrinária e ideológica e agilidade para expressar, específicas e circunstanciais, uma visão de mundo geral e definida. (Morel, 2008, p.37)

De facto, foram vários os escritores que emprestaram a sua pena a imprensa: Eça de Queirós, Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida são bons exemplos. Além disso, não podemos esquecer que os periódicos da altura incentivavam seus leitores a refletir sobre o mundo circundante e, neste processo de modernização, várias escritoras aumentaram a sua participação pública e também escreveram para jornais, como é o caso de Ana Augusta Plácido, Antónia Pussich, Alice Moderno, Maria Amália Vaz de Carvalho, Guiomar Torresão, entre outras.

Praticamente todos os nossos grandes escritores oitocentistas estiveram ligados ao jornalismo, sentindo-se no seu estilo vestígios desse quotidianismo informativo, da observação ligeira dos ambientes, da linguagem da transparência entregando-se à descodificação suave e imediata, como é o caso, entre outros de Garrett nas suas viagens (Trigo, 1987, p.13)

No entanto, a convivência entre jornalistas e escritores nem sempre foi pacífica. Como esclarece Cardoso:

A tese que «o jornalismo é o parente pobre da literatura» chega a ser mencionada por um dos grandes representantes da dualidade jornalistas-escritores. Fialho de Almeida descreve a imagem débil com que sempre foi visto o jornalista: «O que é um repórter? O caixeiro de fora do jornal» (...) Apesar das limitações denunciadas por Fialho de Almeida, alguns dos autores mais reconhecidos escrevem e criam jornais sem que este meio tivesse alguma conotação negativa. (Cardoso, 2012, p. 27)

Interessante será tentar perceber como eram as publicações da altura. As revistas, os jornais e os almanaques eram o grande veículo de expressão do espírito moderno. De facto, ao longo do século XIX só a imprensa escrita existia como meio de comunicação de massa. Assim, periódicos desempenharam um papel revolucionário na vida social. Mais efémeras do que o livro, contudo menos fugazes do que os jornais, as revistas representavam um estímulo ao exercício mental. As revistas, para Daniel Pires, são um testemunho “elucidativo de uma época” (1986, p. 19), enquanto que Clara Rocha destaca a revista como “lugar de afirmação coletiva” (1985, p. 34) onde espíritos criadores podem juntar-se.

Considerados por muitos uma forma de “produção secundária”, e definido por Ernesto Rodrigues (1999, p.37) como uma espécie de fusão “ao livro, jornal e revista (quando não mediadores), ora absorvendo-os, ora inspirando-os”, os almanaques serviram de palco para publicação de muitos géneros narrativos. Oportuno será, então, lembrar o papel fundamental desempenhado pelos almanaques da altura que deram voz a muitas escritoras:

A «facilidade» de acesso à publicação assim proporcionada pelo almanaque, associada ao facto de este ser encarado como um objeto distinto do livro, menos prestigiado e menos exigente que aquele, tornou-o numa via de acesso à imprensa e ao reconhecimento do público especialmente adequado à produção escrita das mulheres, numa época em que, apesar de ser já significativa a percentagem de elementos do sexo feminino alfabetizados. (Anastácio, 2012, p. 67).

Inquestionável é que foram nas páginas dos almanaques que muitos escritores e jornalistas estrearam-se. Recorde-se, ainda, que os almanaques são conhecidos desde a antiguidade e passo a passo adaptaram-se ao gosto popular:

O almanaque tem origens remotas que se entrelaçam com as do calendário. Em português, os almanaques mais antigos que se conhecem –estudados por Luís de Albuquerque em 1961–são manuscritos, e datam dos inícios do século XIV. Mas, na sua forma impressa, são contemporâneos da invenção da Imprensa de tipos móveis. (...) transformou-se, e foi incorporando algumas das características desses impressos de maior circulação. Um olhar atento sobre as espécies publicadas no século XVII em Portugal permite mesmo concluir que alguns impressores conseguiram assegurar a sua sobrevivência no mercado da edição dedicando-se exclusivamente à publicação de calendários e de almanaques, prova de que estas publicações asseguravam um volume de vendas considerável. De perpétuo, o almanaque tornou-se anual. Em vez de continuar a dirigir-se a uma camada restrita da população capaz de seguir os cálculos das tabelas de referência, alargou aquilo a que hoje chamaríamos o seu «público-alvo», e passou a incluir, para além do calendário, conselhos sobre a lavoura (de interesse quase universal, num mundo cuja economia dependia essencialmente da agricultura), festas religiosas, informações úteis, efemérides, etc. (Anastácio, pp 56,58)

Repositório da cultura popular, foi na segunda metade do século XIX que o almanaque se impôs como “organizador” do tempo:

É que o almanaque contém essas verdades iniciais que a humanidade necessita saber, e constantemente recordar, para que a sua existência, entre uma Natureza que a não favorece e a não ensina, se mantenha, se regularize, e se perpetue. A essas verdades, chamam os Franceses, fins classificadores, verdades de almanaque. (...) O Almanaque é o livro disciplinar que coloca os marcos, traça as linhas, dentro das quais circula, com precisão, toda a nossa vida social. (Queirós, 2011, pp. 252, 253)

Nesta apreciação geral e necessariamente ligeira, cabe ainda uma breve, mas especial atenção para os géneros discursivos que os escritores e jornalistas usavam nos almanaques, jornais e revistas. Analisemos, então, o uso de termos como “crónica” e “folhetim”. Cremos que, hoje, os termos necessitam de algum esclarecimento, pois pode envolver uma indeterminação conceptual. Cabe salientar também que vários clássicos da literatura portuguesa foram publicados como folhetim, por exemplo, *A Correspondência de Fradique Mendes* ou *O Mistério da Estrada de Sintra*, entre outros. Neste caso, as narrativas possuíam como principal objetivo o entretenimento: o leitor acompanhava os capítulos e permanecia fiel ao periódico.

De facto, como se pode verificar, segundo o *Dicionário Priberam* “folhetim” é usado para designar: “publicação literária amena; artigo de ciência ou crítica que ocupa geralmente a parte inferior de uma ou mais páginas de um periódico; romance publicado sucessivamente nessa parte; novela de rádio ou televisão”. Julgamos que estas definições não são suficientes para aclarar a indeterminação conceptual. Concordamos com Ernesto Rodrigues que destaca o folhetim como um dos elementos mais significativos da cultura do século XIX:

Os acontecimentos do dia-a-dia podem ser vistos em regime de folhetim. Continuidade, expectativa, suspensão, a emergência de personagens secundárias e o dramatismo das situações são rastreáveis nos noticiários e em lugares literários ou artísticos que, além do jornal ou revista, encarecem a importância da matriz oitocentista. Espaço privilegiado de assunção autoral e encontro com os leitores quase sempre no rés-do-chão dessas novas catedrais que secundam o alvorecer democrático, o folhetim é repositório vivo de Oitocentos, antes de animar a produção ficcional, cronística e outra, e, entre cedências aos assinantes e público, conformar a literatura e cultura nacionais. (Rodrigues, 2015, p. 8)

Enquanto concepção genérica, o uso de um termo específico para designar um novo espaço de comunicação nas folhas impressas de um periódico teve “a primeira ocorrência em francês, compreensivelmente na terminologia da encadernação, [e] seria, pois, de 1790” (Rodrigues, 1998, p.202). O que nos parece interessante realçar é que o nome de folhetim designa fisicamente um texto de rodapé, sem prejuízo da novidade do género literário.

Oportuno será lembrar que antes de se serem publicados em jornais, os romances eram acessíveis a poucos. De assinalar também que o folhetim, que funcionou como um espaço de experimentação para muitos escritores, aumentou o mercado de trabalho dos literatos e aumentou a oportunidade de publicação.

Como explicar, então, o conceito de crónica? Antonio Cândido assinala como, em sua evolução histórica, o espaço físico do folhetim deu oportunidade ao exercício da crónica:

Antes de ser crónica propriamente dita foi «folhetim», ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. (...) Aos poucos, o «folhetim» foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. (...) Ao longo deste percurso, foi alargando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar pela poesia adentro. (Cândido, 1984, p.7)

A ideia que deste testemunho se colhe é, sem dúvida, esclarecedora: o conceito de crónica está intimamente relacionado com o folhetim. No entanto, desde o início há diferenças:

Enquanto o romance-folhetim tem ainda os olhos voltados para o interior burguês, a crónica já nasce no “olho” da rua e com os olhos voltados para a rua. Para as mínimas histórias da rua, e sua forma revela essa perspectiva estilhaçada. O texto sofre fraturas, encurta-se, desmembra-se para caber nas páginas volantes e voláteis do jornal (...) É na estética da crónica que o pormenor esvaziado do sentido cotidiano, catado no chão das ruas da grande metrópole, ressurge aos olhos do observador como material poético ou histórico. A linguagem, pela via da crónica, fragmenta-se e vitriniza-se para passear feito flâneur pela cidade, recolhendo seus resíduos, suas ruínas, e devolvendo-os em forma de mercadoria (Santos, 2009, pp. 17,18)

No entanto, apesar de ainda existirem crónicas nos jornais contemporâneos, no final do século XIX nasceu o jornalismo moderno e a narrativa mudou. Afinal, natureza da comunicação passou a exigir um estilo rápido, em que o poder da mensagem se sobrepõe à beleza e equilíbrios formais.

Considerações finais

O jornalismo e a literatura encontram-se numa fronteira frágil e diluída onde as ideias podem ser transportadas de um domínio para o outro, enriquecendo o jornalista com o escritor e vice-versa. Afinal, atualmente, o que diferencia o jornalismo e a literatura não é o facto de um seguir a realidade e a outra a ficção. Acreditamos que a imprensa está sujeita a fórmulas e normas estabelecidas, ao passo que a literatura possui a liberdade de inventar as suas próprias fórmulas.

Os jornalistas e escritores oitocentistas partilharam crónicas, folhetins e artigos polémicos nos jornais, revistas e almanaques da altura e estavam em sintonia com as preocupações da civilização moderna.

Referências bibliográficas:

Anastácio, V. (2012) "Almanaques. Origens, géneros, produção feminina". In *Veredas*, nº 18. São Tiago de Compostela, pp. 53-74.

Bauman, Z. (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bessa-Luís, A. (1998) "Jornalismo é uma coisa, comunicação social é outra" in *A Galáxia de Bill Gates e a responsabilidade cultural do jornalismo*. Artur Portela. Lisboa: Editorial Bizâncio, pp. 17-42.

Bruno, Sampaio (1984) *A geração nova*. Porto: Lello & Irmão Editores

Candido, António (1984) "A vida ao rés-do-chão", Para gostar de ler: crónicas. São Paulo: Ática, pp. 4-13.

Cardoso, F.L. (2012) *Jornalistas escritores. A necessidade da palavra*. Coimbra: MinervaCoimbra.

"Folhetim", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], (2008-2013), <https://dicionario.priberam.org/folhetim> (consultado a 9-11-2018).

Morel, M. (2008). "Os Primeiros Passos da Palavra Impressa", in *História da imprensa no Brasil*. Orgs. e prefácio de Ana Luíza Martins e Tânia Regina de Luca. São Paulo: Contexto, pp. 12-80.

Pires, D. (1986) *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Contexto Editora Lda.

Queirós, E. (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Queirós, E. (2000) *Da colaboração no "Distrito de Évora" I*. Lisboa: Livros do Brasil.

Reis, C. (1999) *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina.

- Rocha, C. (1985) *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rodrigues, E. (1998) *Mágico folhetim. Literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Rodrigues, E. (2015) “Mágico Folhetim”. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/27146> (consultado a 9/11/2018)
- Santos, J.L.C. (2009) “Do folhetim à crônica: gêneros fronteiros entre o livro e o jornal”. In *Estudos em Jornalismo e Mídia* - Ano VI - n. 1. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 11 - 22
- Traquina, N. (2002) *O que é Jornalismo*. Lisboa: Quimera.
- Trigo, S. (1986) “Palavras Prévias” In *Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Afro-luso-brasileiro*. Lisboa: Veja, pp. 9-14.
- Werneck, H. (2012) “Santa Sherazade, padroeira dos jornalistas”. In Observatório da Imprensa. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/ed699-santa-sherazade-padroeira-dos-jornalistas/> (consultado a 2/11/2018)

DA PRÉ-CONSCIÊNCIA DA IMPORTÂNCIA DA LÍNGUA PORTUGUESA E DO SEU LOUVOR EM TEMPOS DE DOMÍNIO FILIPINO, NA *ARTE POÉTICA* DE D. ANTÓNIO DE ATAÍDE

ADRIANO MILHO CORDEIRO¹

adrianomilhocordeiro@gmail.com

Resumo

António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro D'Aire, nasceu por volta de 1567 ou um pouco antes e morreu a 14 de Dezembro de 1647. Vivenciou os impactos da sua existência com índole apaixonada e os limiares de novas concepções artísticas e literárias como homem de letras singular, insigne capitão-general do ponto de vista da estratégia militar, almirante versado e político polifacetado nas suas práticas. Presenciou as primeiras colonizações do Brasil, experimentou o desastre de Alcácer-Quibir e a subsequente perda da independência; escolheu o partido dos Filipes – sem nunca descurar a sua origem lusa –, governou regiões desmedidas, ambulou pela Índia, deslizou por oceanos e sentiu na pele as fragosidades dramáticas do trágico e do épico. A plenitude de todo o território e do mar português estiveram sempre na linha da frente para o 1.º conde de Castro D'Aire. Não foi por acaso que alteou até ao Olimpo Luís de Camões, bem como outros escritores de língua portuguesa. D. António de Ataíde, devido às circunstâncias do tempo em que viveu, esteve profundamente ligado à gestão dos Habsburgos de Espanha. No entanto, no seu manuscrito, intitulado Borrador de huma arte poetica que se intenta/ua escrever, lavrado entre 1599 e 1602, observa-se um enaltecimento e uma pré-consciência da importância da língua portuguesa. Esse facto deve agora ser aprofundado, pois a edificação da Lusofonia é um processo em contínua pesquisa e evolução.

Palavras-chave: Camões; epopeia; *Lusíadas*; Lusofonia; Poética.

Num dado momento existiu entre os autores do *Cinquecento* um profícuo debate sobre a língua a utilizar na produção de 'obras literárias', ou seja, se se deveria utilizar o latim ou o vulgar. D. António de Ataíde, apesar de defender o uso do vernáculo, não deixa de admirar os coevos como o padre Luís da Cruz que escreveram as suas obras em latim.

¹ • Investigador da FLUC - UI&D-CLP, (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Unidade de Investigação e Desenvolvimento do Centro de Literatura Portuguesa).

• Investigador da FLUC - UI&D-CECH, (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Unidade de Investigação e Desenvolvimento do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos).

• Doutor em Estudos Clássicos, Poética e Hermenêutica pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Conquanto o latim fosse no século XVI, a grande língua de comunicação e o principal veículo da transmissão do conhecimento científico, os grandes escritores da Renascença adoptam cada vez mais o vulgar como expressão das suas metáforas literárias.

As Poéticas do Renascimento, no sentido de prestarem homenagem aos autores e à retórica clássica, defendem frequentemente o vernáculo. São as metáforas elaboradas de acordo com os manuais, permitindo 'defender e ilustrar' a sua própria língua, como declara a célebre fórmula de Du Bellay². Segundo Jean Bessière³, no Renascimento, existem poucos teóricos da poesia sem consciência da fraqueza das línguas modernas em comparação com as antigas. Assim, e apesar de algumas referências "cratilianas", a maior parte das discussões sobre a língua no século XVI sustentam a sua natureza 'convencional': S. Speroni, no seu *Dialogo delle lingue* (1542), defende que as línguas não são produzidas pela natureza, mas são 'edificadas e reguladas pela astúcia das pessoas a seu bel-prazer'; 'toda a sua força nasce da vontade dos mortais'. Du Bellay traduzirá esta última frase na sua obra *Deffence et illustation* (1549, I, I). Já encontramos referências semelhantes em Charles de Bovelles, na sua obra *Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate* (1533). Uma vez que a natureza não se resume à relação entre a palavra e a coisa, e dado que o léxico particular de cada língua é entendido como uma decisão confirmada pelo uso, será, em princípio, possível modificar as línguas vernaculares de modo a remediar a sua 'pobreza'. Estas modificações não se enquadram num discurso universal: as tentativas de 'enriquecimento' afirmam, na sua grande maioria, a especificidade das diferentes línguas. Cada uma com a sua estrutura 'natural', sendo necessário continuar a procurar um equilíbrio entre o familiar e a inovação. 'As línguas não se relacionam umas com as outras nas suas formas de falar', avisou-nos E. Pasquier nas suas *Lettres*⁴.

Depois de estudar os autores do Renascimento, Jean Bessière afirma que estes consideravam diversos métodos para 'enriquecer' a língua: a utilização de vocábulos arcaicos, mas repletos de essência ancestral, a criação de novas palavras e os 'empréstimos' de outras línguas (o grego ou o latim, mas também o italiano, em França, Espanha ou Portugal, por exemplo)⁵. Este enriquecimento do vernáculo é também idealizado como um engrandecimento da elocução retórica, associando-se à fertilidade da invenção em nome do princípio ciceroniano do acordo entre as duas riquezas: a dos conhecimentos gerais e a das palavras que os exprimem e fundem no discurso. Os autores clássicos autorizam a criação de neologismos: Horácio (*Ars poetica*, 48-53) e Cícero (*De finibus*, III, I, 3) permitem a utilização de novas palavras para designar as novas coisas⁶. A necessidade de existirem novas palavras é, em primeiro lugar, uma medida da modernidade do Renascimento: considerando todas as invenções contemporâneas

² Vide Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 129.

³ Idem, *Ibidem*.

⁴ Veja-se Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 129.

⁵ Idem, *Ibidem*.

⁶ Cf. Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 130.

(artilharia, imprensa, instrumentos de navegação que contribuíram para a descoberta de novos mundos), será possível não recorrer a novos vocábulos?⁷ A um segundo nível, é necessário tirar partido destes novos recursos para ‘enriquecer’ os textos e as ‘orações’ retóricas e poéticas, uma vez que são estas que ‘ilustram’ definitivamente a língua. O poeta pode até inventar as palavras de modo a dar significado às coisas desconhecidas se as conseguir moldar de tal forma que se assemelhem a outras já existentes e conhecidas (ver Vida, *De arte poetica*, 267-271)⁸. B. Castiglione recomenda a ‘formação’ de novas palavras se estas provierem do latim, tal como determinadas palavras latinas provêm do grego (*Il libro del cortegiano*, 1528, I, 34). Em Espanha, o *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (escrito em 1535)⁹ sublinha essa mesma necessidade, assim como López Pinciano, ao nível da linguagem poética, na sua obra *Filosofia Antigua Poética* (1596). Du Bellay inclui no seu programa linguístico e poético um capítulo sobre a invenção das palavras (*Deffence*, II, vi)¹⁰. Os exemplos que este autor apresenta são os termos técnicos de artes e ofícios, os equivalentes vernaculares de nomes próprios latinos e as palavras arcaicas aos quais o poeta poderá dar uma nova vida. De facto, a Pléiade introduzirá novas palavras, pelo menos no domínio da linguagem poética, mesmo que estas não sejam completamente reconhecidas pela respectiva utilização posterior. Na opinião de Jean Bessière o autor quinhentista Vauquelin de La Fresnaye¹¹, coevo de D. António de Ataíde, resume bem as regras principais da inovação linguística: «Se surgirem palavras novas para utilização, / Seja desconfiado e prudente na sua aceitação: / Fará bem em integrá-las lentamente / Com as que a França usa habitualmente»¹².

Contudo, estes não são os únicos métodos de enriquecimento da língua: para criar esta verdadeira abundância ou *copia* adoptada pelos teóricos da poesia do século XVI, é necessário trabalhar no interior da língua, encontrando sinónimos, tropos e exemplos que permitam alterar a expressão, sem provocar repetições e aborrecimento. Esta questão de abundância imaginativa e verbal é também abordada: o século XVI conheceu a publicação de obras originais, de ‘retóricas’ especializadas, centradas na riqueza do discurso, como o *De duplici copia verborum ac rerum* de Erasmo (1512), que experimenta a formulação dos princípios que levaram à ‘copia’. Estes princípios aplicam-se principalmente ao latim, mas generalizam-se facilmente, sobretudo porque abordam simultaneamente as ‘coisas’ (os sujeitos do discurso) e as palavras: será sempre aliado da invenção e da elocução. O manual de Erasmo sistematiza o que os outros apenas se contentaram em enumerar e acumular sob a forma de listas de exemplos,

⁷ Idem, *Ibidem*.

⁸ Idem, *Ibidem*.

⁹ Cf. Jorge García López et al. (2013): pp. 162-165.

¹⁰ Idem, *Ibidem*.

¹¹ Jean Vauquelin de La Fresnaye, nasceu em La Fresnaye-au-Sauvage em 1536 e morreu em Caen em 1607.

¹² *Art poétique françois*, 1605, I, 315-318, *apud* Jean Bessière (1997), *op. cit.*, p. 130.

sinónimos e variações, imitando obras como *Onomasticon* e *Etymologiae*, herdadas dos últimos anos da Antiguidade e da Idade Média.

O trabalho no vernáculo é acompanhado por uma discussão sobre o latim praticada pelos eruditos, nomeadamente humanistas: nas primeiras décadas do século XVI, desencadeia-se um debate sobre a necessidade de imitar o latim de Cícero. O debate entre G. Pico della Mirandola e P. Bembo (devemos ter um único mestre quando imitamos? Devemos querer parecer-nos com ele em tudo?) já abordou o problema. A contribuição mais célebre para esta discussão foi a obra *Ciceronianus* de Erasmo (1528), que ataca o culto prestado a Cícero por parte de humanistas como Christophe de Longueil, mestre na imitação exacta de um só estilo. Não saberíamos reproduzir todos os aspectos do estilo ciceroniano: existem aspectos positivos e negativos no Arpinate; na opinião de Erasmo vivia-se numa época (e sob uma religião) bem diferente da do Arpinate, pois havia-se herdado toda a *latinitas* pagã e cristã. Também o 1.º conde de Castro D'Aire o faz transparecer nas suas ideias. O purismo ciceroniano é um projecto literário que procura defensores calorosos, como E. Dolet em França (*De imitatione ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum, pro Christophoro Longolio*, 1535). Por toda a Europa, diversos humanistas sentiram-se tentados a pronunciar-se sobre a questão¹³.

Vejamos o que diz D. António de Ataíde a respeito da língua portuguesa que ele considera entre as três principais por ser nela escrito o título da cruz e por ser elegante. Não quis alargar-se em louvores em relação à sua língua materna porque outros autores como João de Barros¹⁴, André de Resende e também Manuel Barata haviam tratado o assunto com proficuidade e erudição. Além do mais, considera o português um latim corrupto, facto que só o enobrece por estar ligado à grande língua que permitia a comunicação internacional entre os homens daquela época.

¹³ Na exposição, deste item, segui genericamente Jean Bessière (1997), *op. cit.*, pp. 129-131.

¹⁴ As duas primeiras gramáticas da língua portuguesa seguiam uma mesma filosofia humanista: a exaltação da língua portuguesa, tida como a mais próxima dos padrões latinos. Daí a latinização sintática e léxica dos textos literários do século XVI.

1536 – Fernão de Oliveira, *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*. – (Esta obra apresenta cinquenta capítulos, desde a história da linguagem até noções de sintaxe, com destaques dos aspectos sonoros; o seu conceito de gramática era clássico: “a arte de falar e escrever corretamente”.)

1540 – João de Barros, *Grammatica da Lingua Portuguesa*. – (Este trabalho segue a mesma filosofia humanista de Fernão de Oliveira: a exaltação da língua portuguesa, tida como a mais próxima dos padrões latinos.)

Outras publicações se seguiram.

1574 – Pero de Magalhães de Gandavo, *Regras que ensinam a maneira de escrever a hortografia da lingua portuguesa com um diálogo que adiante se segue em defensão da lingua portuguesa*.

1576 – Duarte Nunes de Leão, *Orthographia*.

1606 – Duarte Nunes de Leão, *Origem da Lingoa Portuguesa*.

1619 – Amaro de Reboredo, *Methodo Grammatical para todas as Lingoas*.

1631 – Álvaro Ferreira de Vera, *Breves Louvores da Lingua Portuguesa*.



Figura 16¹⁵



Figura 17¹⁶

A opinião do 5.^o conde da Castanheira é análoga à de Luís de Camões, no Canto I, estrofe 33 de *Os Lusíadas*, quando o príncipe dos poetas portugueses afirma «E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é latina.» Ou seja, a viagem rumo à Índia despertara a admiração e o afecto de Vénus que identificara nos argonautas lusos, a ousadia dos antigos navegadores. Além disso, a língua por eles falada era muito semelhante à da sua pátria cara, o Lácio. Declara então o 1. conde de Castro D'Aire:

«[fl. 32] diserão ser a latinidade huma parte da elegância / 17 forão juizes de sospeita porque erão latinos, E não / tinham noticia da elegancia autoridade E facundia / desta nosa lingua¹⁸ bem confeso eu que he / 19<a> latina huma das tres rajnhas das linguas por ser²⁰ / escrito nella o titulo da crus, como pondera o que escre/ueo os liuros de mirabilibus sacra scriptura que se / atribue e anda inserto nas obras de santo Agostinho / mas²¹ por esta razão não se proua ser ella a prin/cipal senão huma das principais E asi aquela supre/ma dignidade he sospeitosa estando agregada por / meo de cuja elegância procedia aos naturais / chamarem Barbaros a toda outra nação como / se proua por muitos ²²<[...]> por todos os autores gregos E la/tinos mas não quero alargar me ou diuertir me / em louuores da nosa lingua asi porque não pareça / que busco ocasião arrepelada pera discurso como / porque tratou bem esta materia <como todas> Joao de Barros na / sua gramatica da lingua portuguesa E o mes/tre Andre de Resende na sua antiguidade de Euo/ra E tambem manuel baratta escreueo hum breue / dialogo; E o que a todos eu acho alguma culpa he / em fazerem hum grande fundamento de seus

¹⁵ Página da *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* da autoria de Fernão de Oliveira. Veja-se [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

¹⁶ Página da *Grammatica da Lingua Portuguesa* de João de Barros. Vide [em linha]: <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>.

¹⁷ Riscado: «falarão».

¹⁸ Riscado: «E proua se».

¹⁹ Riscado: «lingua».

²⁰ Na margem direita do fólio: «Livro 1 Capitulo 9».

²¹ Riscado: «se».

²² Riscado: «E muj».

louuo/res na semelhança que tem com a latina, porque / dahj não resulta mais que ser hum latim corrupto.»

D. António de Ataíde depois de falar no temperamento divino do português, relevante juízo sobre o propósito em causa, inclui nos inícios do fl. 32v outras duas tiradas fundamentais em toda a sua obra: na primeira põe a hipótese de se um dia for publicado um tratado acerca das grandezas da cidade de Lisboa, examinar o assunto da língua portuguesa com mais fundamento e propriedade: «/ E eu quisera *que* mostrarão elles como não consiste só / niso a sua excelência E se *alguma* hora sair / a lus *hum* tratado das grandezas de Lisboa // [fl. 32v] aj se uera esta materia²³ tratada de fun/damento Agora ²⁴<direj somente o que nisto> alegar / se he a lingua latina.»

O segundo e importante juízo que Ataíde nos transmite reside no facto do 5.º conde da Castanheira defender a língua natural como instrumento para a construção de obras literárias. Na verdade,

«*pera hum* poeta *com*/por *perfeitamente* a de ser na sua lingua natural / E *por* isso escreueo²⁵ David em He/breo Homero *em* grego Vergilio em latim luis de / Camõis *em* portugues *porque*²⁶ a delicadesa E os / conceitos *uem* mais *facilmente* na²⁷ lingua natural / ²⁸*que* na estranha E (como dis o meu santo, ²⁹<toda> / a lingua tem *alguns* proprios generos de elocuc*om* / *que* transferidos em outra linguoajem parecem ab/surdos, Donde me parece *que* mjlhor seria di/zer *que* *hum*a das partes da elegância he, não / a latinidade, mas a linguoajem de cada hum /.»

Todavia, com isto não quer o preceptista tirar valor e elevação aos seus coevos que escreveram grandes obras em latim, como foi o caso do padre Luís da Cruz: «E não ³⁰<tiro> *por* isto a excelencia ao latim *que* os *que* / nelle fore*m* tão exercitados *que* lhes fique na/tural escreuerão elegantissimamente como o *tem*/ feito o Reverendo padre mestre luís da Crus na sua / paraph³¹ rasis dos

²³ Riscado: «mais».

²⁴ Riscado: «tornando ao *que* des[...]».

²⁵ Riscado: «Homero *em* grego».

²⁶ Riscado: «como».

²⁷ Riscado: «na».

²⁸ Na margem esquerda do fólio: «Agost*inho* de uera / religi. *Capitulo* / 50».

²⁹ Riscado: «tem».

³⁰ Riscado: «digo».

³¹ Riscado: «a».

salmos tornemos a *compo*/sição das palauras *que* he a segunda parte da / elocução E a principal deste capitulo^{32 33} //.»

No início do fl. 33, D. António de Ataíde começa a tecer um conjunto de considerações sobre a língua e as suas palavras: «[fl. 33] As palauras dis quintiliano ou são proprias ou trans³⁴/feridas ou fingidas E inuentadas de nouo, As proprias / ou são antigas como poer em ello <E em latim antigo [são o ?] *que* os antigos recebem E usauão / por Valde que quer dizer [...] / *Capitulo* 125> ou ordinarias / costumados como as de que usamos.» Porque nem sempre o valor e a graça das palavras são vivazes, cita o D. António de Ataíde o v. 72 *Epístola aos Pisões* de Horácio, no fl. 33v «Si uolet usus / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi» percebemos de forma muito clara a teoria do preceptista luso. *Usus* tem neste contexto, tal como acontece na obra do poeta de Venússia, um sentido rico, pois não é só aquilo a que se denominava de retórica latina *consuetudo loquentium* (Quint., *Inst. Or.*, I, 6, 44; Aulo Gélío, *M. A.*, XII, 13, 16), – autores mencionados por Ataíde – mas incluía em si a *utilitas*, ou seja a *necessidade* que leva à inovação formada pelos neologismos e pelo retorno ao uso de certos arcaísmos³⁵: «³⁶Quintiliano resolve esta materia dizen/do *que* as palauras tiradas da antiguidade / não so tem grandes aprouadores mas trazem / alguma majestade a ³⁷estilo com alguma / deleitação *porque* tem a autoridade da / antiguidade E *porque* são já quasi esquecidas / tem juntamente huma graça semelhante a / nouidade.» Está o autor na linha de Horácio, pois foi lícito e legítimo sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade.

Como afirma o poeta de Venússia, vv. 60-63: «assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham vigor. Nós e as nossas obras estamos fadados para a morte³⁸.»

³² Riscado: «As palauras / <dis quintiliano> ou são proprias ou <transferidas ou fingidas E inue/rtadas [...]> [riscado: «traduzidas»] as proprias ou são anti/guas ou ordinarias E costumados <como os [...]> ou [...], as <transferidas são as que por outro nome [...] se chamão metaforicas> as traduzidas *humas* são pontualmente asi [...] / as dizem [...] de *que*mas traduzimos [...] / [...] <como [...] [...] beneficio são [...] latinos [...]> ou são *com alguma* deferença como os Jancta e em / portugues he traduzida de [...] em latim *com alguma* dife/rença o frances dis citulo nos disemos cutelo as fingidas / são arbitrarías E formadas a uontade de cada *hum* As [...] / E desta usão *muito* pouco os poetas e ou são deduzidas <d[e] outras da mesma> E trasladadas [...] / lingua ou d[e] outras linguas [...] de beatus formou beatitas E *bea*/titude a *primeira* se excludio e a 2.^a se recebeo».

³³ Na margem esquerda do fólio riscado: «+ *que* he [...] / são palauras ordinarias numa significação apli/cadas a deferente Como *Vergilio* / no 6 chama a dous homens / dous rayos da guerra [riscado: «[...]»] / [...] [riscado: «[...]»] [...]».

³⁴ Na margem direita do fólio: «*Libro* 8 *Capitulo* de ornatu».

³⁵ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, p. 60.

³⁶ Na margem direita do fólio: «*Libro* 1 *Capitulo* 6».

³⁷ Riscado: «orações».

³⁸ Cf. R. M. Rosado Fernandes (2001), *op. cit.*, pp. 58-59.

Há ainda a aditar ao que já foi dito que D. António de Ataíde foi um dos primeiros críticos da obra de vários autores portugueses, nomeadamente Camões, apontando-o como um exemplo a seguir para o género épico e um acérrimo defensor da língua e dos autores lusos.

O seu Borrador, cuja translineação integral se apresentou pela primeira vez, a seis de Julho 2018, na sala dos Capelos em Coimbra³⁹, possibilita-nos também compreender que as regras sobre a construção literária nos finais de Quinhentos, não eram já as mesmas que Robortello ou Minturno haviam cinzelado. Ataíde sente tudo isso e talvez tivesse sido esse o motivo que o levou a não publicar a sua *Arte Poética*. Ainda assim, encontramos no seu Borrador matéria para trabalhos de diversa índole literária que tangem determinados pontos de vista universais na cultura ocidental, embora vivamos numa época em que a plutocracia do hiperconsumo é um modo de produção estética. No entanto, estaremos assim tão longe, hoje, das concepções estéticas e poéticas amparadas pelo 5.º conde da Castanheira?!

O autor dividiu a sua obra em diversos capítulos que ocupam um total de sessenta e três fólhos. Começa a sua exposição com o título «*Da origem E nome da Tragedia E sua definição / E partes /:*» As ideias patentes são sempre apoiadas em autoridades da Antiguidade greco-latina, do Renascimento e do período já denominado de Maneirista⁴⁰, culminando num caldeamento entre a estética moderna sua coetânea e o

³⁹ Vide tese de Doutoramento *Arte Poética de D. António de Ataíde* da autoria de Adriano Milho Cordeiro.

⁴⁰ No documento [em linha]: <https://www.priberam.pt/dlpo/maneirismo> apresenta-se o seguinte significado para o termo Maneirismo: «Forma de arte que se desenvolveu na Itália, depois na Europa, no século XVI, sob a influência dos grandes mestres da Renascença.» No *Dicionário do Português Atual – G – Z* da autoria de Houaiss et al. (2011): 1513-1514, define-se maneirismo da seguinte forma: «**maneirismo** s. m. (s XIX) **1** ESTÉT HIST.ART estilo e movimento artístico europeu de retomada de certas expressões da cultura medieval que, aprox. entre 1515 e 1610, constituíram manifesta reação contra os valores clássicos prestigiados pelo humanismo renascentista **2** HIST.LIT tendência literária que precede o estilo barroco e com ele possui algumas afinidades, caracterizada, entre outras coisas, pela presença, esp. na prosa e na poesia, da melancolia, de uma visão pessimista do mundo, do sentimento de incerteza que abala os alicerces dos ideários humanista e antropocêntrico **2.1** adesão exagerada ou afetada a um determinado estilo artístico ou literário [...] + ETIM *maneira* + *-ismo*.» Isabel Almeida (2001): 1082-1084, afirma o seguinte acerca deste período literário: «LITER. O termo foi usado pejorativamente, sobretudo a partir de meados de Setecentos, para referir a pintura quinhentista marcada pelo cultivo da “maneira”. No séc. XVI esta palavra valia como designação de um comportamento social elegante e requintado, mas também significava um estilo próprio ou de conjunto, e “maneirista”, era epíteto do criador empenhado na concretização da sua “ideia” ou na hábil imitação de um modelo. Só o desagrado das gerações seguintes pelas obras assim concebidas [julgadas afectadas, decadentes e sem valor] fez virar contra elas e seus autores uma expressão que começou por nada ter de ofensivo. Levadas por estudiosos germânicos, as primeiras investigações construtivas sobre património durante longo tempo depreciado datam do início do séc. XX, surgindo como um desenvolvimento do trabalho da escola de Viena, em finais da centúria anterior. K. H. Busse, em 1911, e, ao longo da década de 20, W. Pinder, W. Weibach, H. Kaufmann, N. Pevner, W. Friedländer ou M. Dvorák, revisitaram Michelangelo e procederam a uma reavaliação do legado de figuras como Pontorno, Parmigianino, Tintoretto, El Greco, ou os mestres de Fontainebleau, reconhecendo-lhe uma linguagem formal reveladora de acentuada fantasia e subjectividade, ou mesmo, segundo notou W. Friedländer, de anticlassicismo: alteração das formas naturais e das proporções, predilecção pela *línea* serpentinata, desobediência à perspectiva linear, comprazimento em contrastes cromáticos. A deliberada rejeição de cânones estabelecidos, a rebeldia face a regras estipuladas, caracterizaram essa “maneira”, acompanhada, não por acaso, de um lúcido esforço de legitimação teórica, como mostrou E. Panofsky, em 1924, num estudo sobre os fundamentos filosóficos e metafísicos desta arte que buscava a tradução de um *disegno* interior e que se considerava, à luz de certo aristotelismo, mas sobretudo de um vivo neoplatonismo, o fruto de um acto quase demiúrgico onde cabia ao artista o papel de intérprete de um período divino e superior. Preterida a natureza (ou o dever de a imitar), privilegiava-se, o espírito, que em Deus tinha seu refúgio; orgulho e euforia, mas também, contraditoriamente, sentimentos de pequenez e tristeza podiam caber neste conceito – lembrou Panofsky. A sua opinião conjugava-se com a de M. Dvorák, que, ocupando-se particularmente de El Greco, viu no M. a manifestação de uma intensa inquietude espiritual, a expressão de uma cultura fustigada por um atormentado sentimento de crise.

que de adequado, segundo a sua balizada opinião, havia nos autores clássicos. O seu ideal estético de Renascimento tardio pôde assim mesclar-se com as novidades da crítica coeva e conceber sem impetuosidade novas orientações. A defesa da épica camoniana⁴¹ é disso exemplo e de capital importância

Na Europa ferida pelo conflito mundial de 1914-1918, abalada por uma transformação de valores de que o expressionismo, o surrealismo e o pensamento antipositivista eram inequívoca prova, compreende-se a tenção dada àquele fenómeno: em boa medida, ela correspondeu a uma projecção, no passado, de questões que agitavam o presente. Contudo, não se resumiu a uma moda efémera, antes constituiu o princípio de um longo e por vezes enredado percurso, em que se destacaram, entre muitos outros, críticos como A. Hauser, que a partir da década de 40 tentou contextualizar a arte maneirista, relacionando-a com grandes questões que assinalaram o séc. XVI (da revolução copernicana até às guerras, lutas e atritos que ensombraram a Europa; da Reforma até às transformações sociais, económicas e políticas então ocorridas); G. Hocke, que, já na década de 50, investigando o que designou por concepção labiríntica do mundo, reuniu informação estimulante sobre o gosto maneirista pelo estranho, o fantástico, o irracional, nele descobrindo uma surpreendente modernidade. J. Sherman, que nos anos 60 preferiu sublinhar o carácter artificioso e aulicista desta arte (como G. Weise nela identificaria certa revivescência de um gótico tardio), insistindo na necessidade de a enquadrar na sua época e nos parâmetros que condicionaram a sua realização.

Longe de ser óbvio, este processo envolveu polémica, chegou a ser apodado de confuso e desorientador, mas acabou por ganhar firmeza e, pouco a pouco, a reflexão abrangeu a escultura, a arquitectura, a decoração, a música. Investigações pormenorizadas, de âmbito nacional e regional, vieram proporcionar análises mais seguras e permitiram melhores sínteses: tornou-se possível aceitar a intrínseca diversidade do M. e perceber que, muito embora com desfasamentos cronológicos, faz parte da história da arte europeia; formou-se um conceito estilístico-periodológico, com seu campo próprio – aquele que as categorias de renascimento e barroco (entre as quais se situa) se mostravam insuficientes para abarcar.

Convém não esquecer que só a partir dos anos 50 este labor se alargou ao domínio da literatura, beneficiando de um entendimento mais claro e preciso da noção de barroco. Dvorák havia esboçado, é certo, logo na década de 20, pontes entre a arte figurativa de que se ocupava e obras de escritores como Rabelais, Tasso, Cervantes ou Shakespeare, abrindo vias [que] Hauser não deixaria de explorar. Contudo, e ainda que a sua proposta não tenha vingado, ficou a dever-se a E. R. Curtius, em 1948, o impulso decisivo para que se ampliasse a discussão.

Curtius definiu o M. como uma categoria universal e transtemporal, em cíclica alternância e complementaridade com o classicismo (seu oposto), ao passo que se veio a privilegiar uma perspectiva historicizada do problema. Os dados, porém, estavam lançados, e trariam resultados fecundos. Admitir a pertinência da noção de M. na literatura exigiu uma cuidada conversão de elementos já apurados no conhecimento das artes plásticas, e obrigou não só à reapreciação de textos conhecidos como à recuperação de muitos, muitos outros caídos em profundo abandono.

Em Portugal, nos anos de 1961 e 1965, Jorge de Sena defendeu com arrojo a necessidade de assimilar este conceito, advogando que tal seria o meio para entender autores injustamente postergados, vistos como espúrios ou sombras menores de Camões. Pela mesma época, Helmut Hatzfeld e Kurt Reichenberger ensaiavam releituras de obras camonianas à luz da nova problemática. Seria, no entanto, V. M. Aguiar e Silva a aceitar o repto lançado por Sena, dedicando parte da sua tese de doutoramento ao estudo do M. na poesia lírica portuguesa. Entre os méritos deste trabalho não se contava apenas o de reavaliar um acervo ignorado ou por preconceito descurado: – à adopção de uma perspectiva que permitia compreendê-lo em plenitude (sem ser como degenerescência do barroco) ficou associada uma árdua investigação filológica, pois muitas das obras permaneceriam mss., dispersas numa tradição caótica que tornava difícil (e ainda torna, em muitos casos...) a atribuição de autoria e a fixação dos textos, não raro indevidamente incluídos em edições camonianas.

Continuam a faltar estudos que permitam uma ideia globalmente nítida deste fenómeno no nosso país: há que investigar demoradamente diversos géneros (teatro, elementos da ficção narrativa, emblemática, oratória, etc.), onde relações entre literatura e as outras artes. Mas se imperfeito deve considerar-se o retrato do M. de Portugal, os seus contornos estão traçados e balizas cronológicas já foram apontadas: entre 1560 e as primeiras décadas do séc. XVII. Entendendo tais marcos com a flexibilidade que o bom senso e a prudência recomendam, poderemos dizer que maneirista será, ao menos em partes da sua obra, Camões, juntamente com outros autores, por vezes manifestamente devedores do seu exemplo. Contem-se, pois, num rol aberto, Fr. Agostinho da Cruz, André Falcão de Resende, Baltasar Estaço, Diogo Bernardes, Diogo Mendes Quintela, Elói Sá Souto Maior, Fernão Álvares do Oriente, Fernão Correia de Lacerda, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Francisco Rodrigues Lobo, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Luís Pereira Brandão, D. Manuel de Portugal, Martim de Castro do Rio, Pedro da Costa Perestelo, Vasco Mousinho Castelbranco.» Cf. Maneirismo in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* – Século XXI. Lisboa, Editorial Verbo.

Sobre a origem e difusão do conceito de maneirismo e barroco veja-se V. M. de Aguiar e Silva (1983): 437-502. Observe-se ainda Aníbal Pinto de CASTRO (1984), «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução» in *Separata da Revista Universidade de Coimbra*, vol. 31. Coimbra, Coimbra Editora, pp. 505-532.

⁴¹ O 5.º conde da Castanheira faz vinte alusões a Camões: fl. 17v; fl. 23; fl. 24v; fl. 25; fl. 25v; fl. 27; fl. 27v; fl. 28; fl. 28v; fl. 29; fl. 30v; fl. 31v; fl. 32v; fl. 33; fl. 36v; fl. 37; fl. 38v; fl. 43; fl. 44; fl. 49v; e quatro referências ao termo *Lusíadas*, fl. 24v; fl. 28; fl. 28v; fl. 29.

No «[fl. 23v] *Capítulo 6* dos ⁴¹<nomes> do poema / E seu estilo» Ataíde inicia uma longa dissertação sobre o género épico, a fim de legitimar *Os Lusíadas* de Luís de Camões, bem como a língua em que foram escritos. Encontramos neste excerto a primeira referência a Luís de Camões. O preceptista português de certa forma e do ponto de vista das ideias prepara o leitor para um longo conjunto de fólios que apesar dos diferentes títulos atribuídos procuram no fundo, explicar a essência da poesia

para a percepção do poeta e da poesia, numa independência de pensamento que sempre o caracteriza e que provavelmente terá marcado de certa forma a sua intervenção no debate estético do Portugal e da Espanha de Quinhentos e Seiscentos. De certa forma pressente-se, na escrita da sua Poética, uma revelação de uma cultura fustigada por um angustiado sentimento de crise nacional. Por isso, havia que immortalizar os grandes autores «da pequena casa lusitana» e principalmente o génio de Camões⁴². Ainda que de forma muito indirecta, intui-se também pela leitura do seu *Borradora* consciência de que 'Portugal' poderia vir a tornar-se num império linguístico-cultural⁴³.

Bibliografia:

- A.A.V.V. (s.d.), *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa - Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada.
- A.A.V.V. (1963-1995), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo.
- A.A.V.V. (1998-2003), *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura – Século XXI*. Lisboa, Editorial Verbo.
- CORNILLIAT, François & LANGER, Ulrich (1997), «Histoire de la Poétique au XVI^e Siècle» in Jean Bessière – Eva Kushner – Roland Mortier – Jean Weisgerber, (eds.), *Histoire des Poétiques*. Paris 119-162.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1997), «Histoire de la Poétique au XVI^e Siècle» in Jean Bessière – Eva Kushner – Roland Mortier – Jean Weisgerber, (eds.), *Histoire des Poétiques*. Paris, PUF, pp. 109-117
- CRISTÓVÃO, Fernando (2008), *Da Lusitanidade à Lusofonia*. Coimbra, Edições Almedina.
- FERNANDES, Raúl Miguel Rosado (2001), *Horácio, Arte Poética*. Lisboa, Editorial Inquérito.
- LÓPEZ, Jorge García (2013), *Historia de la Literatura Española. - 2. La conquista del clasicismo (1500-1598)*. Barcelona, Crítica.
- NAVES, Maria Del Carmen Bobes (2008), *Crítica del Conocimiento Literário*. Madrid, Arco Libros.
- SILVA, Vítor Manuel de AGUIAR e (2008), *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa, Cotovia.
- WEINBERG, Bernard (1963), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 2 vols.

épica. Na opinião do 1.º conde de Castro D'Aire *Os Lusíadas* seguem as epopeias clássicas e superam-nas; são o exemplo de epopeia 'moderna' a seguir e a marca da expansão da Língua Portuguesa no Mundo.

⁴² D. António de Ataíde e muitos membros da sua família fizeram jus às ideias expressas na estrofe 14 do Canto VII de *Os Lusíadas*: «Mas entanto que cegos e sedentos / Andais de vosso sangue, ó gente insana! / Não faltarão Cristãos atrevimentos / Nesta pequena casa Lusitana: / De África tem marítimos assentos, / É na Ásia mais que todas soberana, / Na quarta parte nova os campos ara, / E se mais mundo houvera, lá chegara.»

⁴³ D. Ana de Lima e Ataíde, 7.ª condessa da Castanheira e neta do autor em estudo, casou com um herói da Restauração, Simão Correia da Silva, (*vide* nota 100 deste trabalho) que se correspondeu com o Padre António Vieira, o grande criador da utopia do quinto império do mundo. Acerca desta ligação epistolar, veja-se J. Lúcio de Azevedo (1997), *Cartas do Padre António Vieira*. Lisboa. INCM. Talvez houvesse no *ethos* português de D. António de Ataíde o sentimento objectivo de restituir a esperança às elites e a um povo inteiro. Observe-se também os fólios 31v. a 32v. do *Borrador*, onde se faz o elogio da língua portuguesa e se atenta para as «grandezas de Lisboa.»

Bibliografia em formato electrónico

Página da Grammatica da Língua Portuguesa de João de Barros. Disponível em <http://eportuguese.blogspot.pt/2011/02/lingua-portuguesa.html>

(s.a.) (s.d.), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/maneirismo>.

PARA ALÉM DO TEXTO: A MEMÓRIA DOS *UNHAS NEGRAS*

Ana Cláudia Salgueiro da Silva

APLC-ICLA / CEL-UE

<mailto:anabssilva@gmail.com>

Resumo

“A memória é a consciência inserida no tempo”, disse o poeta Fernando Pessoa (1888-1935).

Com efeito, tratando-se da função cognitiva capaz de reter, arquivar, recuperar e evocar informações variadas, a memória armazena dados e factos, advenientes de experiências ouvidas ou vividas, permitindo ao ser humano a perpetuação de recordações. Deste modo, ao possibilitar a criação de novas ideias com base nos significados já adquiridos, a memória permite a aprendizagem dos sujeitos, promovendo a consolidação dos conhecimentos.

Como tal, devido à memória, é possível reviver episódios vivenciados, recordar histórias do passado e lembrar os ausentes, favorecendo o ato de criar, uma vez que, reportando às reminiscências de cada indivíduo, a memória combina representações do passado que se efetivam no presente, através de pinturas, filmes ou livros.

Na verdade, para que um determinado acontecimento seja guardado na memória, são associadas diversas informações, tais como imagens, sons e sentimentos, pelo que, na conceção de uma obra, quer seja pictórica, cinematográfica ou literária, a memória do autor intervém através dos elementos nela contidos.

Assim, o romance *Unhas Negras*, publicado em 1953, da autoria do jornalista e escritor português João da Silva Correia (1896-1973), narra a vida difícil dos chapeleiros que ficavam com as unhas deterioradas e escurecidas pela imersão dos feltros dos chapéus em caldeiras de vapores com elevadas doses de mercúrio – as fulas.

Imortalizando a história de S. João da Madeira (a terra natal do autor), desde sempre ligada à indústria, tendo-se tornado o principal centro industrial de chapelaria, e eternizando a vida dos operários deste setor, *Unhas Negras* é o repositório das memórias ligadas a estes trabalhadores e às suas vivências.

Efetivamente, a indústria chapeleira contribuiu, profundamente, para a evolução da cidade de S. João da Madeira, transformando-se na sua marca identitária, pelo que a obra de João da Silva Correia, descrevendo o quotidiano e as condições difíceis dos chapeleiros, na primeira metade do século XX, se afigura, por um lado, como elemento integrante do espólio cultural sanjoanense, e por outro, como perpetuador da memória daquelas gentes, mostrando à cidade a importância de reconhecer as suas raízes.

Por conseguinte, este trabalho visa evidenciar a importância da memória, como elemento primordial na criação do romance *Unhas Negras*, o qual se transforma na memória de todos aqueles que estiveram relacionados com a indústria da chapelaria, intimamente ligada à identidade de S. João da Madeira, pois, tal como refere o sociólogo brasileiro Herbert José de Sousa (1935-1997), “quem fica na memória de alguém não morre”.

Palavras-chave: memória, romance, chapelaria, *Unhas Negras*

INTRODUÇÃO

Pela função cognitiva capaz de reter, arquivar, recuperar e evocar informações variadas, a memória armazena dados e factos, advenientes de experiências vividas, permitindo ao ser humano a perpetuação de recordações.

Assim, ao possibilitar a criação de novas ideias com base nos significados já adquiridos, a memória também permite a aprendizagem dos sujeitos, promovendo a consolidação dos conhecimentos, pelo que torna possível reviver episódios vivenciados, recordar histórias do passado e lembrar os ausentes. Sendo que “[...] a única

certeza que o ser humano possui é a verdade irrefutável do passado [...]” (Silva, 2000, p. 219), tal facto favorece o ato de criar, uma vez que, reportando às reminiscências de cada indivíduo, a memória consegue combinar representações do passado que se efetivam no presente, através de pinturas, filmes ou livros.

Na verdade, para que um determinado acontecimento seja retido ou arquivado, são-lhe associadas diversas informações, tais como imagens, sons e sentimentos, pelo que, na conceção de uma obra, quer seja pictórica, cinematográfica ou literária, a memória do autor intervém através dos elementos nela contidos.

Neste contexto, o romance *Unhas Negras*, do escritor português João da Silva Correia (1896-1973), narra a vida difícil dos chapeleiros, tornando-se o repositório das memórias ligadas aos operários deste setor, ao imortalizar a história da cidade de S. João da Madeira, desde sempre ligada à indústria, transformando-a no principal centro industrial de chapelaria do país.

1. MEMÓRIA PLURISSIGNIFICATIVA

Capacidade para conservar os conteúdos das vivências para além do “agora” e do “aqui” em que foram vividas, com a possibilidade de os atualizar em momentos posteriores, a memória é, segundo o poeta Fernando Pessoa (1888-1935), “a consciência inserida no tempo”.

Descrita de forma simplista como a capacidade de lembrar o passado, a memória contempla uma multiplicidade de abordagens, que lhe concedem uma acentuada complexidade. Com efeito, os diferentes acontecimentos que apreendemos e que recordamos não são processados do mesmo modo, existindo, do ponto de vista da duração, dois tipos de memória:

- a memória de curta duração ou temporária, que dura minutos ou horas e proporciona a continuidade do nosso sentido do presente;
- a memória de longa duração, que define traços duradouros, prolongando-se durante dias, semanas ou anos, revelando uma capacidade muito ampla.

Na verdade, cada experiência vivenciada é armazenada na memória, a qual constitui a base do conhecimento, devendo ser trabalhada e estimulada. É através da memória que o ser humano confere significado ao quotidiano, acumulando experiências para aplicar durante a vida. São dados novos que precisam de ser arquivados, durante milésimos de segundos ou décadas, ou conhecimentos que são recuperados nos arquivos mentais para dar sentido aos acontecimentos circundantes.

Como refere Ivan Izquierdo, médico e cientista, pioneiro no estudo da neurobiologia da memória,

[...] todas as memórias estão imbricadas umas nas outras. Todas estão juntas, justapostas, então é impossível tirar uma delas sem cortar um “pedaço da outra” [...]. As memórias não são

como livros na biblioteca, colocados um ao lado do outro, de forma linear. A memória não é linear [...] (como citado em Bianchini & Oikawa, 2013, pp. 148-149).

Deste modo, esta capacidade do ser humano possibilita a interpelação entre a realidade e a evocação de traços que são armazenados e resgatados em forma de memória, existindo acontecimentos que não se esquecem. No entanto, nem tudo o que acontece fica nela gravado para sempre, sendo que o processamento da informação se constrói através de diferentes etapas:

- a aquisição ou codificação, que prepara a chegada das informações aos sistemas sensoriais (visual, auditivo, olfativo, gustativo e tátil) sob a forma de estímulos, a fim de serem posteriormente armazenadas;
- a consolidação ou armazenamento, que consiste no registo da informação e que ocorre no momento seguinte ao acontecimento, sendo que qualquer fator que suceda nesse instante pode fortalecer ou, pelo contrário, enfraquecer essa lembrança, requerendo atenção, repetições e ideias associativas para ser processada e se tornar permanente;
- a evocação ou recuperação, em que cada informação produz modificações, as quais, mantendo-se, permitem a lembrança daquilo que se memorizou.

Neste sentido, a memória permite armazenar e recuperar rapidamente informações que serão úteis, não só para o raciocínio, mas também para a realização de comportamentos, configurando-se como uma reconstrução elaborada a partir da atitude do ser humano relativamente a um conjunto organizado de reações ou experiências do passado.

Com efeito, o passado é, segundo Myrian Sepúlveda dos Santos (2003, p. 273), professora com investigação nesta área,

[...] recuperado pelo presente através de processos de interação social. A compreensão do passado [...] é composta de uma rede bem mais complexa de significados. São indivíduos em contato com outros indivíduos e em determinados contextos sociais que trazem o passado para o presente [...]. A memória de experiências passadas está presente em cada palavra que dizemos, em cada passo que damos ou em cada sonho que construímos [...].

Efetivamente, esta faculdade envolve um complexo mecanismo que arquiva e recupera experiências, revelando-se essencial para a vida e proporcionando ao ser humano a concepção de atos de lembrar e esquecer, os quais devem ser considerados ações construídas socialmente. E social é a linguagem, uma forma de expressar a memória que permite aos indivíduos conceber a representação do passado no presente, evidenciando-se o papel da linguagem escrita, como meio de armazenamento do conhecimento e como modo de o transmitir a outros indivíduos, que se situam a alguma distância no tempo e no espaço.

Tudo o que o ser humano sabe ou pode aprender decorre das memórias, pelo que o seu registo perpetua a sua capacidade em conhecer e em recordar factos ou emoções. Muitas vezes, perde-se o autor, mas a mensagem sobrevive ao tempo, atravessando séculos e gerações:

[...] Não existe nenhum momento sem emoções e todas as nossas memórias são adquiridas e/ou evocadas contra/sobre alguma emoção. Além disso, as memórias que melhor gravamos são aquelas que vêm acompanhadas com um grande alerta emocional [...]. Então, a memória se revela mais quanto mais emocionais são os momentos em que ela é adquirida [...] (como citado em Bianchini & Oikawa, 2013, p. 149).

2. A MEMÓRIA DOS *UNHAS NEGRAS*

Um dos casos, que alia memórias, emoções e palavras, é o romance *Unhas Negras*, que põe em destaque a cidade de S. João da Madeira, o seu espólio cultural e as vivências relacionadas com o património industrial, nomeadamente, da indústria chapeleira.

S. João da Madeira é o mais pequeno município português em área (apenas oito km²), com uma única freguesia, e situa-se no distrito de Aveiro. Instituído como concelho em 1926 e elevado a cidade em 1984, recebeu, em 2010, o prémio de melhor município para se viver em Portugal, destacando-se pelo dinamismo decorrente da sua intensa atividade fabril. O seu lema é “Labor – Cidade do Trabalho”, cuja evolução decorre das repercussões da Revolução Industrial que, promovendo o crescimento da indústria moderna, levou à massiva urbanização e à ascensão da cidade, porquanto as novas oportunidades ali criadas conduziram um elevado número de pessoas, oriundas dos meios rurais, a instalar-se em áreas urbanas.

Neste sentido, a indústria da chapelaria contribuiu, decisivamente, para a evolução deste centro urbano, tornando-se a sua marca identitária e cuja herança constitui, hoje em dia, um amplo património – património que retrata a nossa história, os nossos valores e as nossas tradições, devendo reconhecer-se a sua importância pelo carácter transversal a todos os setores da sociedade, uma vez que não há património sem memória e esta tende a desaparecer se não se preservar.

Assim, surge, neste contexto, a obra de João da Silva Correia, património de memória coletiva, que presta homenagem aos “unhas negras” e cuja mensagem perpassa as emoções humanas.

Citando o autor,

[...] pouco me pode ser creditado, neste livro, pela lado da imaginação. Vêm dos tempos descuidosos da infância reminiscências a que aí dá vulto a saudade de envolta com um sentido de piedade muito íntima pela memória de tantos humildes que na minha terra natal transpuseram em amarga penitência de sacrifícios o breve parêntesis da vida [...] (Correia, 1984, p. 7).

Representativo da sua identidade, este património é eleito pela comunidade sanjoanense como elemento que coloca o passado ao serviço da sociedade para o interpretar e compreender melhor, na tentativa de construção de um futuro mais consciente e respeitador e em que a memória traz conhecimento, constituindo-se como fator válido para a construção social, pois, como sugere o sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006, p. 39),

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum [...].

Mas, afinal, quem são os “unhas negras”?

2.1. Homenagem aos operários chapeleiros

Uma das atividades, que tornou S. João da Madeira num dos principais centros industriais, contribuindo para o seu progresso, foi a indústria chapeleira, sobressaindo, no conjunto do seu património cultural, o romance *Unhas Negras*, publicado em 1953, cuja autoria é do jornalista e escritor sanjoanense, João da Silva Correia.

Este autor nasceu em 1896 e faleceu em 1973. Exerceu atividade industrial e comercial. Autodidata na leitura, começou, desde muito novo, a escrever, tendo colaborado na imprensa local e regional, assim como na imprensa diária de Lisboa e do Porto. Defendendo a ideia de um mundo melhor, a sua obra expressa solidariedade para com os mais fracos, existindo um prémio literário e uma escola secundária em S. João da Madeira com o seu nome, o que evidencia o reconhecimento por parte da sua terra natal.

Imortalizando a história da sua terra e eternizando a vida dos operários da chapelaria, *Unhas Negras* narra o quotidiano e as condições difíceis dos operários chapeleiros, na primeira metade do século XX, nomeadamente, daqueles que ficavam com as unhas deterioradas e escurecidas pela imersão dos feltros em caldeiras de vapores com elevadas doses de mercúrio – as fulas – “[...] o amanhã mais penoso da muito penosa e insalubre missão de fabricar chapéus [...]” (Correia, 1984, p. 117).

Segundo o testemunho de um antigo chapeleiro, “[...] eram umas maceiras muito grandes [...], estava a água a ferver e tinha uma pessoa, sempre com uma pá a mexer, de manhã à noite [...]” (Malaquias, 2002, pp. 55-56).

Antigamente, o feltro era tratado com produtos químicos muito tóxicos que provocavam a “doença dos chapeleiros”, ou seja, envenenamento pelos vapores de mercúrio, o que degenerava em problemas neurológicos, como perturbações e confusão mental, levando inclusivamente à morte. Tratava-se da secção dos “unhas negras”, expressão que, durante muito tempo, designou o ofício de chapeleiro, que esteve na génese da

identidade sanjoanense e de cujo trabalho e perseverança resultou a emancipação concelhia de S. João da Madeira. Hoje em dia, esses produtos foram substituídos por outros inofensivos, sendo que os feltros são agora tingidos em máquinas.

2.2. Memórias de vidas dramáticas

Unhas Negras desenrola-se, assim, nesta cidade, afigurando-se como um roteiro geográfico da localidade, ao mesmo tempo que ecoa os sacrifícios dos trabalhadores e das suas famílias, como é o caso de Gonçalo Pimpão, um “unhas negras”, de 67 anos, que, “[...] como remate dos dedos, [tinha] umas unhas negras, grossas e encarquilhadas, as quais, em contraste com a lividez cutânea, mais pareciam tições [...]” (Correia, 1984, p. 12).

De facto, os operários responsáveis pelo *grosso* (a lâ), contrariamente aos do *fino* (o pelo), trabalhavam cerca de catorze horas, devendo “[...] entrar de plantão ao primeiro minuto da madrugada de cada quinta-feira e cada sábado [...]” (*ibid.*: 96-97).

Guiando os leitores, numa noite de tempestade, desde a taberna de Francisco Neiva, onde se detém antes do início da dura jornada, até à fábrica de chapéus, Pimpão, depois de tantos anos como chapeleiro, começa a sentir o peso da idade, tendo acabado por carregar lenha para as caldeiras. A vergonha da despromoção afeta-o profundamente, sendo que a sua principal preocupação é não perder o emprego, a fim de poder alimentar a família. Por isso, numa assembleia entre chapeleiros de S. João da Madeira, Porto, Braga e Trofa, defende, para além das oito horas de trabalho e da melhoria dos salários, a assistência na doença e na velhice, para evitar a mendicidade. Saindo da sede da Associação dos Operários Chapeleiros, os trabalhadores

[...] dirigiram-se para o sul, a acompanhar os camaradas visitantes a uma casa da Quintã [...]. Na estrada, rente ao muro do Passal, ao seguir do grupo, ouviu-se restolhada em cima, no campo [...]. Alguns dos operários desataram a correr à volta, pela porta do senhor Francisquinho Neiva [...]. Outros faziam pé atrás, botavam pelas Laranjeiras [...] (*ibid.*: 59).

Perante a sua incapacidade, Gonçalo pede o despedimento, revelando alguma esperança em poder vir a trabalhar em Beja, juntamente com Manuel Ferreira, presidente da Associação dos Operários Chapeleiros que, entretanto, se dirigira àquela cidade, com o objetivo de conseguir melhores condições de vida. Para tal, Gonçalo escreve-lhe uma carta, ansiando por notícias:

[...] Passou uma semana, duas semanas passaram, e o recado sem chegar. Mal sofrendo a expectativa, o homem, dia por dia, ao começo da tarde, tragado à pressa o caldo sem tempero, lá botava corre que corre, até à Praça, à estação do correio [...] (*ibid.*: 203).

Até que certo dia, acaba por receber a tão desejada carta:

[...] Palpando agora na algibeira a carta que acabara de receber, Gonçalo principiou a sentir como que calafrios [...]. Numa indecisão cruciante, pôs-se a caminhar sem tino, ao mando das pernas. E deu consigo Caminho do Souto além. À porta da farmácia estava o senhor Camilo Palmeira [...]. Além, ao atravessar o adro, sentiu mais viva a curiosidade, quanto ao conteúdo da carta [...]. Se lesse ali mesmo? [...] (*ibid.*: 209-210).

Traçando um itinerário específico, em que se destacam zonas características de S. João da Madeira, o autor convida os leitores a partilharem as vivências de Gonçalo Pimpão, acompanhando-o no trajeto, conhecido pelos sanjoanenses.

Ao delimitar a narrativa em locais fulcrais do centro da cidade, como a praça, onde fica situado o posto dos correios, até à farmácia e à igreja, que surgem como pontos de referência espacial, passando por ruelas e sítios, João da Silva Correia apresenta S. João da Madeira com as suas particularidades, inspirando-se nesses lugares para localizar a ação do romance.

Desanimado pela expectativa que alimentara relativamente a um novo emprego e que acaba por não se concretizar e face à sua situação de penúria e de caridade, Gonçalo Pimpão suicida-se, representando o sofrimento dos “unhas negras”, que “[...] eram axioma incontroverso de uma vida, que vinha de ser, de morigeração e sacrifícios [...]” (*ibid.*: 255).

As palavras de João da Silva Correia marcam um momento que será revivido por todos aqueles que as lerem, nomeadamente, aqueles cuja vida esteve associada aos chapéus e cuja vivência foi semelhante à de Gonçalo Pimpão, pois, segundo o Padre António Vieira (1608-1697), “o efeito da memória é levar-nos aos ausentes, para que estejamos com eles, e trazê-los a eles a nós, para que estejam connosco”.

Com efeito, a memória faz recordar pessoas, acontecimentos, vivências, lugares, tornando presente o passado como passado que influi ativamente, orientando as nossas perceções e sentimentos, fazendo perpetuar essas lembranças e, neste caso, valorizar as angústias e as aflições daqueles trabalhadores.

Evocar a história de Gonçalo Pimpão é, sem dúvida, lembrar a história de muitos chapeleiros que, naquela época, padeciam, vendo os seus empregos ameaçados pela ascensão da máquina: “[...] Ao opor-se à máquina, o trabalhador lutava fundamentalmente contra o desemprego e procurava manter o seu nível de vida tradicional, o que incluía, evidentemente, factores não monetários, como a autonomia e a dignidade [...]” (Mónica, 1979, p. 929).

2.3. A “Fábrica Nova”

Numa conversa com o taberneiro, Gonçalo refere o seguinte:

[...] O pior é que... do nosso lema *trabalho*, à voz *Fábrica Nova*, que para aí se levantou, fica um inferno de incertezas dos que têm por único capital os braços, braços inúteis no dia em que não puderem concorrer com a máquina. Não é preciso ser poeta, para se respeitar a inquietação dos

operários, basta ser homem de coração erguido. Havemos de comer pedras? [...] (Correia, 1984, p. 15).

A ameaça da maquinaria, que pode substituir os braços dos operários e conduzi-los ao desemprego e à falta de subsistência, é uma realidade, retratada em *Unhas Negras*, no qual se relata o episódio relativo à introdução da produção mecanizada de chapéus por parte da Empresa Industrial de Chapelaria, também conhecida por “Fábrica Nova”. Porém, a sua instalação causou controvérsia, que resultou numa rebelião dos operários chapeleiros:

[...] No dia em que a Fábrica Nova puser a funcionar a tal maquinaria moderníssima vinda lá da Alemanha ou dos infernos, que vomita chapéus impecáveis às dezenas ou até às centenas por fornada, quase que sem encargos de mão-de-obra, nesse dia que já não vem longe, o que nós todos temos a fazer, meu caro Manuel Ferreira, mas *todos*, já não é tratar de um hipotético horário de oito horas de trabalho. A coisa fica resolvida por natureza! E o que temos a fazer é amarrar as mãos na cabeça e deixarmo-nos ir para o fundo [...] (*ibid.*: 67).

A fala pertence a José Sarmento, um dos industriais do setor, que marca uma reunião com Manuel Ferreira. Representando os patrões, Sarmento incita o operário a propor a todos os chapeleiros a destruição da maquinaria da “Fábrica Nova”, visto que a mesma afetaria trabalhadores, através da redução da mão-de-obra, em virtude da utilização das máquinas, prejudicando também todos os donos das fábricas de chapéus, que não dispunham dos novos recursos: “[...] Se as tais máquinas eram coisa tão perfeita como se dizia... adeus fulas; adeus apropriagens; adeus toda essa complicada engrenagem de sacrifícios mediante a qual os pobres ainda tinham a sua oportunidade de trocar sangue por pão [...]” (*ibid.*: 70).

Como tal, no dia da chegada da maquinaria, os operários juntam-se ao toque do sino, gritando, sucessivamente, “Abaixo as máquinas!”. Temendo o desemprego, os trabalhadores revoltam-se, sendo que Paulo Cerqueira, o sócio principal, que representa António José Oliveira Júnior (fundador da Empresa industrial de Chapelaria a quem foi atribuído o diploma de Mérito Industrial e Agrícola), consegue acalmá-los com a promessa de que não ficariam sem trabalho. Antigo operário, Paulo Cerqueira compreende as dificuldades da classe, assegurando-lhes que eram necessários para o funcionamento das novas máquinas.

Deste modo, inspirado num facto verídico, o assalto à “Fábrica Nova” constitui um dos episódios mais dramáticos da história da chapelaria, reproduzindo a luta dos “unhas negras” por melhores condições de trabalho e de vida. Transferindo, para a ficção, os acontecimentos, os hábitos e as pessoas, retiradas da realidade concreta de S. João da Madeira, em princípios do século XX, o autor consegue preservar a memória relacionada com o universo da chapelaria, com os seus avanços e vicissitudes, fazendo lembrar que este representa um património cultural rico, que se tornou uma referência no panorama socioeconómico português:

[...] O elemento determinante que define o conceito de património é a sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade. E sendo os símbolos um veículo privilegiado de transmissão cultural, os seres humanos mantêm, através destes, estreitos vínculos com o passado. É através desta identidade passado-presente que nos reconhecemos colectivamente como iguais, que nos identificamos com os restantes elementos do nosso grupo e que nos diferenciamos dos demais [...] (Silva, 2000, p. 219).

Acalmados os tumultos, com operários e máquinas a trabalhar conjuntamente, inovando ao nível das técnicas e adaptando-se às necessidades do mercado, a “Fábrica Nova” principia, em 1914, o fabrico do chapéu de lã merina (lã fina) por ser distinto do antigo chapéu de lã grosseira, sendo a única empresa do país a possuir as máquinas e as técnicas do fabrico deste chapéu, o que lhe permitirá deter, durante muitos anos, o monopólio de produção e venda deste produto. Com a subida do consumo do chapéu, houve aumento da produção, o que levou a que a mão-de-obra normalizasse e a que não houvesse despedimentos.

Acompanhando toda a história da indústria da chapelaria em Portugal, desde a sua mecanização no início do século passado, o seu apogeu na década de 40 até ao progressivo declínio a partir da década de 50, a Empresa Industrial de Chapelaria ou “Fábrica Nova”, para sempre associada à imagem da fábrica que empregou e formou gerações sucessivas de chapeleiros, acabou por encerrar em 1995, dando lugar ao Museu da Chapelaria: “[...] Os chapeleiros, que durante décadas representaram um grupo profissional [...] e uma aristocracia operária herdeira de um passado próspero, assistiam ao declínio do seu ofício e ao desmantelamento do saber profissional [...]” (Costa, 1987, p. 42).

Nascido da antiga fábrica de chapéus – “Fábrica Nova” – e inaugurado em 2005, homenageando todos os que fizeram daquela indústria uma das atividades mais importantes de S. João da Madeira, o Museu da Chapelaria, único na Península Ibérica, salvaguarda este património industrial, promovendo o conhecimento sobre a identidade sanjoanense, através da variedade de histórias e memórias evocadas:

[...] Na memória espera-se que [os visitantes] levem os rostos dos chapeleiros que ao longo do percurso lhes foram gentilmente sorrindo como quem agradece a visita [...] e que levem ainda consigo a ideia clara de que se o chapéu é um dos mais bonitos acessórios de moda, por detrás dele estão, não raras vezes, histórias de sofrimento e muita dor [...] (Menezes, 2007, p. 164).

Também como forma de recordar os operários que se entregaram ao fabrico de chapéus e para que S. João da Madeira reconheça a importância das suas raízes, encontra-se, no pátio deste museu, o Monumento “Unhas Negras”, da autoria de Baltazar Oliveira, construído em bronze e datado de 1999.

Salienta-se, igualmente, que o Museu da Chapelaria tem vindo a realizar o espetáculo “O Último Turno”, baseado no romance de João da Silva Correia, no qual são recriados episódios relacionados com os antigos chapeleiros de S. João da Madeira, por parte de atores de diversos grupos de teatro da cidade. Do mesmo modo, em 2014, a primeira edição do festival de *punk rock*, denominado “Unhas Negras”, arrancou com uma

homenagem aos operários da indústria chapeleira: “[...] Há objetos que guardam a memória e nos fazem lembrar das mais diversas maneiras [...]. Construções coletivas do presente também guardam memórias de experiências passadas [...]. A memória se cristaliza fora de nós em lendas, monumentos e objetos [...]” (Santos, 2003, p. 274).

2.4. Outras histórias de vida

No romance *Unhas Negras*, são retratadas situações particulares, relacionadas com o quotidiano dos operários chapeleiros, como é o caso da hora de almoço, ditada pelo som das sirenes das fábricas, em que mulheres e crianças se encontram com o farnel à espera dos trabalhadores. Tal sucede a Alfredo, o filho de 10 anos, de Matias Calhorna, um pai tirano, que deixa o filho passar fome e o maltrata:

[...] Sentado na laje, de atalaia ao cesto, o Alfredito tiritava, olhos fitos naquele ponto indefinido que escapa aos sentidos mas que logra estampar na fronte a tragédia inteira da vida que se vive, quando ela é dura e agreste [...]. O tom de voz em que increpava o filho, mais ainda do que azedo, era tão hostil como as palavras. Ouvindo a intimativa, o rapaz estremeceu. Ergueu-se de um salto, tomou o cesto do jantar, levou-o para o sítio de onde era invocado. Trémulo de medo, pôs-o ao lado do pai, e ficou-se, muito submisso, a aguardar as suas ordens [...] (Correia, 1984, pp. 21; 24).

Retratando a rotina dos operários, o autor informa os leitores de que

[...] era ali, na eira do Inácio, o refeitório adventício de grande parte do pessoal das fábricas vizinhas. Ao dar o meio-dia, as quelhas e vielas afluentes despejavam no local gente e mais gente, como bocas de mina em presa de rega. Os comensais acocoravam-se, sentavam-se no rebordo da eira, numa pedra ou até mesmo no chão, diante do cesto de comer, e ali petiscavam [...] (*ibid.*: 23-24).

Outra situação singular reporta-se ao desejo de juntar dinheiro para ir ao São João a Braga, mas que, devido à pobreza e à precariedade das suas vidas, não é concretizável, como sucede com Gervásio Baptista: “[...] Quando, já no alto da Buciqueira, à extrema de Arrifana, mesmo debaixo do Pontão, o comboio apitou o seu último *adeus a quem fica*, a amargura de Baptista foi ainda maior [...]” (*ibid.*: 187).

Por ter o filho doente, Gervásio decide não ir, resignando-se com a sua existência miserável, contentando-se com aquilo que tem e com aquilo que é. A mulher resolve fazer-lhe uma surpresa, propondo-lhe a ida à praia de Espinho:

[...] Sabes? Se quiseres, agora para o tempo dos banhos, assa-se um frango, faz-se uma tachada de arroz com os miúdos, metemo-nos no comboio da manhã, e vamos passar um domingo em Espinho, à rica. Passeamos, comemos no areal à beira-mar, e voltamos à noite, no último comboio. Que tal achas a ideia? [...] (*ibid.*: 189).

São vontades simples e honestas, mas mal compreendidas. Envergonhado, desprezado e desajustado daquele ambiente, o chapeleiro decide regressar

[...] no primeiro comboio da tarde e não no último, consoante a princípio haviam projectado. Já não tinham interesse em ver Espinho, ou ver coisa alguma. Só ansiavam pelo tecto da sua casa [...]. Preferiam a paz da sua lareira, mesmo com o travor das mortificações [...] (*ibid.*: 241).

Entretanto, Quim, o filho de Gervásio, não resiste e morre.

Quadros de tragédia, histórias e memórias de amargura, de vidas humildes e desprezíveis, mas dramáticas, marcadas pelo sofrimento e pelo desalento, ansiando por algo melhor, pelo restabelecimento da solidariedade, fundamentada na relação de homem para homem, tornado escravo da máquina e esquecido dos sentimentos: “[...] É do egoísmo que vem o orgulho; e é do orgulho que nasce, muitas vezes, o fogo fátuo da iniquidade. Sem o egoísmo haveria no mundo mais liberdade, mais justiça, mais pão e mais paz [...]” (*ibid.*: 270).

2.5. O dinamismo industrial de S. João da Madeira: a chapelaria

Uma das primeiras atividades industriais a fixar-se em S. João da Madeira foi a produção de chapéus, ficando a localidade conhecida pelo fabrico artesanal de chapéus de pano ou lã grossa, dos chapéus de aba larga usados no Alentejo e dos pequenos chapéus, de aba revirada, da Beira Litoral.

Durante o século XIX, com a influência adveniente da Revolução Industrial, assim como da excelência da qualidade de trabalho e tenacidade dos operários sanjoanenses, houve um grande desenvolvimento industrial e económico, o que favoreceu o aumento de fábricas e de pequenas oficinas de produção de chapéus, nesta cidade: em 1802, foi fundada a primeira fábrica de chapéus; em 1867, havia seis unidades fabris; em 1891, foi instalada a primeira fábrica com máquinas a vapor para produção de chapéus em pelo de coelho; em 1909, existiam cerca de doze fábricas e, em 1914, foi criada a Empresa Industrial de Chapelaria.

No romance *Unhas Negras*, João da Silva Correia também descreve o dinamismo associado a este desenvolvimento:

[...] As grandes chaminés a romper da montanha, na lonjura, pareciam centuriões de fábula. Vomitavam os seus rolos de fumo de algodão-em-rama, naquela serenidade e silêncio em que a distância sempre envolve o que apenas a vista alcança. O fumo alongava-se em linhas transversais e paralelas, ao sabor da viração, cada qual à sua altura [...] (*ibid.*: 260).

A partir deste momento, a indústria da chapalaria conhece um grande crescimento, sendo que, atualmente, se mantêm, em laboração, duas unidades fabris ligadas ao setor. A Cortadoria Nacional de Pelo, criada em 1943, é a única fábrica do país que trabalha os pelos, concentrando todas as cortadorias particulares existentes. A Cortadoria dedica-se à preparação do pelo de coelho, lebre ou castor para a indústria da chapalaria, constituindo, hoje, uma das maiores empresas do setor a nível mundial, tendo obtido a Certificação de Nível Ouro para o pelo de coelho que processa, com vista ao fabrico de chapéus de feltro.

A outra empresa é a Fepsa, líder mundial no fabrico de feltros para chapéus, sendo criada em 1969, através da fusão de fabricantes eropriagistas que se associaram, a fim de criar uma empresa especializada no fabrico do feltro que combatesse a crise instalada pelo desuso do chapéu.

De mencionar que o termo “apropriagistas” se refere aos revendedores que compravam, às fábricas, os chapéus em feltro e os acabavam e vendiam por conta própria, os quais constituíam, segundo o autor de *Unhas Negras*, “[...] a fidalguia da classe [...]” (*ibid.*: 31). Um dos operários do acabamento de chapéus é Zé Tormenta, uma das personagens do romance, que apresenta “[...] as mãos de concha muito amarela, requeimada pelo elevado calor do quitólis [...]” (*ibid.*: 186), contrariamente às mãos com unhas negras dos fulistas, “[...] figuras de fadiga mais apagadas, pálidas do vapor tóxico das fulas [...]” (*ibid.*: 32).

Na Fepsa, é possível conhecer todo o processo de feltagem nas suas várias fases até ao controlo de qualidade. São várias as etapas, que passam pela transformação do pelo em feltro e da sua feltagem por compressão e vibração sob ação de água e calor, numa articulação equilibrada entre ser humano e máquina.

Citando João da Silva Correia,

[...] as peças, que tanta labuta e tantas atenções mereciam àqueles homens, eram os feltros. Saíam em primeira mão da complicada engrenagem do arco [...], [que] é já hoje geringonça do passado, abolida em definitivo nas mais modernas instalações. Foi deposto por máquina de nome estrangeirado que produz o feltro em uma só peça, e com mais rapidez e perfeição [...] (*ibid.*: 118).

Assim, começa uma importante história que levará, pelo mundo fora, os chapéus fabricados pelos chapeleiros sanjoanenses, desde os chapéus usados por motivos culturais (judeus, cowboys, australianos e tirolezes), passando pelos chapéus usados por motivos laborais (fardas da polícia montada canadiana, da polícia feminina inglesa, da força aérea neozelandesa, dos funcionários do metropolitano de Londres e dos carteiros suíços), até aos mais variados chapéus de uso quotidiano. Em Portugal, os mais populares são os chapéus etnográficos, não só do folclore, mas também das confrarias.

CONCLUSÃO

Reinventado ao longo do tempo, patenteando uma multiplicidade de modelos, como as *cloches* e as cartolas, as *capelines* ou os cocos, o chapéu transformou-se num símbolo especial, emergindo como essência de singularidade e de autenticidade de cada indivíduo.

Nas palavras do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) (1884, p. 91), “[...] o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab aeterno*, ninguém o pôde trocar sem mutilação [...]”, concedendo ao ser humano a capacidade de se poder distinguir.

Quem não se lembra da emblemática personagem de banda desenhada Lucky Luke, o cowboy de chapéu branco; do ator britânico Charlie Chaplin e da sua personagem Charlot, cuja imagem do chapéu de coco, juntamente, com os seus grandes sapatos e bengala, o tornou um ícone cultural; do chapéu *floppy* da atriz francesa Brigitte Bardot, que o popularizou, sendo reconhecido internacionalmente por ser utilizado entre artistas famosas de Hollywood; ou ainda, do *pillbox*, um chapéu feminino inspirado no estilo militar, que ficou celebrizado pela primeira-dama americana Jacqueline Kennedy Onassis?

Relembrando a relevância da chapelaria, como principal marca identitária de S. João da Madeira, ligada às máquinas e às memórias a elas associadas, *Unhas Negras* de João da Silva Correia afigura-se, por um lado, como elemento integrante do espólio cultural sanjoanense e, por outro, como perpetuador da memória daquelas gentes, ao relatar a realidade daqueles que entregaram a sua vida ao trabalho, “[...] fazendo reaparecer aquilo que desapareceu [...]” (Connerton, 1999, p. 79).

Na verdade, o autor pauta-se pelas suas reminiscências para construir as personagens e narrar os acontecimentos, relativos a um período que ele próprio viveu e do qual ouviu contar, reportando-se à sua memória individual, assim como à memória coletiva sanjoanense.

Trata-se, por conseguinte, de uma obra que preserva a história local, que guarda as histórias que a memória salvou, histórias de tristeza e sofrimento que a memória não permitiu esquecer. São relatos de vidas duras e pobres, muitas vezes marcadas pela maldade, mas sublinhando também a determinação e a persistência dos chapeleiros e das suas famílias e passando a mensagem de dádiva, de fraternidade, de “um por todos e todos por um”.

É a escrita do passado ao serviço do presente, respeitador da memória dos seus antecessores, sendo

[...] justamente este entrelaçamento entre o passado e o presente que me leva a afirmar que, na reconstrução do passado, embora nós possamos nos esquecer de diversos detalhes sobre o que aconteceu no passado, guardamos dele aquilo que foi importante para nós e que ainda permanece importante para nós [...] (Santos, 2003, p. 293).

Eternizando todos aqueles que estiveram relacionados com a indústria da chapelaria e defendendo a identidade, o património e as tradições de S. João da Madeira, o romance de João da Silva Correia enfatiza o

encontro do passado para preparar o futuro, prolongando no tempo uma memória que se reconstitui em palavras – a memória dos “unhas negras”:

[...] Unhas Negras, é certo; mas unhas que têm a sua história de sacrifícios; unhas que se queimaram, ao mesmo tempo que o coração, a trabalhar e a sofrer; unhas negras que constituem um título altíssimo de nobreza, cujos pergaminhos, principiando nas fulas, se explanam pelos tintos, pelas gomas, pelas apropriações, e vêm a ter o seu epílogo nos cuidados femininos das acabadeiras [...] [Correia, 1984, p. 53].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis, M. de (1884). *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier.

Bianchini, A. & Oikawa, E. (2013). Memória e emoção nos circuitos cerebrais: Entrevista com Ivan Izquierdo. *Sessões do Imaginário*, 18(30), 147-149.

Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora.

Correia, J. S. (1984). *Unhas negras*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira.

Costa, L. (1987). *O coração da fábrica: Viagem ao mundo de “Unhas Negras”*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira.

Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Malaquias, P. (2002). À conversa com dedos mágicos: Histórias de vida de operários da chapelaria. In *I jornadas de museologia da indústria de chapelaria* (pp. 49-57). S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira.

Menezes, S. (2007). Do seu conceito e programa museológico. *Museologia.pt*, 1(1), 158-164.

Mónica, M. F. (1979). Uma aristocracia operária: Os chapeleiros (1870-1914). *Análise Social*, XIV(60), 859-945.

Santos, M. S. dos (2003). História e memória. *Revista Brasileira de História*, 23(46), 271-295.

Silva, E. (2000). Património e identidade. *ANTROPOlógicas*, 4, 217-224.

CIBERESCOLA DA LÍNGUA PORTUGUESA: PORTUGUÊS LÍNGUA NÃO MATERNA NO 1.º CICLO

Ana Paula Gonçalves

Mestre em Português Língua Não Materna — Universidade Aberta

anagoncalves.ciberescola@gmail.com

Ana Cristina Sousa Martins

Doutorada em Linguística pela FLUP; investigadora do CLUNL

anissimamente@gmail.com

This research has been financed by Portuguese National Funding through the FCT Fundação para a Ciência e Tecnologia as part of the project of the Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa – UID/LIN/03213/2013.

Resumo

Face ao desenvolvimento das tecnologias de informação e da comunicação operado nos últimos anos, a escola procura oportunidades para o desenvolvimento educativo em múltiplas áreas do conhecimento fazendo uso destas tecnologias. Nesse sentido, as plataformas de Educação a Distância têm demonstrado ser um excelente recurso que vai ao encontro de uma educação muito centrada no aluno, que aposta no desenvolvimento de uma aprendizagem autónoma, interativa e multimédia. É neste cenário que vem sendo comprovado o papel central das novas tecnologias para o ensino das línguas e foi neste âmbito que nasceu o projeto Cursos de PLNM a distância no ensino básico e secundário levado a cabo pela Ciberescola da Língua Portuguesa (www.ciberescola.com), em parceria com a Direção-Geral de Educação. Em 2013-2014 dá-se a implementação do projeto no 1.º Ciclo, e como projeto-piloto, envolveu, nessa primeira fase, quatro escolas públicas do 1.º Ciclo, orientando-se para alunos de Português Língua Não Materna. Neste momento, o universo de alunos do 2.º ao 4.º ano de escolaridade aumentou, contando com falantes nativos de diferentes línguas, frequentando escolas públicas de diversos pontos geográficos de Portugal. Pretende-se, através da presente comunicação, divulgar o projeto implementado no 1.º ciclo, no sentido de alargar o âmbito de escolas e potenciar a replicação do modelo. A condução da apresentação abordará os seguintes aspetos:

- i) a génese de construção do projeto (desde 2009);
- ii) os recursos tecnológicos envolvidos (PHP e FM/BJ);
- iii) as funções que integra (aulas por videoconferência, uso do chat, treino autónomo por exercícios interativos com recursos multimédia, testes interativos de autodiagnóstico, recursos para professores);
- iv) as parcerias implementadas (agrupamentos e DGE);
- v) os resultados obtidos (avaliação dos/pelos alunos); a avaliação externa de que foi objeto (ILTEC).

Palavras-chave: Tecnologias de informação e comunicação, Educação a distância, Português Língua não Materna, 1.º Ciclo, Ensino de línguas

Face ao desenvolvimento das tecnologias de informação e da comunicação operado nos últimos anos, a escola procura oportunidades para o desenvolvimento educativo em múltiplas áreas do conhecimento fazendo uso destas tecnologias. Nesse sentido, as plataformas de Educação a Distância têm demonstrado ser um excelente recurso que vai ao encontro de uma educação muito centrada no aluno, que aposta no desenvolvimento de uma aprendizagem autónoma, interativa e multimédia. É neste cenário que vem sendo comprovado o papel central das novas tecnologias para o ensino das línguas e foi neste âmbito que nasceu o projeto Cursos de Português Língua Não Materna a distância no ensino básico e secundário levado a cabo pela *Ciberescola da Língua Portuguesa* (www.ciberescola.com), em parceria com a Direção-Geral de Educação.

A implementação do projeto no 1.º Ciclo surgiu da necessidade de facilitar um ensino especializado aos alunos que se encontram dispersos geograficamente pelas escolas, na maioria das vezes em número residual. O objetivo é proporcionar cursos centrados no perfil de cada aluno, que promovam o conhecimento do português enquanto língua de comunicação e de escolarização, que respeitem o ritmo de aprendizagem de cada um e que sejam acessíveis no espaço e tempo adequado.

Pretende-se neste artigo dar a conhecer a implementação do projeto no 1.º Ciclo, fazendo referência aos seguintes aspetos: génese do projeto, funcionamento do projeto, dinâmica das aulas, plataforma de exercícios interativos, sistema de videoconferência, vantagens do ensino a distância e resultados alcançados.

1 - Génese do projeto

Com o intuito de criar um espaço na Internet que disponibilizasse uma base de dados robusta e estruturada de exercícios interativos nasceu a plataforma *Ciberescola da Língua Portuguesa*. O objetivo primordial foi partilhar, num mesmo espaço virtual, um conjunto de materiais pedagógicos que servissem de suporte à aprendizagem do português, língua materna e língua não materna, destinado a utilizadores livres (com auto-registo). Dois anos mais tarde, foram lançados os primeiros cursos de ensino a distância, recorrendo-se ao sistema de videoconferência sistema de videoconferência *FlashMeeting*, associado à plataforma *Ciberescola*. Estes cursos foram frequentados por alunos adultos falantes não nativos de português que residiam nos EUA e na Europa. O sucesso alcançado motivou a vontade de exportar este modelo para o ensino básico das escolas públicas do ensino português. Nesse mesmo ano, foi lançado o desafio à Direção Geral de Educação e, posteriormente, o projeto foi institucionalizado, tendo sido objeto de protocolo entre a Associação Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (detentora da *Ciberescola*) e a Direção Geral de Educação. No ano letivo 2012/2013 iniciaram os primeiros cursos para os alunos de Português Língua Não Materna dos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico de dois agrupamentos de escolas, um em Aigualva-Cacém e outro no Porto. No ano letivo seguinte, este modelo de ensino foi alargado aos alunos do 1.º ciclo.

Presentemente, o projeto encontra-se implantado em sete agrupamentos de escolas de diferentes áreas geográficas de Portugal (Aqualva-Cacém, Porto, Marrazes, Arrentela, Vale da Amoreira, Camarate, Olhão). Em 2013, o projeto foi alvo de uma avaliação externa por parte do Instituto de Linguística Teórica e Computacional (ILTEC) sendo referido que “Por todas estas razões, considera-se que a adoção da plataforma *Ciberescola* a nível nacional poderá constituir uma excelente solução para a promoção do ensino de PLNM ao longo de todo o país, de forma sistemática e eficaz, permitindo a inclusão de muitos alunos de escolas em que não há um número mínimo de alunos de língua estrangeira para formar uma turma presencial.” (ILTEC, 2013)

2 - *Ciberescola* no 1.º Ciclo

O desenvolvimento do projeto no 1.º ciclo consiste na lecionação de português língua não materna em tempo real, através de videoconferência, por professores pós-graduados em PLNM, a alunos do 2.º ao 4.º ano de escolaridade, cuja proficiência linguística em português se situa nos níveis de iniciação (A1 e A2) e intermédio (B1). A frequência das sessões é de duas vezes por semana, com a duração de sessenta minutos cada sessão. Os grupos são restritos (6 a 8 alunos) de forma a facilitar aos alunos um ensino diferenciado, sistemático e individualizado, adequado ao seu perfil linguístico e cultural. Cada grupo agrega alunos do mesmo nível de proficiência linguística e ano de escolaridade, a frequentar a mesma escola ou escolas diferentes / distantes geograficamente.

No caso específico do 1.º Ciclo, os alunos PLNM são integrados em turmas de alunos de Língua Materna e são, na maioria das vezes em número residual. Face a esta realidade, o objetivo principal deste projeto é proporcionar aos alunos com perfil de PLNM um ensino individualizado, intensivo, diferenciado e especializado com vista a aprendizagem do português nas diferentes vertentes: compreensão, produção e interação oral, leitura e escrita.

3 - Aulas por videoconferência

A modalidade de ensino é *b-learning*, contemplando aulas presenciais (primeira aula, aulas de testes e última aula) e aulas realizadas por videoconferência. Para que este modelo de ensino tenha sucesso, as condições no terreno terão de ser favoráveis, ou seja, os alunos terão de dispor de um computador com ligação à Internet, microfone e câmara. O espaço físico usado pelos alunos durante as sessões cabe à gestão de cada escola, podendo ser a sala de aula, a biblioteca, a sala de apoio ou outro, desde que disponha de um sinal mínimo de *Internet*.

4 - Dinâmica da aula

O aluno precisa de ter apenas duas páginas *Web* abertas: a da *Ciberescola*, onde estão alojados todos os recursos pedagógicos afeiçoados ao perfil dos alunos (áudios, vídeos, textos escritos, imagens e exercícios interativos); e a do *BlueJeans*, a página da videoconferência e *chat* onde se estabelece a comunicação em tempo real entre professor/aluno e aluno/aluno. O primeiro desafio para os alunos do 1.º ciclo é conseguirem circular entre as duas páginas, ora comunicando oralmente pelo *BlueJeans*, ora realizando os exercícios na *Ciberescola*. Simultaneamente, os alunos aprendem, ao cabo de poucas aulas, competências de digitação e gestão do cursor através do rato.

5 - Plataforma Ciberescola

Os exercícios interativos são regularmente produzidos e publicados na plataforma *Ciberescola*, organizados por aulas e por cursos. Cada curso encontra-se adequado ao perfil de cada aluno (faixa etária, nível de proficiência linguística e ano de escolaridade), recorrendo-se a materiais autênticos e não autênticos. As tarefas a realizar durante as aulas são interativas, ou seja, de correção automática, e bastante apelativas para os alunos, pois incluem *input* de áudio, vídeo e imagem, para além de texto. Todos os exercícios são graduados, apresentando diferentes graus de dificuldade, e potenciando experiências concretas. Ao mesmo tempo apelam à descoberta e à construção do conhecimento, designadamente, o alargamento do vocabulário e o conhecimento da estrutura da língua.

Cada aula publicada na *Ciberescola* apresenta uma Introdução temática, Glossário, Dica, estímulos áudio e vídeo e exercícios. A introdução temática consiste numa mensagem breve que dá a conhecer o tema sobre o qual os alunos vão trabalhar. No Glossário, que o aluno pode optar por abrir ou não, ele encontra uma explicação acessível das palavras, por vezes com recurso a imagens, visadas ao longo da aula e que se prevê que possam constituir um obstáculo para a compreensão do conteúdo do texto. Na Dica, os alunos podem encontrar pistas para melhor desempenharem as tarefas presentes na aula. Estas pistas podem ser, por exemplo, o registo escrito de canções que o aluno ouve num áudio ou vê num vídeo, a transcrição de um texto oral, noções gramaticais e outras. Os estímulos áudio e vídeo constituem uma componente da aula bastante apelativa para os alunos. Perante os materiais audiovisuais os alunos podem desenvolver com melhor eficácia a sua proficiência linguística a nível da compreensão oral, vocabulário e estruturas gramaticais. Acresce ainda a possibilidade da existência de textos sonorizados, ou seja, a gravação da leitura dos textos por um falante nativo que ajuda os alunos a realizarem uma leitura mais compreensiva.

A partir de estímulos, os alunos realizam os exercícios interativos segundo as tipologias (i) verdadeiro e falso, (ii) correspondência termo a termo, (iii) escolha múltipla, (iv) preenchimento de lacunas, (v) redação de respostas a perguntas abertas e produção de textos breves.

6 - Sistema de videoconferência

O sistema de videoconferência *BlueJeans* é o veículo pelo qual a comunicação se estabelece entre professor e aluno, e entre o aluno e os seus pares. Um aspeto muito positivo que se destaca no âmbito da aprendizagem da língua consiste na possibilidade de os alunos estabelecerem diálogos com colegas com situação pessoal semelhante (terem língua materna diferente do português, estarem há pouco tempo em Portugal, terem culturas diferentes) e que se encontram em áreas geográficas distintas. A troca de experiências pessoais, por vezes espontânea, enriquece-os bastante, promovendo a inclusão social de uma forma natural e saudável.

O *chat*, como ferramenta de comunicação associada ao sistema de videoconferência, possui um potencial enorme no desenvolvimento da aprendizagem de línguas. Trata-se de um precioso auxiliar através do qual os alunos praticam a leitura e a escrita dentro do âmbito da comunicação utilitária, e não apenas pedagógico. Como sabemos, os alunos do 1.º ciclo encontram-se a desenvolver as competências da leitura e da escrita e esta ferramenta é um precioso auxiliar para o desenvolvimento dessas mesmas competências. Este processo, lento nas primeiras aulas, é ultrapassado ao fim de cerca de cinco aulas, altura em que os alunos já conseguem, com relativa facilidade, participar nas diferentes tarefas escritas solicitadas. É de salientar ainda que os alunos dos 3.º e 4.º anos, a partir da décima aula, começam a utilizar o *chat* para escrever comentários não solicitados, como por exemplo: “já fiz”, “posso fazer tudo?”, “já submeti”, “tive tudo certo”, “posso ir à casa de banho?”. É visível aqui a apropriação deste sistema de comunicação por parte dos alunos, em que este, portanto, deixa de ser só um modo de responder ao que é solicitado e passa também a constituir um precioso aliado para exprimir opiniões, dúvidas, comentários, solicitações, sugestões, etc.

7 - Vantagens do ensino a distância na aprendizagem do português

Através deste modelo de ensino, os alunos do 1.º ciclo têm apresentado ganhos a nível do desenvolvimento das suas competências digitais como seja, o manuseamento do rato, a utilização do teclado para escrever e a circulação entre as duas páginas abertas. Além destas aprendizagens, os alunos tornam-se mais autónomos na realização das diferentes tarefas, seguindo todos os procedimentos de acordo com o seu ritmo de trabalho e grau de aprendizagem. Durante as sessões, os alunos são estimulados a interagir oralmente

entre os pares, situação facilitada pelo facto de os grupos serem reduzidos. Por outro lado, os alunos aumentam a sua habilidade a nível da escrita, realizando diferentes tarefas escritas no *chat*: escrita-tarefa e escrita espontânea com intenção comunicativa. A possibilidade de fazer partilha de ecrã, facilita a exploração dos recursos da *Ciberescola* e de outros exteriores à plataforma, como é o caso do *Google Tradutor*, *Google Imagens*, *Anki*, Instituto Camões, etc. É de salientar ainda, como bastante positivo, a possibilidade de poder estar presente em sessão um falante bilingue, falante nativo da L1 do aluno, no caso dos alunos de iniciação absoluta.

A plataforma *Ciberescola* apresenta ainda vários aspetos que condicionam positivamente a aprendizagem da língua portuguesa. Uma das vantagens é a possibilidade de o aluno poder visualizar e ouvir os registos vídeos e áudios as vezes que necessitar para melhor compreender os textos orais, respeitando o seu ritmo de aprendizagem. Os alunos compreendem melhor um texto escrito quando este se encontra acompanhado da sonorização desse mesmo texto, assim como quando têm acesso rápido ao significado das palavras de mais baixa frequência, através da consulta do Glossário. Outro aspeto que parece promover a aprendizagem é a possibilidade de os alunos verem no imediato, após a submissão dos exercícios que realizaram, a correção dos mesmos. Esta correção é automática, cabendo ao professor a tarefa de dar estímulo positivo relativo às respostas certas, comentar as falhas, esclarecer conteúdos e pré-requisitos e orientar o aluno na autocorreção. A partir daqui, o aluno pode repetir o exercício, se assim o entender, com vista a obter a pontuação máxima. De notar que o tempo despendido na correção da tarefa é muito mais curto, se comparado com o tempo gasto numa aula presencial, pois está cirurgicamente dirigido àquilo em que o aluno, individualmente, falhou.

8 - Resultados

No final de cada ano letivo, os alunos são convidados a expressarem as suas opiniões sobre as aulas da *Ciberescola* e, de um modo geral, todos dão um *feedback* muito positivo, reforçando que querem dar continuidade ao projeto no ano letivo seguinte.

Em relação às avaliações realizadas no final de cada período letivo, os alunos revelam uma progressão ao longo do ano, espelhada na média dos resultados alcançados no final do terceiro período. Tomando como exemplo os resultados do ano letivo de 2017/2018, os alunos apresentaram as seguintes médias: 52% no primeiro período, 69% no segundo período e 72% no terceiro período. Importa aqui assinalar que esta progressão resulta da diminuição das dificuldades dos alunos manifestadas em cada teste, como consequência do cumprimento do

plano de acompanhamento individual traçado para cada aluno de forma a minimizar as suas fragilidades através da realização de tarefas diferenciadas ao longo das aulas da *Ciberescola*.

Conclusão

A *Ciberescola* pretende ser um contributo significativo para a qualificação do ensino de PLNМ nas escolas do ensino público português, privilegiando as aulas interativas com recurso a materiais autênticos com texto, imagem e som. Por ser um modelo de ensino a distância, trata-se de alternativa face ao limite de recursos humanos e físicos existentes nas escolas, abrangendo um elevado número de alunos que se encontra disperso geograficamente. A associação da plataforma da *Ciberescola* ao sistema de videoconferência prova que é possível chegar aos alunos que frequentam diferentes escolas e proporcionar-lhes um ensino centrado no seu perfil e que respeita o seu ritmo de aprendizagem. Importa aqui lembrar ainda que a aprendizagem de uma língua passa pelo incentivo à comunicação oral e escrita, situação fortemente facilitada pelo uso do sistema de videoconferência e do *chat*. Aprender português, torna-se mais fácil quando o aluno, tipicamente um nativo digital, embarca nesta viagem de descoberta, compreensão e uso de uma língua que é o passaporte para uma boa integração na sociedade e sucesso no ambiente escolar e social.

Bibliografia

Lourenço, C. B.; Martins A. S. (2015) Online Courses of Portuguese as a Second Language — Closing the Gap with Blended Learning in Mainstream Education. CSEDU 7th International Conference on Computer Supported Education (1) 2015, pp 380-385.

Martins A. S. (2014) Ciberescola da Língua Portuguesa. Ensino de PLNМ pela ação das novas tecnologias: um novo paradigma? Revista Almada Forma 7, setembro 2014, pp. 32-35.

Martins A. S. (2016) Estudo autónomo programado em sala de aula: o caso do projeto Ciberescola.com, Revista Nova Ágora, n.º 5.

OS TEXTOS LITERÁRIOS COMO ELEMENTOS MEDIADORES DO APRENDIZADO AUTÔNOMO E FORMADORES DE ESPAÇOS DEMOCRÁTICOS E DE CIDADANIA NAS RELAÇÕES DE ENSINO E APRENDIZAGEM

Ângela Balça

*Universidade de Évora
angela.balca@mail.evora.net*

José Carlos S. Debus

*Uniesc – Florianópolis
zecedebus@gmail.*

Resumo

Nas sociedades contemporâneas não há como negar a importância de pesquisas integradas entre os campos de estudo da educação e da literatura no sentido de buscar conceitos e resultados mais eficazes nos procedimentos pedagógicos e didáticos das escolas. Como lidar com o conhecimento formal, necessário e indispensável à formação dos estudantes, quando são permeados pela velocidade do mundo real e ficcional e pela dificuldade crescente de compreensão na leitura do texto literário escrito e na leitura da imagem. Nosso objetivo é identificar a produção ficcional contemporânea do Brasil e de Portugal que inclua obras de natureza literária escritas para a infância que possam atuar como um dispositivo mobilizador de educação moral, científica e artística, e verificar a possibilidade dessas obras oferecerem um conhecimento empírico e autônomo nas práticas pedagógicas. Isto se insere em uma busca para compreender de que forma a literatura, na escola, pode contribuir na construção de espaços democráticos de ensino/aprendizagem e formadores de cidadania. Nosso referencial teórico sobre educação e autonomia segue as reflexões/experiências produzidas por Jacques Rancière (2007) e Paulo Freire (2006; 2007). Para compreendermos educação e literatura trazemos o pensamento de Antônio Candido (1988), Ângela Balça (2010, 2013, 2015) e Eliane Debus (2010). Pretendemos seguir o caminho da pesquisa qualitativa. Uma pesquisa empírica com o uso de análises estruturadas a partir do potencial didático e pedagógico envolvidos na arte literária das obras estudadas. Nosso corpus abrange a produção literária – prosa – contemporânea do Brasil e de Portugal para a infância que projeta uma possibilidade de ensino e de aprendizado autônomo e empírico e a sua relação com o campo pedagógico e didático. Acreditamos na hipótese das obras literárias recriarem um modelo empírico de construção do conhecimento baseado na autonomia, na independência e no protagonismo do estudante. Por isso, direcionamos nossa análise para o potencial pedagógico e didático e também para o potencial de representatividade do mundo físico, político, social e cultural. Tomamos as produções literárias como uma fonte importante de

conhecimento dessas representações e de suas realidades possíveis. Dividimos este estudo em duas fases. Na primeira fase realizamos o levantamento da produção literária para a segunda infância e selecionaremos seis livros para a análise; na segunda fase faremos a análise das obras selecionadas. Com o propósito de operacionalizar a análise das obras selecionadas e do percurso literários-educativo utilizaremos o conceito de configuração textual proposto por Rosângela Marquezi (2018) que afirma que é possível “unir o estético e o formativo, conciliando o lúdico, a busca da fantasia e da sensibilidade, passando sempre pela plurissignificação da linguagem – pressuposto importante para que o texto se qualifique esteticamente” (p. 117). Assim, na fase de seleção nosso olhar procurou obras que possibilitem uma combinação de texto e ilustração que não esteja condicionado por uma estrutura dogmática, mas que permita uma análise a partir de pressupostos da educação que considere a criatividade, a experimentação e a viabilidade de reelaboração do real que consiga responder as questões colocadas por este estudo.

Palavras chave: autonomia, infância, literatura

Nas sociedades contemporâneas não há como negar a importância de pesquisas integradas entre os campos de estudo da educação e da literatura no sentido de buscar conceitos e resultados mais eficazes nos procedimentos pedagógicos e didáticos das escolas. Nosso objetivo é identificar a produção ficcional contemporânea do Brasil e de Portugal que inclua obras de natureza literária escritas para a infância que possam atuar como um dispositivo mobilizador de educação moral, científica e artística, e verificar a possibilidade dessas obras oferecerem um conhecimento empírico e autônomo nas práticas pedagógicas. Isto se insere em uma busca para compreender de que forma a literatura, na escola, pode contribuir na construção de espaços democráticos de ensino/aprendizagem e formadores de cidadania. Partimos de uma reflexão que entende o espaço ensino/aprendizagem a partir de novas configurações geradas pelas transformações nas comunicações e por novas relações sustentadas no respeito mútuo e afetivo, entre estudantes e professores, que possibilitam outros movimentos na educação e nos processos de construção do saber, e, esses movimentos, indicam o princípio da autonomia como base à prática pedagógica.

Para Jesús Martín-Barbero (2014), a educação do século XXI deve ser pensada a partir de modelos escolares que ultrapassem “tanto espacial como temporalmente por concepções e processos de formação correspondentes às demandas da *sociedade em rede*”. (p.10). Acompanhando esse pensamento David Buckingham (2007) mostra em suas pesquisas uma criança possuidora de uma sabedoria natural que orienta seus movimentos. “As crianças são vistas como um público competente e sofisticado, em vez de simplesmente como vítimas passivas da manipulação da mídia” (p. 166). Nesse sentido também encontramos a perspectiva freiriana do sujeito que, conforme José Carlos Debus (2018), aponta para a apropriação e a experimentação do poder de recriar o mundo e preconiza o entendimento de que o respeito

à autonomia, à dignidade e à identidade do sujeito-estudante deve levar algumas virtudes e qualidades para as novas vivências. Caso contrário, este ensino poderá ser simplesmente um palavreado vazio (DEBUS, 2018, p. 38).

Quando pensamos em autonomia do estudante devemos entender que não se trata de liberdade plena. Ela depende dos outros, depende do grau de ligação que o sujeito estudante estabelece com os outros em espaço de convivência. Conforme Dubet (2014), o princípio da autonomia está no sentimento e na convicção de se ter um valor próprio ameaçado pela falta dela nas relações do dia-a-dia. E para melhor compreender este princípio é preciso estar atento às pequenas coisas. Principalmente aquelas que estão à margem e permitem aos estudantes construir perspectivas de independência e protagonismo.

O contexto poético e literário ao longo da história da educação atuaram também como um dispositivo deflagrador e mobilizador do prazer de ensinar e aprender num ambiente cativante envolvido pela afetividade e pela troca de saberes que se afirmam nos processos de construção do conhecimento. Neste sentido, como escreveu Antônio Candido (1988), a literatura pode ter uma relevância “equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar” (p. 175). Para este pensador e crítico da literatura, cada sociedade concebe suas manifestações ficcionais a partir de suas realidades sociais. “Por isso é que a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo” (1988, p. 175). Deste modo, “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (1988, p. 175).

Mais ou menos cinquenta anos se passaram do início dos movimentos que resignificaram o conceito de cultura (WILLIAMS, 2013), e, em pleno século XXI, vivemos um período de profunda metamorfose cultural onde a maioria dos pensadores creditsa isso às transformações tecnológicas ocorridas nas comunicações. Essas transformações desencadearam um processo que atinge todos os lugares em todos os níveis, onde as pessoas se congregam no espaço real e também em um espaço virtual que muitas vezes também podemos entendê-lo como ficcional; onde se comunicam, onde procuram persuadir, informar, entreter, se conhecerem uma as outras e educar-se de múltiplas maneiras e autonomamente.

Nas sociedades contemporâneas não há como negar a importância de pesquisas integradas entre os campos de estudo da educação e da literatura no sentido de buscar conceitos e resultados mais eficazes nos procedimentos pedagógicos e didáticos das escolas. Como lidar com o conhecimento formal, necessário e indispensável à formação dos estudantes, quando são permeados pela velocidade do mundo real e ficcional e pela dificuldade crescente de compreensão na leitura do texto literário escrito e na leitura da imagem.

Seguindo esses princípios nos indagamos como seria uma nova identidade da escola e do professor diante de todo esse contexto social e cultural mutantes? A resposta a essa questão não pode estar somente vinculada a um discurso da pós-modernidade, mas deve buscar ações pedagógicas que diminuam a distância entre os espaços das instituições, as tecnologias e o lugar onde crianças e adolescentes habitam. Contudo, se faz necessário conhecer novas habilidades, novos comportamentos e novos contextos culturais que envolvam a relação ensino/aprendizagem desses indivíduos que nasceram em um mundo completamente digital. Para isto, uma concepção pedagógica e didática mais comprometida com a emancipação e autonomia do sujeito podem contribuir para o desenvolvimento de campos de convergências necessários à vivência dessas novas experiências no século XXI.

Deste modo, este estudo coloca alguns questionamentos que norteiam seus pressupostos: até que ponto a utilização do texto literário na escola pode melhorar ou servir como estímulo no processo ensino-aprendizagem autônomo? A utilização do texto ficcional como ferramenta didática pode contribuir, de fato, para uma leitura crítica do mundo empírico.

O referencial teórico sobre educação e autonomia traz as reflexões/experiências produzidas por Jacques Rancière (2007) e Paulo Freire (2006; 2007). As produções desses autores formam um conjunto sobre/do o pensamento emancipador na educação e nos permitirá uma reflexão sobre a compreensão da experiência ensino/aprendizagem dentro do campo da autonomia. O primeiro é um filósofo francês, da escola marxista estruturalista, e desenvolve ideias sobre teorias da democracia e igualdade. O segundo, educador e filósofo brasileiro, destacou-se por seu trabalho na área da educação popular, sendo que sua práxis político-pedagógica influenciou várias gerações de educadores comprometidos com a emancipação do sujeito.

Com Jacques Rancière, procuramos compreender a igualdade como princípio e a autonomia intelectual como meta nos fundamentos da pedagogia. Rancière, em seu livro *O Mestre Ignorante*, nos conta a história de Joseph Jacotot, um professor e revolucionário da França de 1789, exilado nos Países Baixos quando foi restaurada a monarquia. Lá, Jacotot ocupou o posto de professor por meio período. Conforme Debus (2011) O mestre ignorava completamente a língua holandesa, e seus alunos a língua francesa. Não havia uma língua que pudesse mediar a instrução. E foi por meio de uma obra literária, o livro *Telêmaco* (As Aventuras de Telêmaco) de Fenelon, romance francês conhecido em toda a Europa desde 1699, que Jacotot consegue prosseguir com seu trabalho e ensinar geografia, história, costumes e práticas religiosas e, também, discutir questões de moral e política, por meio de uma edição bilíngue, comum a todos. Ele indicou o livro aos estudantes e solicitou que aprendessem, amparados na tradução do texto francês. Jacotot deixou seus alunos abandonados a si mesmos e solicitou que escrevessem em francês o que pensavam de tudo que haviam lido. “Ele estava esperando por terríveis barbarismos ou,

mesmo, por impotência absoluta” (RANCIÈRE, 2007, p.18). No entanto, a experiência superou as expectativas e seus alunos se saíram tão bem quanto o fariam muitos franceses. Jacotot passou a acreditar que seria necessário abandonar seu tradicional método de ensinar: a explicação. Conforme Rancière, o mestre propõe outra forma de ensinar, baseada no princípio da emancipação, na qual se pode ensinar qualquer coisa, mesmo sendo ignorante no assunto. Para isso, porém, é preciso emancipar o aluno; fazer com que ele aprenda sozinho, usando apenas sua própria inteligência.

A perspectiva freiriana do sujeito aponta para a apropriação e experimentação do poder de recriar o mundo. Entender que o respeito à autonomia, à dignidade e à identidade do sujeito-aluno deve levar algumas virtudes e qualidades para as novas vivências. (FREIRE, 2007, p.69) Para Freire, as experiências e práticas autônomas não devem restringir-se ao espaço da escola, mas ocupar todo o espaço vital para o sujeito. Devem ser efetivadas em casa, nas relações entre pais e filhos, nas relações de trabalho, na vida. Porém, o ambiente da escola pode se constituir num dos espaços fundamentais para os seres humanos exercitarem as práticas de emancipação individual e coletiva. Desse modo, o pensamento de Freire coloca a autonomia e a emancipação como prática das necessidades materiais e subjetivas e se inclui nas alegrias e tristezas do cotidiano, dentro e fora dos muros da escola. Para Freire, “a liberdade amadurece no confronto com outras liberdades, na defesa de seus direitos em face da autoridade dos pais, do professor, do Estado”. (FREIRE, 2006, p. 106).

Para compreendermos educação e literatura contamos o pensamento de Antônio Candido (1988), que acredita que toda a criação de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os tipos de cultura, das formas mais simples às formas mais complexas, possui um caráter de coisa organizada e “torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência mais capazes de organizar a visão de mundo que temos” (p. 177). Para ele, a produção ficcional tira as palavras do nada e as ordena como um todo articulado. Portanto, a literatura pode ser um instrumento “organizador e humanizador” (1988, p. 177). Assim, Candido faz uma reflexão sobre literatura e educação autônoma onde a organização da palavra possibilita primeiro a nossa própria organização e em seguida a organização do mundo que nos rodeia seguindo a nossa própria vontade.

No campo da literatura infantil e juvenil, que é a literatura que interessa para a pesquisa que ora propomos, buscamos nas reflexões de Ângela Balça (2010, 2013, 2015) e Eliane Debus (2010) o entendimento e a aproximação necessária para desenvolvermos este estudo na perspectiva luso-brasileira e na perspectiva do estudante autônomo. Balça tem buscado sistematizar a literatura infantil e juvenil portuguesa das últimas décadas e apresenta algumas técnicas que possibilitam aos educadores de forma geral que se deixem envolver pelos textos literários e mobilizem as crianças e os jovens de uma forma consciente e criativa num processo que pressupõe um estudante autônomo. Sua produção

acadêmica traz contribuições importantes para o estudo da sociedade, da cultura e da História por meio do imaginário da literatura infantil. A pesquisadora destaca que a literatura se constituiu num material privilegiado para o estudo de diferentes situações sociais e culturais que permitem aos estudantes perceberem os diferentes mundos que os rodeiam. Além disso, conforme Balça (2010), a literatura também pode facilitar o envolvimento dos estudantes com as ideias enunciadas pelos autores nos diversos contextos e utilizações que demonstram as potencialidades da literatura infantil e juvenil.

Eliane Debus (2010), assim como Freire (2006), enfatiza que a criança traz consigo a leitura do mundo e aponta a contribuição da figura do mediador no processo de leitura e no processo de construção do conhecimento a partir da leitura de textos que não falam diretamente da realidade. De textos que tratam de um mundo que não é, mas que podem nos oferecer categorias de um mundo que é. Reforçando assim a singularidade do texto literário e sua relativa autonomia do real (DEBUS, 2010, p. 207). A pesquisadora faz uma profunda reflexão sobre a relação entre escola e a literatura infantil e destaca a forma como a escola tem descaracterizado esse gênero literário através de sua fragmentação em livros didáticos, “dentro de um modelo já padronizado pelo mercado editorial” (DEBUS, 2010, p. 207). Neste contexto, e citando João Ceccantini (2009), a autora destaca a mediação e as estratégias de abordagem da literatura no campo do ensino e da aprendizagem e afirma “que o sucesso do trabalho com o texto literário se deve, fundamentalmente, à escolha das obras e às estratégias de abordagem” (2010, p. 219). Debus também reforça que alguns suportes teóricos, como Vygotsky e Jauss, são importantes para pensar o leitor como protagonista ativo e autônomo no processo de leitura (2010).

As várias formas do discurso pedagógico têm mostrado caminhos construídos com base nos conceitos e na práxis que envolvem o pensamento filosófico da educação. No entanto, pensar a escola e a sua prática a partir de um referencial não necessariamente empírico, a prosa, se apresenta, inicialmente, como uma atividade bastante complexa. As ações da ficção literária quase sempre se apresentam como algo que muitas vezes não pressupõe um início, meio e fim, e nas quais cada elemento poderá ser captado por si mesmo ou como parte integrante de um conjunto e dependerá de uma sequência e de uma carga simbólica para existir. Assim, Candido (1988) afirma que os educadores preconizam e temem os efeitos dos textos literários. “De fato há o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação da vida com variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores” (p. 176). Para este pensador, a literatura “é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significados. No entanto ela não é um tipo de instrução” (CANDIDO, 1988, p. 176). E ele adverte que “nas mãos do leitor o livro pode ser um fator de perturbação e mesmo de risco” (1988, p. 176). No âmbito da educação escolar os conflitos também são possíveis pelo fato do livro literário transcender as normas estabelecidas (CANDIDO, 1988).

Assim, a compreensão da linguagem literária nas práticas de ensino nunca se fez tão necessário quanto na pós-modernidade e pressupõe, para nós, que não basta apenas ler e gostar de uma obra ficcional, mas antes é preciso compreender como se constitui a estrutura daquela obra. Neste sentido, o mundo contemporâneo, através de alguns estudiosos (CANDIDO, 1988; PERROTTI, 1986), tem feito uma abordagem renovada que procura compreender a literatura como um instrumento possível de análise empírica do mundo “real”, surgindo não somente como representação desse mundo, mas mostrando o seu movimento interno de funcionamento e a projeção de outras perspectivas.

Acreditamos na hipótese das obras literárias recriarem um modelo empírico de construção do conhecimento baseado na autonomia, na independência e no protagonismo do estudante. Por isso, direcionamos nossa análise para o potencial pedagógico e didático e também para o potencial de representatividade do mundo físico, político, social e cultural. Tomamos as produções literárias como uma fonte importante de conhecimento dessas representações e de suas realidades possíveis. Entre elas a de apresentar situações que contribuam para a reflexão sobre as práticas de ensino e permita perceber que pedagogias as obras analisadas apresentam e de que modo são representadas.

Dividimos este estudo em duas fases. Na primeira fizemos um levantamento da produção literária para a infância de autores portugueses e brasileiros, no total foram analisadas 60 obras, das quais selecionaremos três livros para o estudo; na segunda fase realizamos o estudo desses três livros seguindo o referencial exposto abaixo. Com o propósito de operacionalizar a análise das obras selecionadas e do percurso literários-educativo utilizaremos o conceito de configuração textual proposto por Rosângela Marquezi (2018), onde devemos considerar todos os aspectos e singularidades que compõe o texto literário. Marquezi (2018) propõe que é possível “unir o estético e o formativo, conciliando o lúdico, a busca da fantasia e da sensibilidade, passando sempre pela plurissignificação da linguagem – pressuposto importante para que o texto se qualifique esteticamente” (p. 117). Marquezi (2018) também chama a atenção para a dificuldade que podemos ter para encontrar o ponto de equilíbrio entre o estético e o formativo sem cair no “utilitarismo” (p. 120). Assim, na fase de seleção nosso olhar procurou obras que possibilitem uma combinação de texto e ilustração que não estivesse condicionado por uma estrutura dogmática, mas que permitisse uma análise a partir de pressupostos da educação que considere a criatividade, a experimentação e a viabilidade de reelaboração do real que fosse possível responder as questões colocadas por este projeto.

Para não incorreremos no erro da concepção utilitarista, nossa análise também levou em conta o pensamento de Edmir Perrotti (1986), para quem a expressão estética não é pura, nela estão sempre presente as instâncias ideológicas que podem revelar um caráter mais instrumentalista da expressão literária. Este autor alerta para a inevitável questão do “discurso estético” em oposição ao “discurso

utilitário” e reforça a ideia de que a literatura infantil deve ser útil e não utilitarista. Além do que, como vimos acima, buscamos em Candido (1988) alguns conceitos de realidade autônoma e de relevância da literatura como um instrumento de inculcamento intencional.

Seguimos o caminho da pesquisa qualitativa. Uma pesquisa empírica com o uso de análises estruturadas a partir do potencial didático e pedagógico envolvidos na arte literária das obras estudadas.

A AUTONOMIA NAS RELAÇÕES DE ENSINO E APRENDIZAGEM

Quando nos referimos a autonomia do estudante pensamos em princípios pedagógicos onde prevaleça o respeito aos direitos da criança. Esta perspectiva concebe outras possibilidades de abordagem didática que podem se colocar como caminhos alternativos aos caminhos tradicionais de um sistema de ensino disciplinador, burocrático e técnico que muitas vezes exclui a voz da criança. Esses caminhos nos mostram, segundo F. Nietzsche, que “a perspectiva para a educação não deve servir apenas para orientar o indivíduo, mas sim para entendê-lo como um ser criador e construtor” (2008 p. 62). E para entender a criança como criadora e construtora é preciso pensar o espaço ensino/aprendizagem como o lugar das experiências que buscam a escuta e a construção do diálogo e que não vejam as crianças como seres menores. Devemos vê-las como seres que criam, recriam, observam, selecionam e elaboram hipóteses sobre o mundo que o cerca. Assim, podemos articular o conhecimento das artes considerando um sentido de infância que entenda o olhar da criança sobre a vida, sobre seus anseios e seus dramas do dia-a-dia.

Muitas das formas de criar, recriar e elaborar hipóteses passa pela capacidade imaginativa da criança. A arte, o tempo, a natureza, a mediação adulta e a narrativa são fatores considerados favoráveis à imaginação (Girardello, 2011, p. 75). Aqui a mediação adulta é entendida como um instrumento de construção do conhecimento que olha, ajuda, está ao lado e acompanha a criança durante o processo. Para Girardello, a importância da imaginação para as crianças vai muito além das estratégias e dos recursos indicados pelos professores. E, “por não se tratar de um *dom* ou de um dado objetivo e qualificável da subjetividade da criança, estando ligada à inteligência e às emoções, a imaginação infantil pode ser educada, como dizem muitos estudiosos, a partir de diferentes perspectivas teóricas” (Girardello, 2011, p. 76). A autora reforça essa ideia com uma citação de Douglas Sloan, para quem “a tarefa mais importante da educação parece ser a educação da imaginação” (Girardello, 2011, p. 76).

É com o olhar em uma “pedagogia da Imaginação” que procuramos permitir que o outro compreenda que tudo pode ser diferente. Essa pedagogia sempre leva em conta qualquer detalhe e cada palavra que o estudante diga ou tenha que interpretar e convida o outro e aprende a ser convidado a aprender pelos demais. Aqui a ideia de formação passa pelo sentido de entender que se pode sempre ter algo novo frente às educações dominantes, tecno-científicas e conservadoras. Assim, a pedagogia da imaginação se movimenta a partir do estímulo imaginativo que desenvolve a capacidade de elaboração do

mundo material. Esse estímulo pode surgir no contato com o que pode ser tocado – o fogo, o ar, a água e a terra – e também no encontro com o infinito do universo – as estrelas, o clima, a imensidão do mar (Girardello, p. 78). Neste caso imaginação e informação podem andar juntas, “alimentando mutuamente a curiosidade da criança” (Girardello, p. 79).

O papel do professor como mediador entre o estudante, o mundo físico e o mundo metafísico faz toda a diferença nas relações autônomas no campo do ensino e da aprendizagem. É aqui que a arte do texto literário se coloca como uma ferramenta mobilizadora e facilitadora da capacidade imaginativa dentro das relações de ensino/aprendizagem e traz como possibilidades a escuta, a criatividade e a comunicação a partir da escrita esteticamente organizada. Assim, a estrutura da prosa deve servir como um espaço de reflexão, de ação e de transformação a partir do confronto entre o conteúdo maravilhoso e o conteúdo “real”. Estimulando a imaginação através da narrativa literária e organizando uma pedagogia da fantasia e da criatividade. “Uma literatura fantástica de qualidade deve poder permitir à criança sair do real cotidiano para melhor o compreender, o controlar e o ultrapassar. Ela deve ser um dos meios que lhe dão sede de decifrar e inventar o mundo: imaginar é mergulhar no real” (BASTOS, 1999, p. 33).

AS OBRAS SELECIONADAS

As três obras escolhidas foram *Vinte e Cinco a Sete Vozes* de Alice Vieira; *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago e *Água de Anil*, de Nilma Lacerda. A narrativa de *Vinte e Cinco a Sete Vozes* envolve, como o próprio nome indica, a temática do dia 25 de abril em Portugal. Um episódio da história portuguesa que ficou conhecido como a Revolução dos Cravos, deflagrada em 25 de abril de 1974, e que pôs fim a 48 anos de uma ditadura fascista em território lusitano (SOUZA, 2012). A narrativa construída por Alice Vieira gira em torno de uma personagem, uma pesquisadora, que investiga o dia 25 de abril a partir do que pessoas comuns sabem sobre essa data. A narrativa junta sete personagens, que formam as sete vozes, com olhares diferentes, mas que se completam, sobre o mesmo episódio. A prosa de Alice Vieira contempla um tema, o 25 de Abril, que está previsto no programa da disciplina de História de Portugal para o 6º ano do 2º ciclo do ensino básico com os seguintes conteúdos: ação militar e popular em 25 de Abril; a independência das colônias; a Constituição de 1976 e o restabelecimento da democracia.

A obra de Saramago conta a história de um homem que vai pedir ao rei um barco para encontrar uma ilha desconhecida. Mas a personagem encontra vários obstáculos, desde a petição que deveria ser encaminhada a um rei que vive muito distante de seu povo, até as dificuldades de encontrar um barco que pudesse navegar em águas profundas e levá-lo até a ilha desconhecida. Assim, o texto vai fazendo os contornos dos personagens que são identificados apenas pelas profissões e vai mostrando uma hierarquia

e uma ordem social que destaca as desigualdades daquele sistema de governo. A narrativa segue mostrando a personagem central como um homem inquieto que ainda acredita que existem ilhas a serem descobertas e que vai buscar seus sonhos, mas é impedido pela futilidade do cotidiano. O livro é indicado como leitura para o 8º ano em Portugal e a partir de sua narrativa podemos estudar aspectos da geopolítica que também fazem parte dos programas de ensino do 8º ano em Portugal e no Brasil.

Nilma Lacerda narra a história de Rosalvo, filho da lavadeira Dinalva, que desde muito cedo aprende a ler o rol da lista de roupas que sua mãe lavava. Por conta da sua habilidade com a leitura a personagem se destaca no seio da família e também da comunidade. Rosalvo cresce defendendo as águas límpidas dos rios e vai trabalhar em um jornal que potencializa sua voz em defesa do meio ambiente. Por conta disso, e da sua simpatia, elege-se vereador e em seguida deputado. Sempre com um discurso de defesa dos rios e das florestas. No decorrer da sua atuação política os seus discursos e sua prática vão sendo amordaçados pelo poder político das grandes empresas do agronegócio e da indústria que financiam os deputados e sua fala se torna um palavreado vazio que não consegue mais defender os rios limpos e as florestas preservadas. Angustiado e consciente de que seus ideais de mocidades foram por água abaixo por conta do lobby político do agronegócio, Rosalvo retorna a sua gente em busca da sua infância e do anil que era usado para limpar as roupas. A narrativa de *Água de Anil* pode ser trabalhada no ensino de geografia a partir dos conteúdos previstos no 7º ano do segundo ciclo do sistema de ensino português e do 7º ano do ensino fundamental no Brasil.

As obras ainda estão em fase de avaliação do seu potencial didático e pedagógico para se estudar História e Geografia. As temáticas não são abordadas de forma direta. No entanto já é possível perceber que o envolvimento propiciado pelo texto literário pode deflagrar uma perspectiva de pesquisa e entendimento das temáticas abordadas nas narrativas a partir de uma mediação no campo do ensino e da aprendizagem que entenda o estudante como um executor de sua formação com suas ideias e experiências e o professor como um organizador de atividades problematizadora.

REFERÊNCIAS

BALÇA, Angela. (2018). *A leitura de literatura – algumas reflexões no contexto educativo português*. In: PONTES, V.M.A; SILVA, L.G.S.; BATISTA, C.S. (Org.). (2018). *Trilhas Pedagógicas*. Curitiba: CRV.

BALÇA, Angela; MAGALHÃES, Olga; COSTA, Paulo. (2010). (Org.). *Visto de lá: a corte portuguesa no Brasil contada aos mais novos*. Castelo Branco: Escola Superior de Educação de Castelo Branco, Edição Fora de Série.

BUCKINGHAM, David (2007). *Crescer na era das mídias eletrônicas*. Tradução de Gilka e Isabel Orofino. São Paulo: Loyola

- CÂNDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. (1988). In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre azul.
- DEBUS, Eliane (2010). *Reflexões sobre o critério de escolha do livro literário nos anos iniciais do ensino fundamental*. In: RÖSING, T.M.K; BURLAMAQUE, F.V. (Orgs.) (2010) De casa e de fora, de antes e de agora. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo.
- DEBUS, José Carlos (2010). *O cinema que pensa a pedagogia: autonomia e emancipação nas práticas pedagógicas dos filmes O Contador de História e Entre os Muros da Escola*. Dissertação (mestrado em ciências da linguagem). Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina.
- DEBUS, José Carlos (2018). Educação para a autonomia: reflexões sobre a atualidade do conceito de autonomia a partir de um estudo entre crianças. Tese (doutorado em educação). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- DUBET, François (2014). *François. Injustiças: a experiência das desigualdades no trabalho*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- FREIRE, Paulo. (2006) *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- FREIRE, Paulo. (2007) *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- LACERDA, Nilma. (2014) *Água de Anil*. São Paulo: dsop.
- MARQUEZI, Rosângela A.(2018) *Ou isto ou aquilo – a (há) poesia além da pedagogia*. In. Debus, Eliane; Bazzo, Jilvania; Bortolotto, Nelita. (Orgs.) (2018). Poesia (cabe) na escola. Campina Grande: EDUFCG.
- MARTIN-BARBERO, Jesús.(2014) *A comunicação na educação*. Tradução de Maria I Vassalo e Dafne Melo. São Paulo: Contexto.
- PERROTTI, Edmir (1986). *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone.
- RANCIÈRE, J. O mestre ignorante. Belo Horizonte: Autêntica.
- SARAMAGO, José (2015) *O Conto da Ilha Desconhecida*. Porto: Porto. VIEIRA, Alice.(2012) *Vinte e Cinco a Sete Vozes*. Alfragide: Caminho.
- WILLIAMS, Raymond. (2011) *Televisión – Tecnología y forma cultural*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.

CONTO *A PRINCESA E A ERVILHA*, DE ANDERSEN, E A FORMAÇÃO DO ALUNO-AUTOR

Elisa Maria Dalla-Bona

Doutora em Educação

Professora da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Brasil

Maria Luciana Scucato Benato

Mestre em Educação

Professora da Rede Municipal de Ensino de Curitiba – RME, Brasil

Resumo

O conto de Andersen *A princesa e a ervilha* foi a motivação para uma experiência pedagógica com uma turma de 4º ano do ensino fundamental (31 alunos, de 9 e 10 anos, oriundos de famílias de baixa renda), da Rede Municipal de Ensino de Curitiba (Brasil), em 2015. Ela ocorreu durante as observações participantes de uma pesquisadora que desenvolvia nesta turma uma pesquisa de natureza etnográfica. O objetivo do estudo foi observar as estratégias escolares de uma professora para a formação do aluno-autor e analisar os textos de natureza literária produzidos por eles. Um projeto escolar de desenvolvimento da escrita literária precisa ter como parâmetro o indicado por Desvignes (2000), ao se referir ao valor da escrita como um instrumento para pensar, para tomar consciência de si, para tomar consciência do mundo e das diversas culturas, para despertar a emoção estética, para o desenvolvimento do imaginário, para se tornar autônomo. A professora iniciou com a leitura do conto de Andersen, seguido de conhecimentos sobre o autor, da mescla de ficção e realidade como meio para os alunos aderirem ao pacto ficcional e do diálogo intertextual com a linguagem cinematográfica. Durante um mês os alunos-autores percorreram diversas etapas da escrita literária, da descrição de imagens e até a escrita de versões completas e singulares. A análise da versão do conto escrita pelos alunos demonstrou a sua familiaridade com o gênero conto de fadas, a originalidade de alguns ao subverter os fatos da narrativa, desenvoltura para descrever espaços, criar suspense, provocar empatia com o potencial leitor, criar diálogos entre o narrador e o leitor para envolvê-lo nos seus argumentos e nas peripécias, criar desfechos surpreendentes, fazer algumas escolhas lexicais diferenciadas. Evidenciou-se que o processo implementado provocou nos alunos o prazer de inventar, de construir um texto, de vencer as dificuldades e de progredir (JOLIBERT, 1994). Leon (2004) esclarece que, quando criadas as condições, gradativamente o aluno vai aprendendo a recorrer a sua memória afetiva, a criar imagens, a separar o essencial do detalhe, a encontrar o detalhe que dá sentido, a apreender o relevo do texto e suas asperezas, os elementos narrativos fortes (em oposição aos aspectos simplesmente descritivos), encontrar as articulações importantes, as situações e as relações de força entre os personagens. Tauveron (1996, 2007, 2014) ressalta ser indispensável para a formação do aluno-autor: aprender a elaborar o planejamento do texto (idealizar a sua história), a decidir sobre os efeitos que deseja produzir sobre o leitor ou decidir o tom que quer dar a sua narrativa (humor, suspense, irônico etc.), refletir sobre a função e o lugar da descrição ou do diálogo, sobre a maneira de construir um personagem, sobre como suscitar a convivência e a adesão do leitor ao mundo ficcional

criado, sobre como solicitar os recursos afetivos e cognitivos do leitor. A autora também insiste na necessidade de ensinar as técnicas de escrita (por exemplo, o uso de figuras de linguagem, coesão, coerência etc.) que estarão a serviço da imaginação criativa e da conquista da autonomia do aluno-autor.

Palavras-chave: Aprendizagem da escrita, Interação leitura-escrita, Literatura infantil. Ensino fundamental

1. INTRODUÇÃO

A princesa e a ervilha (publicado em 1835) é um conto de Hans Christian Andersen. Trata-se da história de um príncipe que viajou pelo mundo inteiro, à procura da princesa dos seus sonhos, mas não podia ter certeza se as candidatas eram realmente de sangue real. E o príncipe retornou ao seu castelo, muito triste e desiludido. No meio de uma tempestade, bateu à porta do castelo uma moça dizendo ser uma princesa. Porém, devido às condições do tempo, ela estava com péssima aparência. Para testar se a moça falava a verdade, a rainha a convidou para dormir no castelo. Ordenou a uma criada que colocasse uma ervilha na cama em que a moça iria dormir e, por cima, vários colchões. A moça estranhou a altura da cama, mas conseguiu, com a ajuda de uma escada, se deitar. No dia seguinte, ao perguntar à moça como ela tinha passado a noite, ela respondeu que havia algo duro na cama que a havia machucado. Como somente uma verdadeira princesa poderia ter a pele tão sensível, ela casou-se com o príncipe.

A princesa e a ervilha apresenta potencial para provocar a imaginação, para envolver o leitor no seu suspense e de criar empatia entre o leitor e os personagens. Tem a qualidade de tratar ao mesmo tempo do particular e do universal. Fatos específicos e personagens singulares que vivenciam dramas e anseios próprios de todos os seres humanos, com suas tristezas, desilusões, inquietações e provações, independente da cultura representada colocam à mostra as relações do ser humano com o outro, com a sociedade, com o mundo, apontando para um novo paradigma de desenvolvimento baseado na compreensão humana (MORIN, 2003).

O conto de Andersen foi a motivação para uma experiência pedagógica com uma turma de 4^º ano do ensino fundamental (31 alunos, de 9 e 10 anos, oriundos de famílias de baixa renda), da Rede Municipal de Ensino de Curitiba, em 2015. Ela ocorreu durante as observações participantes de uma pesquisadora que desenvolvia nesta turma uma pesquisa de natureza etnográfica (André, 1995).

2. ALGUNS PRINCÍPIOS DA FORMAÇÃO DO ALUNO-AUTOR

O objetivo da pesquisa foi observar as estratégias escolares para a formação do aluno-autor e analisar os textos de natureza literária produzidos pelos alunos.

Tornar-se aluno-autor é aprender na escola a escrever textos de natureza literária, trata-se de desenvolver a capacidade da criação artística. A tarefa escolar é despertar no aluno a sensibilidade sobre a beleza das palavras e mostrar o momento adequado de empregá-las para causar impactos no texto; ensinar que a escrita se dirige a alguém e este interlocutor tem que ser “fisgado” pelo texto; povoar a imaginação do aluno e alimentar o seu universo ficcional; dominar o discurso linguístico e as características da arquitetura do texto ficcional.

É fundamental também encorajar os alunos para que se sintam capazes de escrever e se reconheçam como autores, pois a sua escrita tem que ser percebida como um trabalho de sedução do outro, na medida em que desenvolvem uma intenção artística e um projeto de efeito sobre o leitor (Tauveron, 2007).

As ideias para as criações do aluno-autor sempre advêm da sua memória de leitor, dos textos a que teve acesso quando lhe contaram histórias e quando buscou livros para ler. A escola deve criar as condições para que o aluno perceba as estratégias utilizadas pelos seus autores preferidos para reempregá-las criativamente em seu texto. Este processo é denominado por Antunes (2013) de escrita processual e interativa, apoiada na intertextualidade.

As dificuldades de nossos alunos não estão apenas nas questões ortográficas ou sintáticas, mas em ter o que dizer, fato que depende fundamentalmente de um repertório anterior e de uma situação de produção próxima aos usos sociais da escrita. Antunes (2013) enfatiza que a escola deve ampliar o repertório de leitura dos alunos; explicitar as regras do jogo intertextual; proporcionar situações reais de escrita; assegurar tempo para o debate, planejamento e revisão do texto. Dessa forma, aos poucos os alunos ganham confiança e autonomia e vão percebendo que é possível formular as suas próprias ideias para assumir um papel ativo nas atividades de escrita.

O domínio da escrita não é imediato, e para atingi-lo, o aluno deve fazer tentativas de escrita e reescrita, arriscando a errar. Nessa tarefa de fazer modificações ao texto, a comunidade de autores ganha relevância, pois o aluno-autor deve também confrontar suas opiniões com a dos colegas, avaliar a pertinência das observações deles para depois decidir se fará alterações no seu texto (Dalla-Bona, 2012).

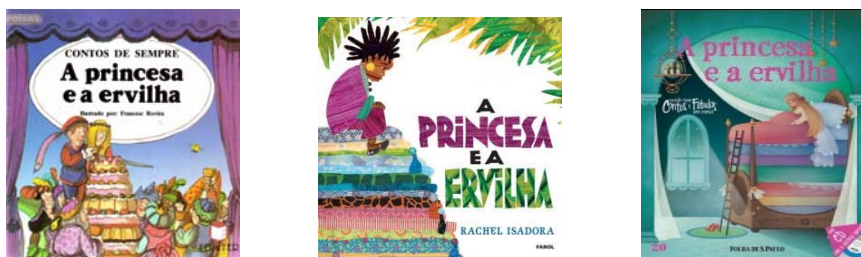
Um projeto escolar de desenvolvimento da escrita literária construído a partir destes parâmetros indica, como afirma Desvignes (2000), o valor da escrita como um instrumento para pensar, para tomar consciência de si, para tomar consciência do mundo e das diversas culturas, para despertar a emoção estética, para o desenvolvimento do imaginário, para se tornar autônomo, tendo confiança em seu pensamento e seu julgamento.

3. SEMEANDO AS CONDIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DO ALUNO-AUTOR

Para chegar à escrita literária pelos alunos-autores, o ponto de partida na experiência pedagógica ora relatada, foi uma conversa para ativar os seus conhecimentos prévios sobre contos com príncipes e princesas e as suas características físicas e psicológicas, sobre os espaços onde acontecem estas histórias, a caracterização dos personagens e o significado do “felizes para sempre” na ficção e na vida real.

Finalmente, a professora propôs a leitura do conto *A princesa e a ervilha*, que inicialmente foi realizada individualmente, seguida pela leitura em voz alta pela professora e do debate sobre as suas impressões do texto. Também analisaram três capas do conto (Figura 1):

FIGURA 1 – ilustrações das capas



Estas capas permitiram analisar personagens com características diversas (princesa loira, princesa negra), cenas variadas (o casamento do príncipe e da princesa, a princesa se deparando com os colchões) e reações diferentes (felicidade, estranhamento, suspense). Os alunos teceram comentários oralmente e escreveram sua própria análise das três capas.

Durante um mês foram realizadas diferentes atividades de ilustração e de escrita literária a partir deste conto, com o propósito de criar as condições para a formação do aluno-autor.

3.1. Os ilustradores

A professora entregou aos alunos a reprodução da capa de uma das versões do conto *A princesa e a ervilha* para que fossem identificados elementos como: título, nome do autor, do ilustrador, da editora e do adaptador.

Ela pretendia que os alunos participassem da edição de um livro na qualidade de ilustradores. Os livros fariam parte de uma exposição de trabalhos aberta à comunidade. A professora explicou aos alunos a função do

ilustrador, sua importância na constituição do livro. Eles receberam uma folha em branco e a professora convidou-os para criarem uma capa para o conto A princesa e a ervilha.

FIGURA 2 – ilustração feita por aluno



Neste exemplo da Figura 2, o aluno-autor colocou em foco a imagem da princesa adentrando o castelo do príncipe e um ponto de interrogação. Esta é uma cena secundária no conto, mas que pela criatividade deste aluno-autor ganha importância e colabora para a criação de suspense. O que a princesa encontrará?

Na continuidade do trabalho, foram sendo distribuídos trechos do conto e colados nas folhas que depois constituiriam o livro. A cada aula os alunos ilustravam um dos trechos. Eram incentivados a criar detalhes dos cenários, a representar os personagens com expressividade. Vários alunos inseriram elementos próprios de uma história em quadrinhos, como: onomatopeias, legendas e balões de fala. Em muitas ilustrações foi possível perceber a reação do personagem pelo semblante desenhado ou pela sua postura.

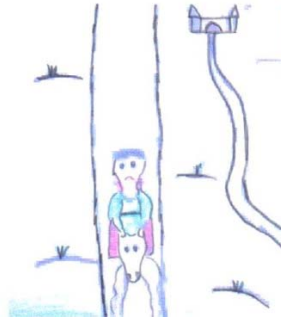
FIGURA 3 – ilustração feita por aluno



O aluno-autor da imagem da Figura 3 faz uma atualização do conto ao acrescentar uma câmera que, segundo ele havia sido instalada pela rainha para averiguar o comportamento da princesa enquanto dormia, sono

indicado pela repetição da letra Z. Notam-se símbolos musicais significando atitude de disfarce da rainha, afinal a princesa não sabia que estava sendo filmada.

FIGURA 4 – ilustração feita por aluno



Na Figura 4 chama atenção a perspectiva da imagem, vista de cima; o semblante triste e desapontado do príncipe pelo seu insucesso em encontrar uma princesa; e o desafio imposto a ele representado pelo longo caminho a ser percorrido.

FIGURA 5 – ilustração feita por aluno



FIGURA 6 – ilustração feita por aluno



Nas Figuras 5 e 6 a criatividade dos alunos-autores está na caracterização de elementos que identificam o príncipe, a sua coroa e traje real. Nota-se a aproximação da imagem focando o rosto triste do príncipe, o que pode solidarizar o leitor para com a frustração e o sofrimento do personagem. Na Figura 5 o cenário é de um ambiente interno e intimista, indicando um personagem resignado e constrangido, tentando se esconder atrás de uma cortina.

Na Figura 6 o cenário é externo, a montanha representa o desafio, as dificuldades, os obstáculos do caminho. Nesta figura a caracterização dos detalhes do personagem ajuda a constituir a imagem de um jovem príncipe, com seus cabelos pretos e fartos, traços masculinos e ainda com poucas condecorações. Nos textos escritos raramente os alunos-autores detalharam os personagens, enquanto que nos desenhos esta limitação foi minimizada.

FIGURA 7 – ilustração feita por aluno



Na Figura 7 houve uma ampliação da história original, com o príncipe fazendo outro teste com a princesa. Desta vez, ele faz uma reverência para ela e oferece uma rosa para testar a sua sensibilidade e averiguar se ela era de fato uma princesa. A configuração de apenas metade do corpo da princesa e a interrogação no balão de pensamento (“O que ele está fazendo?”) podem indicar a intenção do aluno-autor de criar um suspense sobre a verdadeira identidade da princesa. Se ela não reconhecer este gesto, então não deve ter sangue real.

3.2. Mesclando ficção e realidade

Numa das aulas, cada aluno recebeu da professora uma ervilha para ser levada para casa. A tarefa consistia em colocá-la embaixo do seu colchão ou travesseiro durante a noite e relatar por escrito o que sentiu. Nesta atividade a professora entra no jogo fantástico das crianças, conforme explica Held (1980, p. 42) por longo tempo “várias fronteiras permanecerão na criança, frágeis e fluidas” permanecendo inseparáveis o imaginário do que chamamos de “real”. A autora enfatiza a grande facilidade das crianças em escaparem de si mesmas pela ficção e se colocarem “na pele” de outra pessoa, exatamente como revelado nesta atividade na escola.

Os registros dos alunos foram lidos para a turma, no dia seguinte. Algumas frases revelaram que eles mesclaram ficção e realidade e aderiram ao pacto ficcional: “Foi muito legal me deu um pouco de cócega e um pouco de dor” (TH); “No começo não senti nada mas 1 minuto depois comecei a sentir umas dores nas costas, fiquei rolando muito, não me lembro se dormi. Então, será que eu sou uma princesa de verdade?!!” (CA).

Poslaniec e Houyel (2000) nos ajudam a compreender a importância desta atividade ao afirmarem que a leitura é um ato íntimo, passional e livre. O leitor tem a impressão de encontrar nos livros um mundo mais verdadeiro que aquele do seu entorno. Mas, ao mesmo tempo, a realidade está presente, num segundo plano, e ler é o vaivém constante entre realidade e ficção, que permite avaliar o mundo e se situar.

Rosenfeld (1992) explica que o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar.

3.3. Reconto a partir de imagens em sequência

Com base na sequência de cinco quadrinhos ilustrativos reproduzindo o conto *A princesa e a ervilha*, os alunos-autores foram orientados para recontar a história. Observa-se que alguns alunos conseguiram superar a mera repetição ao se expressarem com mais emoção e com potencial para provocar o leitor do que no conto de referência, ao construírem imagens expressivas, criarem personagens mais decididos e sensíveis e imprimirem um ponto de vista.

NI escreveu “[...] a rainha ficou chocada e falou para o príncipe para eles fazerem um teste com ela e o 1º teste era como ela comia pois uma princesa tem bons modos e a rainha ficou espionando a princesa [...]”. No texto trabalhado pela professora há apenas uma referência ao fato da rainha ter pensado numa forma de provar a identidade da moça. O aluno-autor introduz uma cena original ao afirmar que fizeram um teste para avaliar os modos da moça, além de criar a imagem da rainha espionando, o que também não consta no texto de referência.

KI recria com lirismo o final do conto: “[...] o príncipe amou a princesa, eles mal se conheciam e já estavam namorando foi o amor eterno. Então eles resolveram se casar, no dia do casamento, num dia de harmonia, eles viveram um dia de rainha e rei eles viveram felizes para sempre [...]”. Introduz a noção de amor à primeira vista e duradouro, também comenta sobre o dia do casamento utilizando a expressão “harmonia” o que qualifica o evento e antecipa o futuro do casal que um dia será rei e rainha. No texto de referência a informação é lacônica ao simplesmente informar que o príncipe se casou com a princesa, por sua vez o aluno-autor expressa um ponto de vista e confere uma participação ativa da princesa ao escrever que consensualmente os dois resolveram se casar.

O aluno-autor CA escreveu:

A princesa estranhou muito a altura, mas seguiu em frente.
- Ai minhas costas - disse a “princesa” tentando se levantar.
O príncipe se emocionou ela era mesmo uma princesa
- Senhorita, quer casar comigo?
- Sim - a princesa não pensou duas vezes.
Foi uma baita festa, depois do casamento, penduraram um quadro na sala de estar. Como todas as histórias eles viveram felizes para sempre!

Ao optar pela expressão “seguiu em frente” imprime atitude de persistência ao personagem da princesa, diferentemente do texto de referência que apenas informa que a princesa conseguiu se deitar com a ajuda de uma escada. O uso de aspas em “princesa” é um interessante recurso para demonstrar a dúvida sobre a identidade desta personagem. A reação do príncipe ao constatar que a ervilha havia incomodado a moça durante a noite foi de emoção, no texto de referência não há esta intensidade, pois os personagens rei, rainha e príncipe simplesmente se olham com surpresa. CA cria a cena do pedido de casamento e demonstra a personalidade

segura da princesa que não titubeia ao aceitar. A informação de que houve uma festa grandiosa (baita) é fruto da criatividade deste aluno-autor, bem como a solução para a imagem do último quadrinho que mostra o casal em uma moldura, que nesta versão virou um quadro pendurado na sala de estar.

3.4. E a história continua...

A fim de estabelecer a intertextualidade, foi proposto que assistissem a dois filmes sobre *A princesa e a ervilha*, um era fiel à versão contada pela professora e o outro, em versão norte-americana de 1984, começa com um casal num museu estranhando uma ervilha exposta numa vitrine. Um guarda lhes conta a história, que simultaneamente é encenada. Há diversos personagens que são introduzidos como o bobo da corte e candidatas a princesa. Ao final retoma-se a cena do museu em clara interface da fantasia com a realidade. Foram realizadas atividades de interpretação e de comparação entre esse último filme e a versão lida inicialmente pela professora. Um dos alunos chegou a comentar que naquele filme havia uma história dentro da outra.

Os alunos receberam uma imagem do príncipe se imaginando numa cena em família junto com a princesa e crianças (Fig. 8).

FIGURA 8 – imagem distribuída pela professora



O enunciado desta atividade orientava para que escrevessem a continuação do conto *A princesa e a ervilha*: ‘O desfecho do texto *A princesa e a ervilha* permite que sua imaginação dê sequência à história. Escreva um pequeno texto, narrando o que pode ter acontecido depois do casamento deles’.

Destacam-se algumas das produções dos alunos-autores. KA cria uma situação inusitada em que o príncipe sente um vazio existencial e resolve convidar seu amigo, o palhaço para morar no castelo.

[...] o palhaço foi morar com o príncipe e a princesa o rei a rainha e o príncipe foi o que mais comemorou e eles fizeram uma festa e soltaram foguetes e o palhaço o mais engraçado de todas soltou um Pum e falou que foi o foguete e no final da festa eles foram comprar pizza mais perto do castelo e eles comeram demais que todo mundo soltou um Pum e fedeu muito e todo mundo

desmaiou e a princesa que foi a única que não soltou Pum levou todos para o PRONTO-SOCORRO e todo mundo que estava lá pediu autógrafo e ela teve que dar e ela se distraiu quando ela virou para trás para levar os pacientes para a salinha do pronto-socorro eles já estavam no meio da rua e eles foram atropelados e fim!!!!!!!!!!!!

O prazer por falar de excrementos é frequente entre as crianças e neste texto o pum fedido desencadeia um enredo original. Inova ao atribuir a um personagem secundário – o palhaço – uma participação relevante porque desencadeia o humor da narrativa. Ao mesmo tempo em que conserva a delicadeza da princesa, a única que não soltou Pum, atribui a ela atitudes de decisão e iniciativa. Nota-se a atualização do texto para situações cotidianas do mundo moderno, como comprar pizza em local próximo da moradia e ir para o pronto-socorro. No desfecho da narrativa, o tom tragicômico e em aberto, sem explicitar o destino da princesa, surpreende o leitor. Destaca-se o protagonismo feminino, pois a princesa é responsável por levar a todos para o pronto-socorro e também pelas mortes por atropelamento, devido a sua distração enquanto concedia autógrafos.

O texto de NI começa com a descrição da imagem “O príncipe na janela do seu quarto estava pensando no futuro ele decidiu ter 8 filhos mas ouviu um trac. Foi ver o que aconteceu chegando lá ouviu um choro dentro da masmorra abriu e viu a sua princesa [...]”, perguntando a ela o que aconteceu, teve como resposta “é que sua mãe me deixou aqui falou que eu tinha trazido tristeza”. O príncipe questiona a sua mãe – a rainha, que ficou louca de brava e foi para o seu esconderijo fazer uma poção de morte. Ela convidou a princesa para um chá. Ordenou a um empregado de confiança que colocasse no chá da princesa a poção, mas por engano as xícaras foram trocadas e a rainha acabou morrendo, porque parou o seu coração. O suspense do texto é construído desde o início com a criação de diversas expectativas e culminando com o engano fatal da rainha. Entretanto, é rompido no desfecho da narrativa quando o rei e o príncipe chegaram: “a rainha no seu último instante falou o que aconteceu e fechou os olhos e voltou a viver e fim”. O aluno-autor parece não se desvencilhar do tradicional final feliz e abruptamente, sem uma explicação verossímil, ressuscita a rainha e desconstrói o efeito que criara inicialmente.

O texto de CA é limitado à descrição da imagem do príncipe pensando em seus oito filhos. No entanto, a reflexão sobre as dificuldades em manter uma família tão numerosa, preocupação pertinente aos dias atuais, provoca um efeito de humor e uma interessante interface entre fantasia e realidade: “Quantos filhos! Como ele aguenta tantos filhos? Só a magia das histórias explica”.

3.5. A construção da autonomia do aluno-autor

A última produção escrita ocorreu com a orientação que deveriam criar a sua versão do conto. A professora apenas distribuiu a imagem da princesa dormindo sobre a ervilha.

Alguns alunos se limitaram a descrever a cena, outros narraram detalhes do que aconteceu antes, durante o sono da princesa e logo depois que acordou. Houve casos de intertextualidade com os filmes a que assistiram e com diferentes histórias conhecidas.

O aluno RA foi totalmente original ao subverter os fatos da narrativa. A moça não comprova ser uma princesa e quem não consegue dormir é a rainha, como se pode ler: “A princesa não consegue dormir por causa do fedor de chulé. Era tanto que ninguém podia chegar perto senão morria. No dia seguinte a rainha disse: eu não dormi bem porque tinha algo me incomodando”.

RF introduz uma protagonista, uma menina que ouviu a história *A princesa e a ervilha*. Toda a narrativa é inusitada e diferenciada do conto original, o que surpreende ao final é o mesmo desfecho dado por Andersen, porém com outros personagens e na atualidade. Inspirado num dos filmes, RF escreve que a menina pediu ao seu avô para levá-la ao museu para verem a ervilha da história. Eles têm que ir de avião, pois o museu fica muito longe “a 100 quilômetros da casa dela”. A visita não satisfaz a menina porque não viu a ervilha da história, então, o monitor do museu explicou que: “a ervilha foi encaminhada para uma cama desconhecida e ninguém famoso conhece a cama”. A menina voltou triste para casa, se deitou na sua cama e sentiu uma coisa dura: a ervilha estava lá.

O texto de NI é marcado por um enredo de aventura, como se pode observar no trecho:

O acusado

Numa vila com um castelo enorme gigantesco! Mas é um museu tinha quatro crianças. A Laila o Toube, Carlo e o Fábio.

Eles viram uma espada maneira e o Fábio quis tirar uma foto e a espada quebrou e tocou o alarme e Toubi ultrapassou a faixa para ajudar o Fábio e correram a Laila falou. O guarda está vindo. Peguei você. O guarda disse e pegou o Toubi ele perguntava quem que quebrou a Espada cham cham cham.

É a última vez que eu vou dizer senão eu vou levar esse menino pra cadeia. Não! exclamou o Fábio. Então falem quem quebrou a espada [...]

A descrição do local (vila com um castelo enorme gigantesco) onde se passa a história colabora para iniciar a atmosfera de suspense. A opção pelos protagonistas crianças provoca empatia com o potencial leitor. A ação da narrativa é desencadeada por acaso, com a criança ultrapassando a faixa de segurança ao tirar uma foto. As estratégias narrativas para criar expectativas ocorrem pelo acidente com a espada, o alarme disparado, a chegada do guarda, a onomatopeia “cham cham cham”, a ameaça de ir para a cadeia, o desespero do menino revelado no uso da exclamação: “Não!”.

O texto de GI foi transcrito na íntegra porque há diversos aspectos a serem analisados:

Era uma Princesa dorminhoca, que acordou com dor nas costas. Por quê? Não não não vou contar desde o início. Em um dia de neve, um lindo rapaz muito pobre caminhou do oeste ao Sul, em busca de uma Paixão. Mas quando menos esperou. Na frente de um castelo uma donzela ele viu. O rapaz foi logo perguntando o nome, e a donzela foi logo dizendo:

-meu nome é Kethin. O homem depressa foi fazer um teste pra saber se ela era a Paixão dele. Então deu pra ver que ela era uma princesa dorminhoca que acordou com dor nas costas. Porque ele viu que tinha uma ervilha embaixo do colchão. Então ele entrou pela janela e pediu ela em namoro e depois de um ano ela ficou grávida.

O narrador é diferenciado neste texto. Ele dialoga com o leitor e busca envolvê-lo nos seus argumentos e nas peripécias. Logo de início o narrador provoca o leitor perguntando se ele quer saber o motivo da princesa ter acordado com dor nas costas, e é enfático sobre sua indisposição de novamente narrar o início da história. Em seguida, apresenta um personagem pobre, que caminhou muito e num dia de neve, conseguindo mobilizar o leitor para as dificuldades enfrentadas. E então, segue-se uma frase – “Mas quando menos esperou” – para criar o suspense do encontro amoroso que se anuncia. O uso da expressão “logo” insere o leitor no clima de ansiedade dos dois pelo encontro. Nesta história, diferentemente da original, não se trata de um príncipe, mas de um moço qualquer e quem entra no castelo não é a princesa, mas o moço.

Nota-se que o desfecho é surpreendente porque inusitado para um conto de fadas. A entrada do moço se deu pela janela, portanto escondido. Eles não se casam, mas apenas namoram. O final está em aberto, cabendo ao leitor imaginar o que teria acontecido com a gravidez: Teriam fugido? Teriam conseguido permissão para se casar? Que dificuldades teriam enfrentado diante desta situação? Este aluno-autor conseguiu criar no seu texto efeitos de curiosidade, de suspense e de surpresa e que são essenciais ao texto literário.

Selecionamos, ainda, algumas escolhas lexicais que merecem destaque nos textos dos alunos-autores, por terem potencial para provocar impactos no leitor, como nos exemplos ressaltados em maiúsculas:

NI: Alguém bateu a porta pessoalmente era uma moça dizendo que era uma princesa a rainha FICOU CHOCADA.

CA: No dia seguinte falou para a rainha: - ESTOU ACABADA.

YO: A rainha perguntou você dormiu bem ela disse eu dormi mal e a rainha FICOU PARALISADA.

KA: E a princesa disse ei Rainha quando eu estava dormindo eu senti uma coisa me incomodando. E O PRÍNCIPE DISSE YES!!!!

O uso destas formas expressivas de se utilizar a língua causa efeitos de sentido e ampliam as possibilidades expressivas dos textos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diferentes estratégias criadas pela professora foram decisivas para a formação do aluno-autor. Embora se perceba que apenas o primeiro passo foi dado neste sentido, que é ter encorajado os alunos a se lançarem destemidamente na escrita.

Evidencia-se o prazer de inventar, de construir um texto, de vencer as dificuldades e de progredir (JOLIBERT, 1994). A consolidação desta formação inicial, que explora mais a intuição dos alunos, depende da consciência dos seus professores da necessidade de continuarem ao longo da escolaridade investindo na consolidação deste trabalho. Leon (2004) esclarece que gradativamente o aluno vai aprendendo a recorrer a sua memória afetiva, a criar imagens, a separar o essencial do detalhe, a encontrar o detalhe que dá sentido, a apreender o relevo do texto e suas asperezas, os elementos narrativos fortes (em oposição aos aspectos simplesmente descritivos), encontrar as articulações importantes, as situações e as relações de força entre os personagens.

Tauveron (1996, 2007) ressalta alguns aspectos indispensáveis desta formação. O primeiro deles é aprender a elaborar o planejamento do texto (aprender a inicialmente idealizar a sua história), a decidir consciente os efeitos que deseja produzir sobre o leitor ou decidir o tom que quer dar a sua narrativa (humor, suspense, irônico etc.) e, então, pensar nas técnicas da escrita literária, ou nos meios para chegar a este efeito. A autora indica, ainda, que escrever uma narrativa impõe algumas reflexões sobre a função e o lugar da descrição ou do diálogo, sobre a maneira de construir um personagem, sobre como suscitar a convivência e a adesão do leitor ao mundo ficcional criado, sobre como solicitar os recursos afetivos e cognitivos do leitor. A autora também insiste na necessidade de ensinar as técnicas de escrita (por exemplo, o uso de figuras de linguagem, coesão, coerência etc.) que estarão a serviço da imaginação criativa e da conquista da autonomia do aluno-autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSEN, Hans Christian. A princesa e a ervilha. Adaptação por Eunice Braido. São Paulo: FTD, 2006.

A PRINCESA E A ERVILHA: histórias de papel. Quintal da Cultura. Brasil: 2015. São Paulo: TV Cultura, 16 jan 2015. Programa de Televisão (7min57), colorido. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/38654_historias-de-papel-a-princesa-e-a-ervilha-16-01-2015.html>. Acesso em: 15 abr.2016.

A PRINCESA E A ERVILHA. Direção Tony Bill. Platypus Productions INC. Estados Unidos: 1983. Filme disponível no Youtube (50min25), colorido. <<https://www.youtube.com/watch?v=C7vM5lrAKfE>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

ANDRÉ, Marly E. D. A. de. **Etnografia da prática escolar.** Campinas – São Paulo: Papirus, 1995.

ANTUNES, Irlandé. **Língua, texto e ensino – outra escola possível**. São Paulo: Parábola, 2013.

DALLA-BONA, Elisa Maria. **Letramento literário: ler e escrever literatura nas séries iniciais do ensino fundamental**. 2012. 334 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

DESVIGNES, Marie J. **La littérature à la porte des enfants**. Enjeux des ateliers d'écriture dès l'école primaire. Paris: L'Harmattan, 2000.

HELD, Jaqueline. **O imaginário no poder**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1980.

JOLIBERT, Josette. **Formando crianças produtoras de textos**. Tradução por Walkiria Settineri e Bruno Charles Magne. São Paulo: Artmed, 1994.

LEON, Renée. **La littérature de jeunesse à l'école. Pourquoi? Comment?** Paris: Hachette, 2004.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução por Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

POSLANIEC, Christian; HOUYEL, Christine. **Activités de lecture à partir de la littérature de jeunesse**. Paris: Hachette Éducation, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 9-49.

TAUVERON, Catherine. **Des "pratiques d'évaluation" aux "pratiques de révision": quelle place pour l'écriture littéraire**. *REPÈRES – recherches en didactique du français langue maternelle*. Revue de l'Institut National de Recherche Pédagogique. Lyon, n. 13, 1996, p. 191-210.

_____. Le texte singulier de l'élève ou la question du sujet scripteur. In: BISHOP, M. et ROUXEL, A. (coordoné par). **Sujet lecteur, sujet scripteur, quels enjeux pour la didactique?** Revue le Français Aujourd'hui. Paris: A. Colin, 2007, p. 75-82.

TURISMO E LITERATURA: EXPERIÊNCIA INTERCULTURAL E PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA

Eva Milheiro

VALORIZA – Instituto Politécnico de Portalegre

GOVCOPP – Universidade de Aveiro

eva@ippportalegre.pt

Resumo

O turismo literário pode ser encarado como um produto turístico que subsiste a partir da literatura clássica, moderna ou contemporânea, e que visa proporcionar ao turista uma experiência intercultural enriquecedora, levando-o a conhecer o espaço físico retratado na obra de um escritor, ou a aprender a descobrir os lugares onde este viveu e/ou produziu a sua obra.

O turismo literário está, pois, relacionado com a descoberta dos sítios relacionados com a vida do autor, ou ainda com locais reais correspondentes aos espaços ficcionais criados pelos autores nas suas obras e poderá constituir uma alternativa às ofertas mais tradicionais do turismo cultural.

Cada vez mais turistas procuram conhecer locais relacionados com a literatura, tais como casas-museu de conhecidos autores, percursos reais tornados ficcionais, ou que foram mistificados pela criação literária, ou, ainda, festivais literários. Também os locais frequentados pelos escritores despertam interesse, tais como cafés, restaurantes, bibliotecas, hotéis, entre outros.

A questão que se coloca é como poderão os textos literários contribuir para tornar os destinos turísticos mais atrativos para o potencial turista e como podem ser potenciados pelas entidades de gestão de destinos para criar procura e acrescentar valor à experiência dos visitantes?

O presente artigo explora a relação entre o turismo e a literatura, partindo do pressuposto de que quer a obra quer a vida de um escritor podem servir de base à criação de itinerários e lugares literários capazes de potenciar turisticamente os locais onde eles irão ser desenvolvidos, potenciando uma experiência intercultural e a perpetuação da memória das obras e dos autores. Será feita uma reflexão sobre o potencial de Portugal para este tipo de turismo, apresentando diversos exemplos de locais com especial vocação para este efeito, a partir da obra ou vida de autores reconhecidos nacional e internacionalmente como Eça de Queiroz, José Saramago ou Fernando Pessoa, entre outros.

Palavras-chave: Turismo, literatura, turismo cultural, turismo literário, itinerários literários.

Abstract

Literary tourism can be looked at as a cultural tourism product driven from classical, modern or contemporary literature, in the sense that it provides an enriching experience for the tourist, leading him to visit the places portrayed by the author or to learn how to discover the places where he has lived or produced his literary work.

Literary tourism is therefore related to finding the places and itineraries associated with an author's life or the real places which have inspired the fictional scenarios, becoming an attractive alternative to the traditional cultural tourism offers.

More and more tourists wish to know places associated with literature: house-museums from well-known writers, real routes taken in fictional novels or mystified by fictional stories, or even attend literary festivals. Likely the places where the writers have been, such as cafes, restaurants, libraries, hotels, and others, can be most interesting for the literary tourists.

Which leads us to an important question: how can the literary texts contribute making destinations more attractive for the potential tourists and how they might be potentiated by the touristic operators to promote these places adding value to the visitor's experience?

This article explores the connection between tourism and literature, from the premises that both the life and the work of a writer can be the base for the creation of literary routes and places, able to develop tourism interest in the real scenarios, by offering an intercultural experience and perpetuating the memory of the author's legacy.

A reflection will be made about Portugal potential for this type of tourism, showing several examples of places specially dedicated to this purpose, by reference to the life and work of Portuguese authors recognized nationally and internationally, namely Eça de Queiroz, José Saramago or Fernando Pessoa, and others.

Key-words: tourism, literature, cultural tourism, literary tourism, literary itineraries

Introdução

Os interesses culturais estão na génese do turismo. Desde os tempos ancestrais, com as visitas aos principais monumentos do mundo antigo, passando pela *Grand Tour* até aos nossos dias, a procura do conhecimento de diferentes culturas tem feito o Homem deslocar-se.

Cada vez com mais frequência as pessoas viajam, são confrontadas com outras formas de estar, de pensar, de viver, constituindo o turismo uma atividade propícia ao entendimento entre os povos, como é explícito no Código de Ética do Turismo (OMT, 1999), no seu artigo 2º:

o turismo, atividade a maior parte das vezes associada ao repouso, à descontração, ao desporto, ao acesso à cultura e à natureza, deve ser concebido e praticado como meio privilegiado de desenvolvimento individual e coletivo; praticado com a necessária abertura de espírito, constitui um fator insubstituível de auto-educação, de tolerância mútua e de aprendizagem das diferenças legítimas entre povos e culturas, e da sua diversidade.

A cultura, por seu lado, e no entender de diversos autores sistematizados por Santos (2018, p. 99) “é um conjugado de concepções simbólicas e materiais, além de costumes, crenças, valores e ideias, que são adquiridos pelos indivíduos em decorrência do convívio em sociedade, mediante a comunicação e partilha de experiências”.

Nesta perspetiva, e como defende Sardo (2008),

o turismo constitui uma ocasião propícia para o diálogo entre as civilizações, porque evidencia as riquezas que distinguem uma cultura de outra. As viagens e a atividade turística favorecem, ainda, a recordação de uma memória viva da história e das tradições sociais, religiosas e espirituais. (p. 77)

O turismo cultural surge, assim, como um tipo de turismo direcionado para o desenvolvimento sustentável dos territórios, alicerçando-se na sua originalidade, autenticidade e identidade, o que responde à multiplicidade de motivações turísticas que estão na origem das correntes turísticas.

Neste contexto, assistimos ao surgimento de um nicho do turismo cultural constituído por visitantes predispostos a viajar para conhecer os locais onde os autores de obras literárias viveram, produziram ou localizaram as suas obras, ou seja, o Turismo Literário, que é passível de atrair turistas nacionais e internacionais a esses locais.

Como salientam Quinteiro e Baleiro (2017)

a relação entre literatura e turismo é, sem dúvida, estreita. Antes de mais porque ambos proporcionam momentos de lazer (Mansfield, 2015, p. 19), mas também porque ambos têm implícitos atos de descoberta e aprendizagem, porque tanto o turismo como a literatura são enriquecedores, tornam-nos mais completos, logo, mais tolerantes, e porque ambos nos oferecem momentos inesquecíveis. (p. 4)

A relação entre turismo e literatura torna-se evidente e potencia a preservação da memória não só dos autores mas também dos lugares. Como refere Oliveira (2017)

A literatura é uma manifestação cultural que deixa a sua marca não só nos leitores como também em lugares físicos, descritos ou vividos pelos escritores, que alicerçados na indústria do turismo têm a oportunidade de fugirem do esquecimento e colocar na rota

deles quem gosta de descobrir as marcas de existência do que há por trás das palavras escritas. (p. 16)

Portugal possui um potencial para o Turismo Literário ancorado na obra de diversos autores reconhecidos nacional e internacionalmente, como Eça de Queiroz, Fernando Pessoa ou José Saramago, entre outros, que poderão atrair visitantes a locais mencionados nas suas obras ou que tiveram destaque nas suas vidas, como defende Oliveira (2017)

Portugal é uma nação de célebres escritores que deixaram e vão deixando as suas vidas por contar, as suas obras por explorar e ainda as ruas e outros espaços sociais por eles frequentados e/ou narrados por percorrer nos trilhos das suas pegadas escritas. Se dúvidas há, refletamos na dificuldade que é não pensar em Lisboa quando se refere Fernando Pessoa ou ir a Lisboa e não tirar uma fotografia com o escritor no Chiado. (p. 16)

Muitos destes locais constituem recursos literários de inigualável valor, devido à sua conservação através dos tempos. Casas de autores, cafés que frequentavam, neles o turista “procura reminiscências dos seus escritores e poetas preferidos, imagina percursos e vive acontecimentos singulares, fazendo acontecer a experiência turística” (Sardo, 2009, p. 343). Este tipo de turismo está em expansão e, como refere Neves (2010, p. 265), “o que era há pouco tempo uma aventura confinada a intelectuais, amantes radicais da literatura ou passeantes, tem-se tornado um novo ramo do turismo em todo o mundo, o turismo literário”.

Neste artigo, pretendemos efetuar uma reflexão sobre a relação entre turismo e literatura, apresentando diversos exemplos de como as obras literárias têm sido exploradas um pouco por todo o mundo e em Portugal em particular, no sentido de proporcionar experiências turísticas culturais a visitantes atuais e potenciais no contexto do turismo literário, contribuindo para a dinamização dos destinos.

Turismo, cultura e literatura

O conceito de cultura “implica um conjunto de valores, atitudes e comportamentos de um grupo social ou o misto de significações que os indivíduos de um dado grupo usam para comunicarem e interagirem, pois o efetivo lugar da cultura são as interações individuais” (Couche, 2003, *in* Maia & Baptista, 2010, p. 255).

O turismo, enquanto atividade que pressupõe a deslocação de pessoas para fora do seu ambiente habitual, por motivos vários, entre os quais se inclui a busca da diversidade, o conhecimento de outros povos e das suas práticas culturais, pode ser considerado como uma atividade “consumidora” de cultura (Milheiro & Pereira, 2014), surgindo a cultura como um recurso passível de ser potenciado pelo turismo,

conferindo-lhe uma capacidade de diversificar a oferta dos destinos, aumentando a sua atratividade e proporcionando novas e diferenciadoras experiências aos visitantes.

Gonçalves (2010, p. 21) argumenta que “a cultura incorpora hoje um bem apreciável na indústria turística, mesmo tendo necessariamente em conta o facto de que os produtos culturais também vão sofrendo alterações”.

Estas alterações poderão manifestar-se de uma forma negativa, sendo o turismo apontado com frequência como uma atividade que coloca em risco os bens culturais e patrimoniais e, em casos mais extremos, pode inclusive dar origem a fenómenos de aculturação. O turismo cultural é, porém e sob outro prisma, o segmento do mercado turístico que oferece ao visitante um conhecimento mais profundo de outras culturas, isto é de outros costumes, de outras tradições e formas de viver e entender o mundo. Uma das principais características do turismo cultural, citando Maia e Baptista (2010, p. 255), “é a valorização do património, das tradições e dos bens culturais materiais e imateriais”, constituindo, assim, o património cultural uma das “principais atrações para o turista, pelo que esta atividade tem ganho uma crescente importância dentro do setor”. A importância económica deste tipo de produto, e a sua capacidade para diferenciar a oferta, é enfatizada por diversos autores (Costa, 2005; Turismo de Portugal, s.d; Maia & Baptista, 2010), o que atesta a forte relação entre turismo e cultura. Contudo, Santana lembra que “os produtos do turismo cultural não se devem converter em meras mercadorias, mas em mediadores de uma experiência e vivência inter-cultural, a mais enriquecedora possível” (Santana, 1998, *in* Gonçalves, 2010, p. 21).

A literatura poderá constituir um veículo privilegiado de divulgação do património material e imaterial dos povos, e “alicerçar o património cultural e artístico de uma sociedade, uma vez que propaga a cultura e o património dessa mesma sociedade, qualificando-a e caracterizando-a num determinado espaço temporal e físico” (Oliveira, 2017, p. 56). Fernandes e Carvalho (2017) reforçam esta ideia afirmando que

através da literatura o autor transmite uma mensagem e um legado emocional e espacial ao leitor, ao longo das gerações, o que conduz ao conceito de “património literário”. O património literário assume especial importância, na medida em que a literatura é um meio de perpetuar e (re) construir a memória individual (do autor ou do escritor) e coletiva (da sociedade), valorizando a herança cultural de uma determinada sociedade. (p. 580)

A literatura desencadeia, no leitor, uma motivação particular: a vontade de descobrir os espaços mencionados nas obras, assim como a cultura a eles associada, tornando-o num “leitor-turista”, que passeia pelo espaço até então ficcionado e, conseqüentemente, ao usufruir dos bens simbólicos, ele favorece a sustentabilidade dos valores de uma região (Milheiro & Pereira, 2014, p. 84).

Estamos, portanto, perante um turista com motivações muito particulares, que procura conhecer os espaços reais idealizados durante a leitura de uma obra literária ou de uma biografia de um autor, um segmento de nicho que é conhecido por Turismo Literário.

Este tipo de turismo, segundo Sardo (2009, p. 344) “representa uma forma alternativa de férias, onde as novelas e os romances podem substituir os guias de turismo, uma vez que a conciliação da cultura com o turismo, através da literatura, faz ressaltar uma visão diferente dos lugares”.

Acresce o facto deste tipo de turismo dar resposta a um novo tipo de turista, mais preocupado com a sustentabilidade dos locais, com a sua história, cultura e autenticidade, determinado a viver experiências únicas e diferenciadoras. Richards (2017 *in* Quinteiro & Baleiro, 2017), defende que

os produtos e experiências criados na esfera do turismo literário constituem, regra geral, exemplos de produtos turísticos e de experiências de turismo éticos, uma vez que promovem o uso sustentável do meio ambiente e envolvem as comunidades locais, podendo os habitantes do lugar visitado assumir inclusivamente a função de “provedores de experiências turísticas” e fazer a interpretação “[d]os lugares em que vivem para o turista. (p. 44)

E como definir Turismo Literário?

Antes de mais, importa clarificar a distinção entre a literatura de viagens e literatura de turismo. Quinteiro & Baleiro (2017) argumentam que

enquanto que a literatura de viagens corresponde a um género (Hooper & Youngs, 2004, p. 14) ou subgénero literário (Cristovão, 2002, p. 35) assente em narrativas cuja característica fundamental é a descrição de uma viagem (real ou imaginária), a literatura de turismo refere-se a um conjunto de textos, que por determinados efeitos intencionais e semânticos, são permeáveis a uma exegese interdisciplinar nas áreas da literatura e do turismo. No conjunto destes textos encontram-se alguns dos classificados como literatura de viagens. Todavia os textos de literatura de turismo não se limitam à literatura de viagens. (p. 21)

Neste sentido, e segundo as autoras (Quinteiro & Baleiro, 2017)

a literatura de turismo designa os textos literários que têm o condão de motivar leitores a transformar-se em “turistas de facto”, e a realizar viagens para além daquelas que os livros lhes proporcionam, de modo a sentirem-se mais próximos dos livros, dos autores e das personagens. Ou seja, estes textos conseguem promover o turismo literário: um nicho do turismo cultural que tem a especificidade de implicar a deslocação a lugares, de algum modo, relacionados com a literatura. (p. 23)

Hopen et al (2014, p. 37) dizem-nos que “Literary tourism occurs when authors or their literature become so popular that people are drawn to either those locations associated with the author (e.g. birthplace, home, graveside) or those featured within their writings”.

Butler (2000) define-o como

a form of tourism in which the primary motivation for visiting specific locations is related to an interest in literature. This may include visiting past and present homes of authors (living and dead), real and mythical places described in literature, and locations affiliated with characters and events in literature. (p. 546)

Herbert (1996) distingue entre diferentes tipologias de sítios literários: sítios relacionados com a vida do autor (como, por exemplo, as casas-museu); sítios relacionados com o mundo ficcional criado pelo autor na sua obra; sítios relacionados com a vida e obra do autor, mas valorizados pelo visitante por o recordarem do seu próprio passado, evocando-lhe, por exemplo, memórias de infância, causando-lhe nostalgia.

Carvalho & Baptista (2015) alertam para a importância de distinguir entre “sítio literário” de “itinerário literário”. O sítio literário diz respeito ao lugar ao qual é associado um autor, quer seja pela sua vida ou ficção (obra literária) e que, nesse sentido, mistura passado e presente. Por outro lado, o itinerário literário procura estabelecer uma relação entre diversos locais, paisagens ou atrações associadas a um escritor ou poeta.

Os itinerários literários podem ser regionais, suprarregionais ou mesmo internacionais, envolvendo lugares, paisagens e atrações ligadas ao escritor ou à sua obra. Estes podem ser percorridos de forma independente pelos turistas ou podem estar integrados num pacote turístico criado por empresas ou organizações locais do turismo de modo a atrair visitantes, a divulgar o destino e a cultura local ou a aumentar as receitas com a vinda de turistas”. (p. 59)

Os locais relacionados com a literatura constituem um atrativo inegável para estes turistas, tais como casas-museu de conhecidos autores (refiram-se a título ilustrativo a casa de Charles Dickens, em Londres, ou a casa de Victor Hugo, em Paris), percursos reais tornados ficcionais, ou que foram mistificados pela criação literária, ou, ainda, festivais literários. Também os locais frequentados pelos escritores despertam interesse, tais como cafés, restaurantes, bibliotecas, hotéis, entre outros. Impensável visitar Lisboa e não tirar uma fotografia com Fernando Pessoa no Chiado...

Butler (2000) defende que lugares fortemente marcados pela presença de um autor podem ser ‘vendidos’ de forma a explorar essa mesma presença. Vejam-se alguns exemplos internacionais de autores cujas obras suscitaram um elevado interesse pelos locais onde decorre a ação das suas histórias, como Dan Brown, tendo o *Código Da Vinci* ou *Anjos e Demónios*, induzido inúmeros turistas a visitar Paris, Londres

ou Roma. O mesmo ocorre quando se lê Gabriel Garcia Márquez tendo a Colômbia como referência; Miguel Cervantes e o seu “Don Quijote de la Mancha” por terras espanholas; Franz Kafka e Praga; James Joyce e Dublin; Paris e Baudelaire; Grã-Bretanha e Agatha Christie, Anne Frank e Amsterdão, entre tantos outros...

Alguns destinos já tomaram consciência do potencial deste mercado de nicho e desenvolveram projetos no âmbito do turismo literário. Oliveira (2017, p. 67) elenca alguns destes projetos: o *KwaZuluNatal Project*, que define mapas e itinerários literários para África do Sul; o *New Zealand Book Council* que construiu um mapa literário do país; ou o New York Times que traçou um mapa literário para a cidade de Manhattan.

Oliveira (2017) e Sardo (2008), referem, ainda, a França como o país que mais oferta apresenta no domínio do turismo literário a fim de dar a conhecer e disseminar as casas dos escritores e o património literário francês. De acordo com a *Fédération des Maisons d'Écrivains & Patrimoines Littéraires* existem cerca de duzentos e oitenta lugares literários só em França.

A um nível privado, agências especializadas em turismo literário promovem visitas a locais como Londres, onde decorre a saga de *Harry Potter*, ou o castelo do Drácula, na Transilvânia, na Roménia, espaço da obra de Bram Stoker. Estes são os exemplos mais recentes e mais mediáticos, pertencendo a uma literatura mais ligeira.

Existem grandes agentes como a *British Tours*, que dispõe de passeios privados de Londres a Paris, em torno de Paris, França, Roma e Itália, criadora de vários percursos em torno da literatura como: “Charles Dickens Literary Tour”, “Shakespeare Country Tour”, “Harry Potter Tour in London & Oxford”, “Overnight Pride & Prejudice Tour” ou “English Literary Tours”. Também a *Literary Traveler* surge neste panorama como um agente que diz ajudar os leitores a explorar a sua imaginação literária, desde 1998, fornecendo conhecimentos informativos e inspiradores sobre a temática em causa, apresentando uma grande variedade de passeios e eventos literários, nomeadamente um em Portugal: “Portugal: Poised Between Proud Tradition and Global Modernity”.

Os Hotéis Literários também estão a surgir um pouco por todo o mundo. O New York Times, numa lista publicada pela Revista Volta ao Mundo¹ em 2017, apresenta sete propostas: o *Library Hotel*, em Nova Iorque, que disponibiliza aos seus hóspedes 6 mil livros; o *Heathman Hotel*, em Portland, que possui 2700 livros autografados por alguns dos mais importantes nomes da literatura contemporânea; o *Sylvia Beach Hotel*, em Newport, com quartos inspirados em Agatha Christie, Mark Twain, William Shakespeare ou Jules Verne; o *B2 Boutique Hotel & Spa*, em Zurique, com 33 mil livros; o *Eurostar Book Hotel*, em Munique, onde

¹ <https://www.voltaaomundo.pt/2017/02/06/hoteis-pelo-mundo-onde-pode-dormir-com-os-livros4/> (consultado em 2 de novembro de 2018)

cada andar é dedicado a um génio literário; o *Taj Falaknuma Palace*, em Hyderabad, com mais de 5 mil livros e manuscritos raros; ou o Gladstone's Library, no país de Gales, com 250 mil livros.

Em Portugal, destacamos o *The Literary Man Óbidos Hotel* ou o Hotel José Régio, em Portalegre.

Em Portugal também não faltam exemplos de autores cuja vida e obra estimulam o imaginário do leitor impelindo-o a transformar-se num turista, descobrindo autores como Camilo, Garrett, Eça, Pessoa ou Saramago, através dos lugares onde viveram/vivem e escreveram/escrevem ou aquelas paisagens que serviram de cenário aos seus textos, temática que será explorada na secção seguinte.

Turismo literário em Portugal

Oliveira (2017) afirma que

Portugal é uma nação de célebres escritores que deixaram e vão deixando as suas vidas por contar, as suas obras por explorar e ainda as ruas e outros espaços sociais por eles frequentados e/ou narrados por percorrer nos trilhos das suas pegadas escritas. (p. 16)

Neste país, existem já alguns exemplos de turismo literário, com itinerários literários (das diferentes categorias mencionadas), explorados por organismos estatais, municipais ou por entidades ligadas à cultura. Refiram-se os exemplos da Fundação Eça de Queirós², que promove atividades temáticas relacionadas com o escritor (a gastronomia e as ementas queirosianas), bem como visitas guiadas à Casa de Torme (em Baião), a casa-museu Eça de Queirós (que o autor descreve em *A Cidade e as Serras*). Outros roteiros queirosianos são explorados noutros locais do país, como em Sintra, pela Câmara Municipal de Sintra uma vez que é aí que decorre parte da ação narrada n' *Os Maias*, em Lisboa, pela Câmara Municipal de Lisboa, ou ainda no Norte, no Porto, em Vila do Conde e na Póvoa do Varzim, pela Confraria Queirosiana (Carvalho, 2009).

Outras autarquias pelo país apostam neste tipo de turismo. Oliveira (2017) elenca uma diversidade de projetos. A Câmara Municipal de Torres Vedras, com o Projeto *Walking Poetry*, que combina a visita a pontos de interesse com textos literários e poéticos, com recurso a um mapa e um leitor MP4; a Câmara Municipal de Leiria, com a Rota dos "Escritores de Leiria" e a Rota "O Crime do Padre Amaro"; a Câmara Municipal de Coimbra com os "Sabores da Escrita", com jantares temáticos e conferências sobre grandes escritores; ainda em Coimbra o projeto "Passear na Literatura – Roteiro Torquiano, que dá a conhecer os locais de referência da vida e obra de Miguel Torga em Coimbra; a Câmara Municipal de Évora

² URL: <http://www.feg.pt> (consultado em 29 de outubro de 2018).

oferece roteiros subordinados à obra “Aparição”, de Virgílio Ferreira e ao escritor Eça de Queirós; a Câmara Municipal de Cascais, com a “Rota dos Escritores”, que propõe um passeio a partir da vida e obra de 12 dos muitos escritores que por ali passaram ou viveram, como Almeida Garrett, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão ou João Gaspar Simões; a Câmara Municipal de Lisboa, com Percursos Literários, como “Lisboa De Almada Negreiros”, “Lisboa De Eça De Queirós”, “José Saramago e o Ano Da Morte De Ricardo Reis”, “Lisboa De Camões”, “Lisboa De Fernando Pessoa”, “Sophia De Mello Breyner Andresen”, “Lisboa De Cesário Verde”, “José Saramago e o Memorial Do Convento”.

Portalegre, cidade onde viveu José Régio durante 34 anos, poderia potenciar a vida e obra deste escritor, não obstante a existência duma casa-museu nesta cidade, onde são organizadas iniciativas esporádicas. O site da Câmara Municipal de Portalegre não apresenta, à data da elaboração deste artigo, nenhuma proposta de itinerário temático relacionado com o escritor. Porém, encontram-se em elaboração dois roteiros regionais, um deles em colaboração com o Instituto Politécnico de Portalegre, que deverão ser divulgados brevemente.

A um nível privado, podemos destacar algumas propostas de itinerários literários, enunciados por Oliveira (2017). A Lisboa Autêntica, promove passeios a pé relacionados com as obras de Antero de Quental, Eça de Queirós, Cesário Verde ou José Saramago.

A iniciativa *Lisbon Literary Tour* formada por um grupo de guias-intérpretes promove passeios pedestres em Lisboa e respetiva zona metropolitana, inter-relacionando-os com o estudo de obras de autores portugueses, como Camões, Saramago, Pessoa, Eça, e outros, em cinco línguas.

Os itinerários literários publicados são outra forma de explorar a relação da literatura com os locais, oferecendo informação sobre as obras, os autores e os espaços que estes ocuparam. Milheiro & Pereira (2014, p.84) referem o projeto designado “Viajar com... Os caminhos da literatura”, da responsabilidade da Direção Regional de Cultura do Norte, que disponibiliza roteiros turístico-literários, referentes a diversos autores portugueses, como Aquilino Ribeiro, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Ferreira de Castro, Guerra Junqueiro, João de Araújo Correia, José Régio³, Miguel Torga, Teixeira de Pascoaes e Trindade Coelho.

Oliveira (2017, p. 74) apresenta diversos exemplos de itinerários literários existentes no mercado editorial, como: “Évora: um itinerário literário” (2014) de Luís Carmelo; o guia turístico e literário da capital portuguesa de João Correia Filho, “Lisboa em Pessoa” (2011); “Roteiro da Lisboa de Eça de Queiroz” (2015),

³ Este roteiro centra-se exclusivamente nos locais em que Régio viveu, no Norte (Porto e Vila do Conde), não sendo feita nenhuma referência à cidade de Portalegre, onde existe uma casa-museu do escritor.

de Campos Matos; “Terras do Demo: Itinerário Aquilino” (Centro de Estudos Aquilino Ribeiro); A Beira na Rota dos Escritores do século XX” (Ana Maria Pires, Projeto da Comissão de Coordenação da Região Centro), “Viagens com Garrett” (Isabel Lucas e fotografias de Paulo Alexandrino) e “Imagens do Portugal Queirosiano” e “Viagem no Portugal de Eça de Queiroz” (Campos Matos).

As casas-museu são igualmente locais de referência no panorama do turismo literário português. Nelas presta-se homenagem aos escritores que aí viveram, preservando a sua memória e estimulando o conhecimento da sua obra literária, através do espólio que armazenam. Os seus visitantes podem contactar de perto com os locais onde o escritor trabalhou, que o inspiraram, observar os objetos do seu quotidiano, respirar a ambiência que envolveu o autor.

Como refere Sardo (2009, p. 344), a visita à casa onde viveu um autor desperta uma espécie de “fascínio no visitante, que, ao visitá-la, pode imaginar a vida do autor e observar os espaços que lhe serviram de inspiração”. Ainda segundo a autora, “o visitante/turista procura um tempo no qual passado e presente se misturam, unidos por uma nostalgia de descoberta de objetos pessoais, de recriação de espaços, ainda que os mesmos já não sejam os originais”.

As casas-museu estão um pouco implementadas por todo o país, existindo mais de uma dezena de casas-museu ou fundações de escritores, com maior incidência no Norte. A título de exemplo refiram-se as Casas-Museus José Régio, em Portalegre e Vila do Conde; a Casa-Museu de Camilo, em S. Miguel de Ceide – Vila Nova de Famalicão; a Casa Fernando Pessoa, em Lisboa; a Fundação Eugénio de Andrade, no Porto; a Casa-Museu Guerra Junqueiro, no Porto; a Casa-Museu Ferreira de Castro, em Salgueiro – Oliveira de Azeméis; a Casa-Museu Fernando Namora, em Condeixa-a-Nova; a Casa-Museu Miguel Torga, em Coimbra; a Fundação Aquilino Ribeiro – Casa-Museu e Biblioteca, em Soutosa – Moimento da Beira; Casa Museu Vitorino Nemésio – Ilha Terceira Açores; a Fundação Arthur Cupertino de Miranda, sobre Mário Cesariny, em Famalicão.

Os festivais literários também merecem referência no contexto do turismo literário. Estes eventos começam a ganhar expressão em Portugal, numa aposta de diversificação da oferta turística apostando em nichos de mercado. Podem referir-se alguns exemplos, sendo o mais conhecido o FOLIO - Festival Literário Internacional de Óbidos, realizado pela primeira vez em 2014. Aliás, a Vila de Óbidos tem feito

uma aposta no turismo literário, tendo obtido a classificação de Cidade Literária em dezembro de 2015, no âmbito da Rede de Cidades Criativas, criada em 2004 pela UNESCO⁴.

A Norte, diversos festivais são organizados, como o Festival Literário Correntes d'Escritas, na Póvoa do Varzim, cuja existência remonta a 2000; o Escritaria, em Penafiel, desde 2008; o Festival Literatura em Viagem, em Matosinhos; o Festival Literário do Douro, em Sabrosa; o Festival Literário de Ovar.

A Madeira organiza o Festival Literário da Madeira, cuja 7^a edição decorreu em 2017.

Na Gardunha, decorre o Festival Literário da Gardunha, com a sua 4^a edição realizada em 2017.

Em Viseu, realiza-se o Festival Tinto no Branco, na sua 4^a edição, que relaciona a literatura, em particular de Aquilino Ribeiro, com os Vinhos do Dão.

Por fim, refira-se a criação de uma Rota Literária do Algarve, projeto em fase de desenvolvimento e que foi um dos vencedores da iniciativa Orçamento Participativo de Portugal, e que pretende criar itinerários literários nos 16 concelhos da Região, em diversas línguas.

A Universidade do Algarve criou o Projeto Lit&Tour nasceu em janeiro de 2012 com o objetivo de promover a investigação e a reflexão sobre a interseção das áreas científicas da Literatura e do Turismo. Uma confluência interdisciplinar que tem a capacidade de ressignificar a geografia, reconstruir lugares e de redefinir os conceitos como o de lugar literário, turista ou viajante⁵.

Conclusão

Num contexto de busca de experiências únicas que marcam a atualidade do turismo, o turismo literário surge como um produto turístico que permite uma envolvimento do turista com os locais visitados

⁴ A título de curiosidade, refira-se que em Portugal existe mais um local classificado como Cidade Criativa, Idanha-a-Nova, Cidade Criativa de Música.

⁵ <http://www.esqht.uaq.pt/littour/index.php?lang=pt> (Consultado em 7 de novembro de 2018).

que se relacionam com obras literárias e, simultaneamente, o envolvimento da população local na prestação destas experiências, numa ótica de sustentabilidade tão procurada e poucas vezes alcançada pelo fenómeno do turismo.

Neste artigo, procurámos salientar a relação entre turismo e literatura, a forma como este último pode contribuir para a preservação de espaços (casas-museu, cafés, restaurantes, hotéis e outros descritos em obras literárias ou vivenciados pelos autores) e originar manifestações culturais (festivais, itinerários e outros), suscetíveis de criar experiências únicas e diversificar a oferta dos destinos.

Sendo uma área de estudo ainda relativamente recente, e não dispondo de dados quantitativos que atestem a importância deste produto, enunciamos alguns exemplos de iniciativas de turismo literário em diversos países e em Portugal, em particular, que evidenciam um crescente interesse por esta prática.

Decerto muito mais haverá para explorar, sendo o turismo literário um produto de nicho com enorme potencial em que diversas regiões portuguesas poderão apostar.

Referências Bibliográficas

- Butler, R. (2000). Literary tourism. In J. Jafari (Ed.), *Encyclopedia of tourism* (p. 360). London: Routledge.
- Carvalho, I. & Batista, M. M. (2015). Perspetivas sobre o Turismo Literário em Portugal. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 25, 55-68.
- Costa, C. (2005). Turismo e Cultura: Avaliação das Teorias e Práticas Culturais do Sector do Turismo (1990-2000). *Análise Social*, XL (175), 279-295.
- Fernandes, S., Carvalho, P. (2017). Património e Turismo Literário: Leiria Queiroziana. In Cravidão, F., Cunha, L., Santana, P., Santos, N. (Orgs), *Espaços e Tempos em Geografia, Homenagem a António Gama* (pp. 579-593), Imprensa da Universidade de Coimbra University Press.
- Gonçalves, E. (2010). Turismo cultural como factor de desenvolvimento das regiões. In E. Gonçalves (Ed.), *Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso* (Vol. I, pp. 19-26). Maia: Edições ISMAI.
- Herbert, D. (1996). Artistic and literary places in France as tourist attractions. *Tourism Management*, 17(2), 77-85.
- Hoppen, A., Brown, L. & Fyal, A. (2014). Literary tourism: Opportunities and challenges for the marketing and branding of destinations? *Journal of destination Marketing & Management*, 3, 37-47.
- Maia, S. V., & Baptista, M. M. (2010). O Buçaco enquanto produto de turismo cultural. In E. Gonçalves (Ed.), *Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso* (Vol. I, pp. 253-266). Maia: Edições ISMAI.
- Milheiro, E. & Pereira, M. J. (2014). Turismo e Literatura: Um itinerário regiano por Portalegre. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 21/22, 81-90.
- Neves, A. (2010). Viagem pela literatura... e pelos espaços do mundo (ir)real – Turismo literário: Breve re exão sobre uma experiência baseada na obra O Cónego, de A. M. Pires Cabral. In E. Gonçalves (Ed.), *Dinâmicas de rede no turismo cultural e religioso* (Vol. II, pp. 265-276). Maia: Edições ISMAI.

Oliveira, S. A. A. (2017). *Um Porto de encontro entre Turismo e Literatura*. (Tese de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

Organização Mundial do Turismo (1999). *Código de Ética do Turismo*. Madrid: OMT.

Quinteiro, S., Baleiro, R. (2017). *Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais*, Centro de Estudos Comparatistas Faculdade de Letras, Lisboa: Universidade de Lisboa.

Quinteiro, S., Baleiro, R., Santos, I. D. (2016). *Literatura e Turismo: Turistas, viajantes e lugares literários*, Faro: Universidade do Algarve.

Santos, S. (2018). Aportes Teóricos e Concetuais sobre o Turismo Cultural. *Revista Turismo Estudos e Práticas*. Mossoró: GEPLAT/UERN.

Sardo, A. (2008). Turismo Literário: Uma forma de valorização do património e da cultura. *Egitânia*. Guarda: IPG.

Sardo, A. (2009). Turismo literário: A importância do património e dos sítios literários para o desenvolvimento turístico regional. In J. M. Simões & C. C. Ferreira (Eds.), *Turismos de nichos: Motivações, produtos, territórios* (pp. 339-352). Centro de Estudos Geográficos. Lisboa: Universidade de Lisboa.

FUNCIONALISMO E TRADUÇÃO LITERÁRIA: REFLEXÕES SOBRE A TEORIA E A PRÁTICA

Guilherme da Silva Braga

Universidade de Coimbra – Investigador de pós-doutoramento

guilherme.braga@uc.pt

Resumo

A teoria geral da tradução formulada por Hans Vermeer e Katharina Reiß em *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) promoveu uma importante mudança de paradigma nos estudos de tradução. Ao proclamar que o texto-fonte havia sido “destronado”, a abordagem funcionalista proposta nesta obra afastou o foco do texto original e da cultura-fonte para colocá-lo sobre o escopo – o objetivo específico que se pretende atingir na cultura-alvo com a produção de uma tradução que atenda aos parâmetros desejados nesta última. Muito embora as contribuições trazidas por esse construto teórico sejam aceitas e reconhecidas no que diz respeito à tradução de textos publicitários, especializados e informativos, a aplicação do conceito de escopo à prática da tradução literária foi motivo de críticas variadas. Como exemplo, podem-se mencionar contra-argumentos segundo os quais os textos literários, como objetos de arte, seriam intrinsecamente desprovidos de intenção; de que a própria tradução de uma obra literária pode ser desprovida de intenção, na medida em que deveria ater-se tão somente “ao que está na página”; de que a atribuição de uma função específica à tradução de uma obra artística, por definição prenhe de uma grande variedade de sentidos, seria necessariamente um empobrecimento face ao texto original; e assim por diante. Mesmo entre teóricos filiados intelectualmente ao funcionalismo existe um entendimento de que, embora potencialmente relevante para a tradução literária, a abordagem funcionalista precisa ser repensada para que seja totalmente aplicável nesse contexto. É justamente sobre esse problema que a presente comunicação pretende se debruçar.

A partir de uma releitura crítica das principais obras funcionalistas, feita com especial atenção às passagens que versam sobre a tradução literária, e valendo-me de *insights* próprios resultantes de pesquisas realizadas no contexto acadêmico de língua portuguesa e da experiência prática como tradutor de obras literárias para editoras brasileiras, pretendo argumentar que certas articulações entre a noção de escopo introduzida por Vermeer, a tipologia textual introduzida por Reiß, o conceito de lealdade formulado por Nord e o estudo sobre criatividade tradutória desenvolvido por Kußmaul podem fornecer justificativas teóricas e fomentar soluções práticas no contexto da tradução literária de obras literárias – ou seja: da produção de traduções de obras literárias que apresentem preocupações estéticas que justifiquem o emprego do qualificativo “literário” também na cultura-alvo, e assim possibilitem sua plena inserção na esfera artística dessa cultura. O funcionamento desse processo será ilustrado a partir da tradução acadêmica de um trecho do conto “The Gold-Bug”, de Edgar Allan Poe, e da tradução editorial do romance *Deaf Sentence*, de David Lodge – dois textos que, em virtude das características marcadamente formais, criativas e metatextuais, levam às últimas consequências a reflexão teórica sobre a natureza da tradução literária e as relações que essa modalidade de tradução mantém com as demais artes.

Palavras chave: Estudos de tradução, Funcionalismo, Teoria do escopo, Tradução literária

1. Introdução

O presente artigo integra uma pesquisa em curso relacionada às possibilidades e às dificuldades surgidas quando da aplicação da teoria do escopo e das teorias especiais propostas por Hans J. Vermeer e Katharina Reiß na obra *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* à tradução literária propriamente dita. Partindo de uma teoria geral da ação transcultural, a teoria do escopo traz como principal contributo aos estudos da tradução a ideia de que não se pode traduzir sem um objetivo predeterminado – um conceito mais tarde desenvolvido por teóricos como Christiane Nord, Paul Kußmaul e Mary Snell-Hornby, entre outros ligados à escola de tradução que se tornou conhecida pela designação de “funcionalismo alemão”. A discussão proposta é complementada e ilustrada por uma tradução parcial do conto “The Gold-Bug” (1843) de Edgar Allan Poe, feita em contexto acadêmico, bem como por uma tradução editorial do romance *Deaf Sentence* (2008) de David Lodge.

2. Um panorama da teoria do escopo

A teoria do escopo parte de uma teoria geral da ação, entendida como um agir-em-situação provido de intenção e motivado pela avaliação de uma situação e pela busca de uma nova situação mais valiosa do que aquela vigente. A ação resultante – transcorrida no contexto de uma cultura específica – atinge condições de felicidade quando as pessoas dessa cultura a consideram provida de sentido em função do objetivo que pretende atingir. Um dos objetivos possíveis de uma ação é estabelecer comunicação – e assim surge o texto, concebido como uma oferta de informação feita por um produtor a um destinatário, levando-se em conta as circunstâncias da situação comunicativa. O escopo da ação define a forma de agir.

No que diz respeito à tradução, a principal diferença em relação a outros tipos de ação consiste em partir de uma ação previamente concluída na cultura-fonte. Uma vez recebido pelo tradutor, o texto-fonte é reescrito na língua-alvo como um tipo especial de oferta de informação sobre uma oferta de informação. Por dirigir-se a um receptor distinto em uma cultura distinta, na teoria do escopo o tradutor não é visto apenas como executor de uma operação linguística, mas como responsável por uma operação intercultural. Os parâmetros desta operação não se encontram dados *a priori*. É preciso estipular os termos em que a comunicação deve ocorrer na cultura-alvo e então recorrer à língua-alvo para atingir o objetivo determinado. Torna-se assim possível e justificável que, na medida do necessário para se atingir esse objetivo, o texto-alvo sofra alterações em relação ao texto-fonte. Sendo assim, passa-se a um entendimento de que as traduções não realizam nem mais nem menos do que os originais, mas simplesmente servem a um objetivo diferente – e é precisamente esta forma de conceber a tradução que fundamenta a possibilidade de abordagens criativas no processo tradutório.

Quanto à oferta de informação a ser feita na cultura-alvo e na língua-alvo, existem dois tipos: o primeiro diz respeito ao tipo *comentário*, definido como uma oferta de informação que se revele no próprio texto como sendo uma oferta de informação sobre outra oferta de informação, enquanto o segundo diz respeito ao tipo *trasladação*, definido como um processo interlingüístico e intercultural que não se revela explicitamente no próprio texto e portanto não é prontamente reconhecível como uma oferta de informação sobre outra oferta de informação. A variedade de escopos possíveis e os diferentes procedimentos tradutórios necessários para atingi-los fazem com que as traduções se definam como textos não univocamente reversíveis em relação aos originais a que correspondem.

Uma vez recebida, a tradução pode ser compreendida e adquirir sentido desde que possa ser interpretada como suficientemente coerente consigo própria e com a situação da comunicação. A tradução encontra-se também sujeita à coerência intertextual em relação ao texto de partida, embora essa coerência esteja subordinada à coerência intratextual: uma tradução deve ser um texto autônomo e compreensível, sob pena de não satisfazer os critérios de existência de um texto.

Sendo o escopo o parâmetro mais importante de uma tradução, torna-se necessário admitir que uma tradução pode apresentar informações diferentes daquelas constantes no texto-fonte, uma vez que o objetivo do tradutor não consiste necessariamente em oferecer aos destinatários do texto-alvo a mesma informação oferecida pelo produtor original, mas tão-somente em oferecer-lhes a informação que julgar necessária da melhor forma possível em função do objetivo a ser atingido. Quando o escopo de uma tradução é fazer a imitação mais próxima possível da função e dos aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos do texto-fonte no texto-alvo, pode-se falar em uma tradução comunicativa: somente nesse caso é possível descrever a relação de uma tradução com o texto-fonte que lhe corresponde em termos de equivalência.

A fim de possibilitar tanto a análise de originais e traduções como as especificações do escopo e da realização efetiva de uma tradução – bem como a fim de oferecer um método que permita resolver possíveis conflitos entre o escopo do texto original e o escopo pretendido para o texto traduzido –, as teorias especiais da teoria do escopo propõem uma tipologia *top-down*, que parte dos elementos textuais mais genéricos e torna-se gradativamente mais específica até chegar ao nível do espécime textual particular em que se trabalha.

O primeiro nível de análise diz respeito ao *tipo textual*, que se divide em três: *informativo*, que tem como principal objetivo a transmissão de informação; *expressivo*, que tem como principal objetivo a apresentação de um texto artisticamente organizado; e *operativo*, que tem como principal objetivo a apresentação de um texto persuasivo. Dificilmente se encontram espécimes não-híbridos de qualquer uma dessas categorias, mas o tipo textual dominante pode e deve ser usado para resolver conflitos no interior de um mesmo texto. O segundo nível de análise diz respeito à variedade textual, definida como o conjunto de características supraindividuais observáveis em ações comunicativas recorrentes que apresentam padrões característicos de forma e de uso,

enquanto o terceiro e último nível de análise diz respeito às características do espécime textual considerado como texto único.

3. A linguagem literária sob a perspectiva funcionalista

Parte do problema em falar sobre a tradução literária sob a perspectiva funcionalista consiste em justificar a possibilidade de existência de uma distinção entre tradução literária e tradução não-literária no contexto de uma teoria geral, bem como em estabelecer diferenças entre essas duas modalidades tradutórias.

Nesse ponto convém dizer que, da maneira como o termo é aqui empregado, a tradução literária não se confunde com a simples tradução de textos literários. Uma vez admitida a possibilidade de diferentes escopos que atendam a diferentes necessidades comunicativas, a tradução não-literária de uma obra literária passa a ser viável, bastando que para tanto exista um contexto que a justifique: como exemplo, pode-se imaginar a tradução juramentada de uma obra literária apresentada como prova em uma ação judicial por plágio. No polo oposto, pode-se imaginar uma tradução que tenha aspirações literárias feita a partir de um original dotado de características que correspondam à ideia de literatura. Esta modalidade particular de tradução – a tradução literária de uma obra literária – passa a ser aqui chamada de *tradução literária propriamente dita*.

Para que se possa produzir uma tradução literária propriamente dita no contexto de uma teoria geral, essa teoria precisa oferecer ao tradutor o aparato necessário ao planejamento e à execução de traduções a que se possam atribuir qualidades associadas a obras de caráter literário na cultura-alvo e na língua-alvo. No caso particular da teoria do escopo, isso quer dizer que – como toda e qualquer tradução – as traduções literárias são também norteadas pelo escopo e encontram-se sujeitas a todos os demais procedimentos e métodos previstos na teoria geral: a produção de um texto-alvo com características literárias seria apenas um tipo particular de escopo, de maneira que a tradução literária propriamente dita estaria perfeitamente integrada à teoria geral. Quanto à necessidade dessa integração, Reiß afirmou:

A pesquisa tradutológica relacionada à literatura, cuja maior parte é praticada longe da disciplina em que a tradutologia se transformou, devia ser plenamente integrada à tradutologia, uma vez que não existe uma “ciência autônoma da tradução literária”. (REIß 2009, p. 6)

Nesse ponto torna-se forçoso discutir – ainda que de forma muito sucinta – os traços distintivos do texto literário.

Uma vez que este breve artigo não se propõe a fazer uma revisão da vasta bibliografia existente sobre a constituição e as características gerais da literatura, o que aqui se apresentam são observações feitas por teóricos afiliados à escola funcionalista de tradução que trazem pontos de vista relevantes para a discussão proposta. Essas observações dizem respeito às características da linguagem literária como um modo de escrita e àquilo que se entende por “informação” no âmbito do texto literário, cuja linguagem não é passível de uma simples redução ao conteúdo.

Em um esforço preliminar no sentido de aproximar-se das características que definem o literário, Nord afirma:

A despeito do que pensemos em relação às questões de definição, existe um pressuposto claro segundo o qual a linguagem literária reveste-se de um sentido particularmente conotativo, expressivo ou estético que lhe é próprio. (NORD 1997, p. 81)

Mesmo na ausência de uma definição precisa, aqui se concebe a linguagem literária como uma ação comunicativa desenvolvida no âmbito da estética, como acontece a qualquer outra criação de cunho artístico: a articulação de um modo de expressão subjetivo e estetizante seria o elemento imprescindível para o surgimento do texto literário. A presença marcante de elementos conotativos também é considerada uma característica fundadora dos textos literários por Reiß, quando esta afirma que “as associações de ideias são primordiais nos textos expressivos” (2009, p. 54).

Apesar disso, cabe assinalar que em diversos momentos da linguagem cotidiana é possível observar o surgimento ocasional de traços distintivos que caracterizam a linguagem literária. De maneira a estabelecer a possibilidade de uma diferenciação entre esta e aquela, Mary Snell-Hornby afirma que, embora os recursos empregados na esfera cotidiana e na esfera literária sejam os mesmos, somente veem-se levados às últimas consequências no caso da última:

A linguagem literária – e em particular a linguagem poética – preocupa-se com a *exploração da capacidade integral de um sistema linguístico* [...] e envolve não apenas desvios em relação a uma norma estática e prescritiva, mas a *extensão criativa* da norma linguística. (SNELL-HORNBY 1995, p. 51)

Uma vez estipuladas em linhas gerais as características da linguagem literária sob a perspectiva funcionalista, passa ser possível falar sobre as diferentes variedades literárias, ainda que estas se constituam

acima de tudo em função de características difusas, e não de marcas específicas que permitam uma descrição precisa. Nas palavras de Nord:

No campo dos textos literários as marcas convencionais não se mostram tão frequentes quanto nos textos não-literários. Denominações de gênero como romance, conto e anedota referem-se acima de tudo à expectativa de se encontrarem características comuns nos textos assim classificados, ainda que estas se relacionem principalmente a aspectos referentes ao conteúdo e ao tema (ex.: anedota *vs.* piada), à extensão (ex.: romance *vs.* conto) ou a uma época específica (ex.: novela *vs.* conto), ou ainda a certas propriedades de estilo (ex.: *Sturm und Drang*). (NORD 2009, p. 21)

Depois de se passar pelo tipo literário e pelas diferentes variedades textuais reunidas sob a designação de literatura, chega-se ao espécime textual único, a respeito do qual Nord afirma:

Em geral o texto literário em particular é visto como o resultado de um processo de criação individual que adquire significado (artístico) justamente por *não* reproduzir padrões preexistentes (...), e por assim mostrar-se “original” e portanto inovador. (NORD 2009, p. 21)

A ideia de que um texto literário se constitui a partir de um significado artístico que extrapola o conteúdo já fora explorada anteriormente por Vermeer e Reiß, que – em uma interpretação interessante e produtiva da palavra – incluem as características formais de um texto na definição de *informação*. Este conceito passa então a contemplar tudo aquilo que um texto traz em si, não apenas relativamente ao estado de coisas que descreve, mas também relativamente à maneira como o descreve:

O termo “informação” é empregado aqui como um supraconceito para as funções da língua na ocasião em que um emissor, tanto em termos formais como situacionais, comunica ao(s) (círculo de) destinatários pretendidos aquilo que diz e como gostaria que esse dito fosse compreendido. (VERMEER e REIß 1991, p. 61)

Em uma passagem logo adiante os autores deixam claro que mesmo elementos manifestamente formais são parte integrante da definição pretendida de “informação”:

A tradução “informa” a respeito de fenômenos presentes [no original], como p. ex. o sentido ou o efeito. Pode também informar a respeito da forma [do original] (se p. ex. hexâmetros forem traduzidos por hexâmetros). (VERMEER e REIß 1991, p. 66)

No que diz respeito ao modo como as relações entre o tipo, a variedade e o espécime textual se articulam a partir da perspectiva do tradutor, Reiß não deixa dúvidas quanto à importância do texto singular:

A “batalha decisiva” do tradutor é travada no campo do texto único, onde a estratégia e a tática a serem adotadas baseiam-se na análise do tipo e da variedade textual. (REIß 2000, p. 166)

Para que essa “batalha decisiva” possa resultar em uma tradução literária propriamente dita, passa a ser necessário que o tradutor identifique-se com as intenções artísticas do autor ao compor a obra literária original – e a esta altura torna-se oportuno retomar a noção de lealdade apresentada por Nord e propor uma aplicação desse construto teórico à manutenção das características de um tipo textual.

4. A tradução literária e o princípio da lealdade

A experiência demonstra que “uma das características da tradução literária prototípica é a expectativa de que represente o original em escala real e de maneira válida em uma cultura estrangeira” (SNELL-HORNBY 1995, p. 114). Trata-se evidentemente de uma tarefa que envolve grande responsabilidade, embora com frequência manifeste-se na prática como não mais do que uma servidão à obra literária em questão: “traduzir ‘conforme estava no original’ (...) talvez seja por definição o objetivo que a maioria dos tradutores literários tradicionalmente se impõe” (VERMEER 2000, p. 226).

Contudo, uma vez aceita a noção de escopo os tradutores passam a dispor de um arcabouço teórico que permite decidir parâmetros cruciais da tradução que se dispõem a fazer – inclusive no que diz respeito a rejeitar a prática de limitar-se a traduzir “conforme estava no original”, uma vez que “os tradutores [não são] obrigados a fazer exatamente o que os leitores esperam”: o que existe é tão-somente “uma responsabilidade moral que consiste em não os enganar” (NORD 1997, p. 125).

Essa responsabilidade moral corresponde ao conceito de *lealdade*, formulado por Nord nos seguintes termos:

Permita-me chamar de “lealdade” essa responsabilidade que os tradutores têm para com seus parceiros de interação translacional. A lealdade estabelece um compromisso bilateral em relação ao texto-fonte e ao texto-alvo. Não se deve confundi-la com a fidelidade ou a fidedignidade, conceitos que via de regra se referem a uma relação entre o texto-fonte e o texto-alvo. A lealdade é uma categoria interpessoal que diz respeito a uma relação social entre pessoas. (NORD 1997, p. 125)

Nesse ponto a expectativa de uma “tradução literária prototípica” da parte dos leitores entra em conflito com a tradução “conforme estava no original” tradicionalmente apresentada pelos tradutores. Embora possa sempre haver um certo grau de desajuste nessa relação em função do escopo particular de cada tradução apresentada, parece relevante indagar se uma tradução que se apresente como “tradução literária” não entraria em conflito com o princípio da lealdade quando de fato não traz em si as características de um texto literário na cultura-alvo. Esse possível conflito torna-se particularmente visível durante a tradução de obras em que se faz uso criativo da linguagem, discutida a seguir.

5. A tradução literária como escopo

Tomemos como ponto de partida a consideração acerca dos feitos criativos em geral oferecida por Kußmaul:

Um feito criativo surge a partir da insatisfação com uma determinada situação. O velho já não serve mais: o novo é inventado por força da necessidade. (...) O **novo** não surge do nada (...), mas do **reconhecimento da existência de um problema**. (KUßMAUL 2007, p. 17; grifos do autor)

Naturalmente, quanto mais criativo o emprego da linguagem em um dado texto literário, maiores as exigências sobre o tradutor interessado em produzir uma tradução literária propriamente dita. Dada a exploração da “capacidade integral da língua”, a tradução “conforme estava no original” deixa de servir para a resolução de problemas de tradução associados ao emprego de recursos estilísticos e criativos, uma vez que estes surgem “principalmente quando (...) as traduções literais não são possíveis” (KUßMAUL 2007, p. 24). Para a produção de uma tradução literária propriamente dita, este é o ponto em que surge a necessidade da novidade. A seção a seguir apresenta dois breves estudos de caso que ilustram a aplicação da abordagem funcionalista à resolução

criativa desse tipo de problemas, em que o escopo desejado foi justamente a produção de traduções literárias propriamente ditas nos termos em que a expressão é empregada nesse artigo.

6. Dois breves estudos de caso

A fim de ilustrar a aplicação da abordagem funcionalista à produção de traduções literárias propriamente ditas de obras criativas, apresento aqui excertos de duas traduções feitas por mim em diferentes contextos: a primeira, uma tradução parcial do conto “The Gold-Bug” (1843), de Edgar Allan Poe, realizada em contexto acadêmico; a segunda, uma tradução integral do romance *Deaf Sentence* (2008), de David Lodge, realizada para a editora L&PM e publicada no Brasil em 2010.

Conforme os trechos selecionados evidenciam, as obras em questão exercem uma grande pressão sobre o tradutor no sentido de obrigá-lo a lidar com informações intratextuais e metatextuais sobre a forma do texto, o que por definição inviabiliza a tradução literal como estratégia passível de resultar em uma tradução literária propriamente dita. As notas de tradutor também foram desde o primeiro momento descartadas como um procedimento em última análise incompatível com a função de uma tradução literária propriamente dita (nesse sentido, ver por exemplo REIS *apud* NORD 1991, p. 10, e NORD 2014, p. 74, 152-153 e 192).

O mote do conto de Poe é a decifração de um criptograma, minuciosamente detalhada por William Legrand, herói da narrativa. Para explicar como descobriu quais eram as letras correspondentes a cada um dos símbolos presentes na mensagem cifrada em torno da qual toda a narrativa se orienta, Legrand apresenta a um amigo raciocínios como os seguintes:

“Now, in English, the letter which most frequently occurs is *e*. Afterwards, the succession runs thus: *a o i d h n r s t u y c f g l m w b k p q x z*. *E* predominates so remarkably, that an individual sentence of any length is rarely seen, in which it is not the prevailing character.

“Here, then, we have, in the very beginning, the groundwork for something more than a mere guess. The general use which may be made of the table is obvious—but, in this particular cipher, we shall only very partially require its aid. As our predominant character is 8, we will commence by assuming it as the *e* of the natural alphabet. To verify the supposition, let us observe if the 8 be seen often in couples—for *e* is doubled with great frequency in English—in such words, for example, as ‘meet,’ ‘fleet,’ ‘speed,’ ‘seen,’ ‘been,’ ‘agree,’ etc. In the present instance we see it doubled no less than five times, although the cryptograph is brief.”

Após decifrar as primeiras letras da cifra, Legrand prossegue na apresentação do método empregado:

Now, if, in place of the unknown characters, we leave blank spaces, or substitute dots, we read thus:

the tree thr...h the,

when the word '*through*' makes itself evident at once. But this discovery gives us three new letters, *o*, *u*, and *g*, represented by ‡, †, and 3.

E assim o conto avança em diversas etapas até a decifração completa: o resultado é um conjunto de instruções que leva os personagens a encontrar o valioso tesouro do capitão Kidd. Na época, a engenhosidade demonstrada por Poe na composição desse quebra-cabeça foi decisiva para sua ascensão como escritor e para a posterior recepção de sua obra¹. Apesar disso, as dezesseis traduções do conto publicadas em português brasileiro entre 1928 e 2012 (excluindo-se as adaptações feitas para o público infanto-juvenil) adotaram sem exceção o procedimento não-tradutório por excelência de manter o texto em inglês no corpo do texto para então oferecer traduções literais desprovidas de qualquer sentido estético ou literário em notas de rodapé.

No caso de David Lodge, os problemas revestem-se de um caráter menos analítico e mais subjetivo: já no título da obra – *Deaf Sentence* – percebe-se um trocadilho entre *deaf* e *death*, e o romance conta a história de Desmond Bates, um professor de linguística aposentado e duro de ouvido que tece diversas considerações relativas àquilo que percebe como uma semelhança não apenas fonológica, mas também semântica entre as duas palavras. Um trecho bastante ilustrativo das reflexões apresentadas por Desmond é o seguinte:

I was at a party a few years ago (...) and I overheard a man enthusing about a book he was reading called *Being Deaf*. It sounded like just the book for me: a self-help manual I presumed, but I didn't like to barge into the conversation demanding the bibliographical details. (...) So the next day I went to Waterstone's to try and get the book. 'What was the author's name?' the assistant asked. 'I think it was Grace,' I said. It turned out to be Crace, Jim Crace, and the book was a novel called *Being Dead*. Often only the context allows me to distinguish between 'deaf' and 'death' or 'dead', and sometimes the words seem interchangeable. Deafness is a kind of pre-death, a drawn-out introduction to the long silence into which we will all eventually lapse.

¹ Um estudo bastante extenso sobre a composição, a recepção e a proposta de uma tradução comunicativa para "The Gold-Bug" pode ser encontrado em BRAGA (2012).

Os trocadilhos e outros jogos de palavras envolvendo essa aproximação entre *deafe death* repetem-se por toda a extensão da obra, e já perto do final Desmond faz menção explícita ao recurso estilístico que serve ao mesmo tempo de mote ao romance:

'Deafness is comic, blindness is tragic,' I wrote earlier in this journal, and I have played variations on the phonetic near-equivalence of 'deaf' and 'death', but now it seems more meaningful to say that deafness is comic and death is tragic, because final, inevitable, and inscrutable.

Em ambos os casos torna-se claro que uma tradução “conforme estava no original” não se presta à produção de um texto que ofereça condições mínimas para que o tradutor comunique ao leitor a riqueza e a criatividade envolvidas na produção dos textos originais – apenas uma identificação com o processo criativo subjacente e a rearticulação de um processo análogo na língua-alvo e na cultura-alvo poderiam resultar em uma tradução literária propriamente dita:

Quando é um fim em si mesma, a tradução (...) deve ser concebida como uma performance comunicativa integral que, sem qualquer tipo de acréscimos extratextuais (notas, explicações etc.), ofereça *insights* relativos ao sentido cognitivo, à forma linguística e à função comunicativa do texto na língua-fonte. (REIS *apud* NORD 1997, p. 10).

Em Poe, a solução a que cheguei foi a seguinte:

“Ora, em nosso idioma, a letra que aparece com maior frequência é *a*. Depois, a sequência é: *o s r d n i t m u l c v p g q b f h j x z k y w*. O *a* apresenta uma predominância tão notável que poucas vezes se veem frases individuais de qualquer extensão em que não seja o caractere dominante.

“Temos aqui, portanto, desde o início, a base para algo mais do que um mero palpite. O emprego geral que poderia ser feito dessa tabela é óbvio – mas, nessa cifra em particular, havemos de utilizá-la apenas como ponto de partida. Como nosso caractere predominante é 5, começaremos com a suposição de que equivalha ao *a* do alfabeto natural.

Ao se traduzir in *English* por “em nosso idioma”, é possível desviar a atenção do leitor no que diz respeito ao fato de que no universo ficcional os personagens norte-americanos estão falando inglês para substituir os

metacomentários sobre a língua-fonte por metacomentários sobre a língua-alvo. Esse expediente torna possível que a lista de frequência do inglês seja integralmente substituída por uma lista de frequência do português, e a partir de então torna-se possível apresentar um texto dotado de sentido em português que permite chegar a conclusões tão inexoráveis como aquelas presentes no original:

“Se, em vez dos caracteres desconhecidos, deixarmos espaços em branco, ou utilizarmos pontos, podemos ler o seguinte:

.mum.rrum.a.

“De imediato percebemos que os caracteres desconhecidos precisam ser preenchidos por vogais, e assim se revela a sequência “ir rumo ao”. Mas essa descoberta nos dá duas novas letras, /e o, representadas por 6 e ‡.”

No caso do romance de Lodge, as semelhanças fonológicas possibilitam que a menção ao romance *Being Dead* de Jim Crace seja descartada em favor da menção ao título traduzido de uma obra que efetivamente foi traduzida e publicada no Brasil com um título que ao mesmo tempo permite recriar o trocadilho entre *deafe death* em português:

Uns anos atrás eu estava em uma festa (...) e escutei um homem falar entusiasmado sobre um livro que ele estava lendo, chamado *A má audição em família*. Parecia o livro ideal para mim: uma espécie de manual de autoajuda, imaginei, mas não quis me intrometer na conversa para pedir os detalhes bibliográficos. (...) No dia seguinte fui até a Waterstone's para ver se eu encontrava o livro. “O senhor sabe quem é o autor?” “Acho que é Daniel”, respondi. Na verdade era Dashiell, Dashiell Hammett, e o livro era um romance policial chamado *Maldição em família*. Muitas vezes só o contexto permite que eu distinga “má audição” de “maldição”, e em outras as palavras parecem intercambiáveis. A má audição não deixa de ser uma espécie de maldição, uma maldição que precede o longo silêncio onde todos nós por fim acabaremos.

Uma vez que no contexto ficcional do original tanto o nome do autor como o título do original são mal compreendidos por Desmond, parece razoável considerar que o equívoco do personagem teria menos importância como “informação” (no sentido acima explicado) do que a menção explícita a um recurso estilístico consciente e mais tarde comentado diretamente pelo narrador:

Em alguma parte deste diário eu escrevi que “A surdez é cômica, a cegueira é trágica”, e fiz vários trocadilhos com a equivalência fonética quase perfeita entre “má audição” e “maldição”, chegando até a citar a “maldição da morte” de Macaulay; mas agora parece mais adequado dizer que a surdez é cômica e a morte é trágica, porque ela é inevitável, definitiva e inescrutável.

Dado o contexto e as possibilidades efetivamente oferecidas pela língua-alvo e pela cultura-alvo, uma tradução de *deaf* por “má audição” e de *death* por “maldição”² parece plausível e convincente em português, mesmo no que diz respeito às associações de ideias que sugere. Conforme Vermeer afirmou de maneira exemplar:

[Não basta] simplesmente transcodificar símbolos de uma língua para a outra, nem mesmo que se pretenda fazer “a mesma coisa” deste e daquele lado da barreira cultural; nesse caso é preciso refletir e procurar o que precisa ser mudado para que uma determinada coisa mantenha-se como “a mesma” – ou tão “mesma” quanto possível. (VERMEER 1989, p. 29)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Guilherme da Silva. “De Deaf Sentence a Surdo mundo.” In: Tradução em revista. PUC-RJ: Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22050/22050.PDF>>

BRAGA, Guilherme da Silva. *O escaravelho de Poe e a teoria do escopo*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2012. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66299/000870919.pdf>.

KUßMAUL, Paul. *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg, 2007.

NORD, Christiane. *Hürden-Sprünge*. Berlin: BDÜ, 2014.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos, 2009.

NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome, 1997.

REIß, Katharina; VERMEER, Hans J. *Grundlegung einer Allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. Segunda edição.

REIß, Katharina. *Problématiques de la traduction*. Paris: Economica, 2009. Tradução e notas de Catherine A. Bocquet.

REIß, Katharina. “Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation.” Tradução de Susan Kitron. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies*. Edição revisada. Amsterdã: John Benjamins, 1995.

VERMEER, Hans J. “Skopos and Commission in Translational Action”. Tradução de Andrew Chesterman. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000.

VERMEER, Hans J. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg, 1989.

² Tanto o adjunto “da morte” como a menção feita a Macaulay são metacomentários inseridos propositalmente na tradução de maneira a tornar a solução apresentada mais coesa e mais efetiva no contexto maior do romance traduzido. Um estudo detalhado sobre a realização desta tradução pode ser encontrado em BRAGA (2013).

A FLAUTA DE TAMBORILEIRO NA RAIÁ PORTUGUESA: UM MEIO E UMA ESTRATÉGIÁ PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL DAS POPULAÇÕES

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro

hsantana@ua.pt

Maria do Rosário da Silva Santana

Instituto Politécnico da Guarda

rosariosantana@ipg.pt

Resumo

Antecipamos que, não só a música, como os patrimónios materiais e imateriais de uma região, de um povo, são, e cada vez mais, tidos como fatores de desenvolvimento não só cultural, como económico, social e regional. Neste sentido, todos os elementos que compõem a memória dos povos e das gentes, se evidenciam como recursos que se revertem, obrigatoriamente, em conteúdos e práticas a serem ampliados por agentes promotores de progresso, não só a nível artístico, como cultural, social e regional. Tendo como principal objetivo a identificação e valorização dos recursos do território, dos recursos tangíveis e intangíveis de um povo enquanto fatores críticos e estratégicos de desenvolvimento, pensamos efetuar uma reflexão sobre a forma como a música e, em particular aquela específica à prática da Flauta de Tamborileiro, surge e se exterioriza enquanto recurso de uma região e elemento promotor de uma língua. Sabemos que a representação mais antiga de um Tamborileiro, remonta ao século XIII, no código escurialense das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, Rei de Leão e Castela. Presente ainda hoje em diversas regiões de Portugal, nomeadamente na região de Miranda do Douro e na sua congénere espanhola Zamora, assim como no interior Alentejano e em Huelva na região de Andaluzia na vizinha Espanha e em Badajoz na Estremadura, a Flauta de Tamborileiro, surge ainda na Beira Alta e Beira Baixa em paralelo com a região de Castela Leão. Sendo em Portugal conhecida como Flauta de Tamborileiro, aparece na vizinha província de Andaluzia sob a designação de Pito Rociero. No que concerne os Tamboris, admitem, nos dois lados da fronteira, modificações estruturais e sonoras, sendo que os Tamboris portugueses de Vila Verde de Ficalho são de natureza mais arcaica. De grande dimensão, o Tamboril alentejano é semelhante ao congénere espanhol, sendo a sua decoração igual nos dois lados da fronteira. Mostrar a forma como um caso tão particular de prática musical, como é o caso da Flauta de Tamborileiro, se manifesta ao longo da história e em contextos territoriais e civilizacionais diferentes é o foco desta nossa investigação. Neste sentido buscaremos as especificidades que adquire nos diversos locais em análise, buscando delinear ainda a particularidade dos contextos onde se manifesta. Nesta investigação analisaremos também a forma como o Tamborileiro, enquanto agente cultural, surge nos dois lados da Raia, buscando a forma como se torna reflexo da cultura e simbolismo de um povo.

Palavras-chave: Flauta de tamborileiro, Raia portuguesa, Música popular portuguesa, Folclore, Cultura popular.

1. INTRODUÇÃO

Fernando Lopes-Graça menciona por diversas vezes, e em numerosos dos seus escritos, que a riqueza da música, nomeadamente da música dita portuguesa, se encontra na maneira como esta se estrutura a partir dos elementos do folclore nacional (Weffort, 2006; Lopes-Graça, s.d.). Mas não só em Portugal esta riqueza se mostra, também em Espanha ela se exterioriza. No caso da Flauta de Tamborileiro e do seu tocador, ela denota características comuns. Os contextos em que se exhibe são identicamente próprios, particularizando intenções, ações e representações culturais, conforme nos encontremos em Portugal, Espanha, a Norte ou a Sul do país. Presente ainda hoje em diversas regiões do nosso país, nomeadamente na região de Miranda do Douro, a Flauta de Tamborileiro surge identicamente na sua congénere espanhola Zamora. Diz-se ainda no interior Alentejano, encontrando, neste caso, paralelo com a região de Huelva na província de Andaluzia, assim como com o sul de Badajoz na Estremadura, na vizinha Espanha. Na região da Beira Alta e Beira Baixa, encontra paralelo com a região fronteiriça de Castela e Leão. Sendo em Portugal conhecida como Flauta de Tamborileiro, sobrevém na vizinha província de Andaluzia sob a designação de *Pito Rociero*. O conjunto instrumental, denominado de Flauta de Tamborileiro, é constituído por uma Flauta e um Tamboril. Os Tamboris admitem modificações estruturais e sonoras de relevo conforme as regiões e os países referenciados, sendo que os Tamboris portugueses são, no nosso entender, de natureza mais arcaica que os congéneres de Espanha.

Sendo nosso intento mostrar a forma como um caso tão particular de prática musical do Tamborileiro se exprime ao longo dos tempos, e em contextos territoriais e civilizacionais diversos, buscaremos as especificidades que adquire, procurando delinear ainda, a particularidade dos contextos onde emerge e se define ferramenta de desenvolvimento e animação social e cultural. Analisaremos também a forma como o Tamborileiro surge em ambos os lados da região da raia, buscando a forma como este se torna reflexo da cultura e símbolo de um povo. Neste sentido, intentamos a valorização de um património histórico e cultural, material e imaterial, que se mostra, no nosso país, infelizmente quase extinto. Contrariamente, surge valorizado além-fronteiras.

2. O TAMBORILEIRO

O conjunto instrumental interpretado pela figura do Tamborileiro é constituído por dois instrumentos: a Flauta e o Tamboril. As Flautas, construídas geralmente pelo próprio tocador, seguem modelos pré-existentes, com medidas pré-estabelecidas e formatos simples. Os modelos e práticas de construção são transmitidos de geração em geração, surgindo como conhecimento que convém preservar. Os materiais empregues, nomeadamente as madeiras, provêm da flora local, utilizando-se preferencialmente a madeira do sabugueiro.

Como elementos decorativos vislumbramos o uso do corno na zona da boquilha e do bisel, assim como de molduras esculpidas na zona do pé do instrumento, no extremo oposto ao bisel, para que o tocador coloque o dedo anelar e mindinho, ajudando assim a segurar o instrumento. No que à decoração diz respeito, as Flautas podem conter gravações e incisões feitas no seu corpo, representando formas geométricas e figurativas várias. Em alguns casos as incisões são também pintadas utilizando-se preferencialmente as cores vermelha, verde e amarela. No que concerne a sua dimensão, não se conhece um tamanho ou formato único. No conjunto dos instrumentos catalogados encontramos exemplares com comprimentos e formatos diversos. Este facto contribui de forma muito marcada para a variabilidade do som e do campo de frequências do instrumento. Esta variabilidade age sobre o espectro do som e, conseqüentemente sobre o seu timbre. A furação interior é, nestes casos, e na maior parte das vezes ligeiramente cónica, com a zona mais larga no extremo da boquilha, concorrendo identicamente para a determinação da sua afinação e sonoridade. Na sua prática, notamos que os sons fundamentais não são muito empregues, sendo que a escala começa, usualmente, na oitava superior ao som fundamental, recorrendo ao 2.º harmónico. Em seguida, torna-se contínua ao ser executada, por intensidade de sopro, através da realização dos 3.º, 4.º e 5.º harmónicos. As afinações, diferindo em cada tetracorde, permitem, como estruturas de afinação, modelos que podem ser de dois tetracordes iguais. Neste caso, os instrumentos consentem a composição de melodias em apenas quatro modos base, segundo a estrutura do primeiro tetracorde, a que corresponde o modo de Dó, Ré, Mi e Fá, respetivamente. No caso da Península Ibérica, os dois sistemas de organização sonora em uso mais frequente, são os que correspondem os modos de Ré e de Mi, frequentes na música popular da raia portuguesa. Tendo a extensão de uma oitava, o instrumentista amplia esta extensão no âmbito de uma quinta, unicamente variando a intensidade do seu sopro. Através de uma eficaz combinatória da posição dos dedos, o Tamborileiro pode tocar um total de doze sons diferentes, incluindo, ainda, todos os graus cromáticos. Deste facto sobressai a possibilidade de uma combinatória melódica bastante rica, e potenciadora de diversas organizações melódicas.

O Tambor, instrumento designado de Tamboril, é um bimumbranofone de caixa-de-ressonância cilíndrica. Feito em madeira ou chapa de metal, este instrumento possui ainda um bordão em cada uma das peles. As membranas são em geral de pele de cabra, encontrando-se enroladas e cosidas usando estruturas de madeira que se colocam nos topos do instrumento. As peles são postas em tensão, recorrendo a procedimentos diversos. No caso do Tamboril Alentejano, o instrumentista recorre a um sistema bastante elementar e arcaico. A pele é esticada diretamente a partir do arco de madeira a que se encontra presa a pele. Esta forma de esticar a pele, apesar de usar o dobro das presilhas de um Tambor, encontra-se presente em vários exemplares de Tambores. Os bordões, simples cordéis ou tripas de porco enroladas e esticadas ao longo das peles do Tamboril, quando tensos e percutidos, fazem com que o bordão vibre. Na sua forma de tocar, o Tamboril, é preso por uma correia ao braço com que se toca a Flauta, e percutido com uma baqueta com a mão contrária. O Tamboril usado na região alentejana tem como principal característica a sua grande dimensão. O seu som é grave e propício à execução de

ritmos simples e lentos, construções rítmicas e temporais próprias da música da região. Já na vizinha Espanha, em Huelva, os Tamboris, apesar de possuírem formato similar aos portugueses, diferenciam-se nos aros de madeira onde se prendem as cordas com que se esticam as peles. Da mesma forma que as Flautas, os Tamboris são também eles construídos pelos próprios tocadores. A baqueta usada é constituída por três partes bem distintas, o punho que serve de contrapeso, o corpo fino de madeira dura e, a ponta em osso, que percute a pele do Tamboril. Estas características permitem uma subtilidade de toque e uma gestualidade interpretativa muito precisa, da qual resulta o som único do Tamboril.

3. A PRESENÇA DA FLAUTA DE TAMBORILEIRO NA EUROPA

Ao longo dos tempos e da história do homem, a Flauta de Tamborileiro surge diligente em diversas regiões do país e do mundo. Na Europa, este conjunto instrumental assoma de diferentes formas, sendo que representações suas retratando os dois instrumentos se encontram ligadas a momentos bem precisos da prática musical, cultural, religiosa e social das gentes. Numa primeira fase, e associado às classes sociais mais abastadas e socialmente mais bem representadas, este conjunto instrumental surge em vários contextos e acontecimentos sociais. Para além da Flauta e do Tamboril tocados por um só indivíduo, existem ainda representações de músicos tocando a Flauta em simultâneo com outros instrumentos, tais como pequenos Sinos ou Tambores de cordas. As primeiras representações deste conjunto instrumental, tocado em simultâneo pelo mesmo intérprete, surge, durante o século XIII, na Europa, estando representado no Códice do Escorial, nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X, rei de Castela e Leão. Podemos afirmar também que até à primeira metade do séc. XV a figura do Tamborileiro surge frequentemente retratada a solo (Oliveira, 2000). O alargamento do conjunto instrumental, e a sua associação a outros instrumentos como a Harpa, a Viola da Gamba ou mesmo a Sanfona, assoma em período posterior, de acordo não só com a época, como com o contexto da representação. Mais tarde, a partir da segunda metade do séc. XVI, a Flauta e o Tamboril, bem como a sua prática interpretativa surgem, a pouco e pouco, associados às classes sociais mais desfavorecidas, o que faz com que este conjunto instrumental perca popularidade e prestígio entre as classes mais abastadas. Ao nível das suas representações iconográficas, representações essas que se mostrariam reveladoras de uma prática musical consentânea com o analisado, a sua presença mostra igualmente um decréscimo significativo atestando o desmerecimento que o mesmo toma por parte das classes sociais mais representativas da sociedade. Este facto dá-se a partir da segunda metade do século XVII. A representação da Flauta e do Tamboril torna-se, conseqüentemente, pouco frequente no decorrer do séc. XVIII. Se nas classes mais abastadas, se junto dos nobres e dos mais eruditos, a sua prática tende a ser desmerecida, se não abolida, junto do povo e das classes mais desfavorecidas, a sua prática e mérito desenvolveu-se, progredindo e existindo até hoje, sendo disso exemplo não só Portugal, como a Espanha, países

onde a Flauta e o Tamboril detêm ainda hoje um grande poder de enraizamento, enraizamento esse que se faz não só a nível local, como regional.

3.1. A Flauta de Tamborileiro em Portugal

Em Portugal, a representação mais remota da figura de um Tamborileiro da qual temos referência, encontra-se numa iluminura da Crónica Geral de Espanha datada do séc. XIV (Oliveira, 2000). Atualmente, encontramos a figura do Tamborileiro em duas zonas bem distintas do território nacional. A primeira, em Trás-os-Montes em Terras de Miranda do Douro, estando a sua prática associada às festividades que aí têm lugar, tais como as Danças dos Pauliteiros e dos Velhos, as Festas dos Rapazes, o Presépio de Natal, além dos diferentes Ofícios e outras Solenidades Religiosas. Apesar da sua presença ser mais forte no Nordeste Transmontano, não deixa de ter alguma expressividade de atuação mais a Sul, no Alentejo. Notamos uma forte influência e paralelismo com Espanha, nas duas zonas de atuação do Tamborileiro. Os conjuntos instrumentais denotam semelhanças nos dois lados da fronteira. Verificamos essas semelhanças não só entre Miranda do Douro e Zamora (Castela e Leão), como no Alentejo no que concerne a margem esquerda do Guadiana, compreendendo os concelhos de Serpa, Moura, Barrancos e Mourão, com Huelva (Andaluzia) e com o sul de Badajoz (Estremadura) (Arregi & Manterola, 1993).

Como presença regular nas festas patronais e romarias de cada povoação, torna-se uma figura indispensável nos momentos mais importantes das festividades, nomeadamente o peditório, a alvorada ou ainda nos bailes. Contudo, ao longo do século XX, a prática deste conjunto instrumental e a presença do Tamborileiro no Alentejo sofre um decréscimo significativo em termos qualitativos e quantitativos dos seus tocadores. No século passado, e noutras regiões de Portugal, existe referência, por parte de Michel Giacometti, à presença de Flautas de Tamborileiro na Beira Alta e na Beira Baixa, zonas fronteiriças com a região de Salamanca na província espanhola de Castela e Leão, onde o instrumento mantém, ainda hoje, um grande enraizamento (Correia & Roquete, 2004).

São numerosos os testemunhos que nos relatam a presença e a prática da Flauta e do Tamboril em Portugal em diversas regiões do país, testemunhos esses que se dão em torno das várias práticas que se desenvolvem aquando das romarias e das festas patronais, nas quais a figura do Tamborileiro desempenharia um papel influente. Noutros momentos, surge aquando da alvorada que se inicia na madrugada dos dias de festa, anunciando as cerimónias religiosas e litúrgicas que se seguiam em honra do patrono. A sua presença manifestar-se-ia também aquando da procissão, neste caso tocando à frente do cortejo. No caso dos bailes, dos quais ainda possuímos alguns registos, a figura do Tamborileiro fazia face às necessidades musicais de uma ação dançante, ação essa na qual os moços e as moças da região poderiam encetar conversa e um contacto mais próximo se assim o desejassem. O Tamborileiro, além de ser um agente cultural de inquestionável valor, seria também um

detentor das tradições da terra, conhecendo todas as características e preceitos a seguir nas várias etapas de uma festa ou romaria (Tiza, 2013).

No Sul do país, nas festas e romarias de diversas povoações da região do Alentejo, era usual juntarem-se os Tamborileiros e os Guiões das terras vizinhas. A influência entre os dois lados da fronteira na região da raia portuguesa será assim determinante. Como nos refere Oliveira (2000: 128), relativamente à Festa da Senhora das Pazes em Vila Verde de Ficalho: "(...) aqui, como em Santo Aleixo, também outrora acorriam as "festas" das várias povoações, incluindo as da vizinha Espanha, com os seus guiões e tamborileiros, que os da terra iam esperar de cada vez, tocando depois ora uns, ora outros; e aos carros dos romeiros de toda a parte. Numa fila contínua, vinham ornamentados com arcos e verduras (...)". A proximidade entre povoações dos dois lados da fronteira evidencia-se nesta afirmação, pelo que, e no caso da povoação de Vila Verde de Ficalho (Serpa), e a povoação espanhola de Rosal de la Frontera (Huelva), se mantém ainda hoje laços estreitos de colaboração. Musicalmente sobressaem as semelhanças, mas, sobretudo, as suas dissemelhanças, pois que o Tamborileiro alentejano usa um Tamboril de dimensões consideráveis, cujo som é grave, acarretando, na sua forma de tocar, a exigência de ritmos lentos e simples, característica que encontramos também nos Tamborileiros das terras vizinhas de Huelva. Já os Tamborileiros das regiões mais a Norte, utilizam Tamboris de menores dimensões, instrumentos que permitem a execução de ritmos mais complexos e rápidos, próprios a um repertório mais expedito. Em outro, e no que ao traje diz respeito, não nos deparamos com qualquer particularidade, pelo que aduzimos que não existe nada de relevante a mencionar. Já no que concerne a sua ocupação profissional, podemos atestar que os tamborileiros se encontravam ligados a atividades de pastorícia e criação de animais, o que lhes permitiu aceder à Flauta de três furos e ao uso de peles de cabra nos Tambores. De carácter artesanal, e muitas vezes feitos pelo próprio tocador, ou por algum artesão local, a aprendizagem da feitura e da maneira de tocar os instrumentos era feita tanto em contexto familiar, como pela observação de outros tocadores. Estes podiam pertencer, não só a regiões mais próximas da sua área de influência, como a povoações vizinhas. No caso de povoações da raia, esta observação poderia, inclusive, ser feita do outro lado da fronteira, o que lograria conduzir à apropriação de outras formas de tocar os instrumentos, outros ritmos e melodias. Podemos ainda afirmar, e especificamente em relação à região sul do nosso país que, e sem qualquer hesitação, a prática da Flauta e do Tamboril a acompanhar o canto, ou outros instrumentos, embora não conhecidos enquanto registos no território português, se mostram presentes numa prática instrumental em que a Flauta e o Tamboril estão acompanhados pela Viola Campaniça, instrumento popular nesta região, e que poderá ter partilhado o seu repertório com a referida formação. Este facto surge como elemento potenciador de um desenvolvimento musical, cultural e social diferenciado (Weffort, 2006).

3.2. A presença do Tamborileiro em Espanha

Já do outro lado da fronteira, em Huelva na Andaluzia, ou em Badajoz na Estremadura, encontramos uma tradição tamborileira bem viva. Mesmo tendo havido identicamente uma redução do número de tocadores, ainda assim mantiveram-se em número significativo para que a figura do Tamborileiro não desaparecesse. Notamos que depois da recuperação que se efetuou deste instrumento em meados dos anos 80, este conjunto instrumental é, agora, um conjunto instrumental muito popular. Da mesma forma que em Portugal, o Tamborileiro surge em algumas povoações da província de Badajoz ligado às festas e romarias de cada povoação, tocando nos vários momentos da festividade. Do seu repertório, destacam-se os temas de baile e de danças de espadas. Neste sentido, nas serras de Huelva e na província de Badajoz, a Flauta e o Tamboril surgem ligados aos bailes e danças de espadas, por oposição à região de Huelva em que este conjunto, exceção feita às partes serranas, assoma ligado às romarias, nomeadamente à romaria do Rocio. Deste facto surge que o instrumento, a Flauta de três furos tenha, nesta região, a denominação de *Gaita Rociera*. Na região de Huelva, além da sua presença aquando dos toques de alvorada, o Tamborileiro marca presença na procissão e nos bailes. Incorporando, desde a primeira metade do século XX, temas de sevilhanas e, desde finais dos anos 80, temas do flamenco no seu repertório, surge como elemento diferenciador de uma cultura, dita, popular. A sua prática musical surge ainda, e muitas vezes, realizada juntamente com outros instrumentos, nomeadamente a Guitarra.

Sabemos igualmente que, e no que concerne a maioria dos territórios rurais do interior da raia, as atividades agrícolas predominam, modelando a paisagem e estabelecendo a identidade de um território que transmite, ainda assim, o espírito arreigado das gentes que lutam contra a adversidade. Particular nesta população, é a esperança e a luta continuada na defesa daquilo que é seu, não só no que concerne o território, mas, acima de tudo, da identidade e da tradição. Assim, “e para todas as fainas, e para todas as estações, e para todas as horas, lá tem a canção dolorida ou álcacre, estimulante ou resignada, que, no alvor da manhã, no pino do dia ou no crepúsculo do anoitecer, ecoa por devesas, vales e outeiros, dizendo a secular comunhão ou a secular luta do homem com a terra” (Lopes-Graça, s.d.: 24).

Apesar das transformações que inevitavelmente ocorrem nos territórios, a carga simbólica e o espaço das vivências que revelam, constituem a identidade que se mostra na forma de ser e estar de um povo, e na sua relação com o meio. De acordo com diversos autores, é na alternância entre o tempo de trabalho e o tempo de ócio, que o tempo se revela e demarca, em tempos de fainas e de romarias, “em que moços e moças, velhos e velhas, escorreitos e alejadinhos, se encaminham, por montes e vales, às vezes durante léguas e léguas, ao Santuário da sua devoção, em grande concurso do povo, que, feitas as preces, cumpridas as promessas ou dados os louvores ao orago, se liberta, numa alegria rútila e saudável, de cuidados e canseiras, folgazando, mercadejando, comento e amando em toda a simplicidade de espírito e sem qualquer ideia de ofensa aos lugares sagrados” (Lopes- Graça, s.d. : 35). Nestas romarias, a música e a dança possuem um papel de relevo, dando

ordem e mestria ao que de mais inato e percebido o homem detém. Assim, é necessário perceber que a música não está dissociada do homem enquanto ser pensante, e que tem, no momento da festa e da romaria, a oportunidade de mostrar um pouco mais livre. Estas vivências são, no nosso entender, especialmente importantes no decorrer de práticas sociais e culturais que padronizam comportamentos e relações sociais.

Na província de Andaluzia assistimos a uma mescla de práticas cujos repertórios musicais, seja dos grupos de tamborileiros ou dos grupos de flamenco, seguem modelos bem definidos e institucionalizados, referentes ao património social e cultural da *Romería de El Rocío*. Sabemos que as romarias estão sempre ligadas às manifestações populares pagãs que secundam a festa religiosa. Neste sentido, devem ser vistas como demonstrações culturais e rituais de quem o homem se apropria enquanto crente e temente a um Deus maior. Para Arregi & Manterola (1993: 532) “a la religiosidad popular pertenecen las ideas de una comunidad sobre los seres sobrenaturales y su influencia en la vida (creencias), así como las prácticas mediante las cuales el individuo o la colectividad se pone en relación con estos seres (ritos)”. Esta religiosidade, visível nas festas populares entre as quais vimos a destacar as romarias e as peregrinações aos santuários, e nas quais se englobam a prática musical dos Tamborileiros, mostra-se também nos elementos estudados e característicos das Festividades de Santo Isidro em Rosal de la Frontera, Santo Mamede em Aroche e Santo António em Cortegana.

A religiosidade presente nestas festividades em honra das imagens titulares das festas e irmandades de cada região, constituem-se espaços de determinação religiosa e cultural que não podemos, nem devemos escamotear, e que podem ser vistos como ferramentas de desenvolvimento social, económico e territorial de inegável valor e eficácia. No que concerne as irmandades, estas encontram-se presentes nos dois lados da fronteira, sendo bastante importantes no desenrolar das festas, das romarias e dos rituais. A presença dos seus Mordomos na organização das festividades em honra dos seus Santos Padroeiros, frequentemente associadas a Ermidas que se situam na periferia das aldeias e povoações é da sua inteira responsabilidade. Em outro, sabemos que é em volta destas Ermidas e Santuários que se conservam com maior fervor as crenças populares, e onde têm lugar as festividades mais importantes para o povo. Organizando-se de forma similar em todas as regiões, seguem padrões pré-definidos, pois que desempenham um papel e uma função muito importante para esse mesmo povo, tanto do ponto de vista religioso, como do ponto de profano no qual se englobam os aspetos político, social, artístico e cultural aí vigentes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como breve reflexão, queremos salientar a presença da música, da dança e da arte, bem como da manufatura de instrumentos musicais tradicionais, e da sua prática aquando das manifestações religiosas e

pagãs nas diversas partes do país e do globo, como fator de desenvolvimento económico, social e cultural. Queremos ainda relevar a importância destes contextos como materializações e manifestações decorrentes da existência e permanência de um património material e imaterial da maior importância e relevo. Queremos identicamente referir que, em cada uma das regiões, esse património, para além de ser um fator de desenvolvimento social, económico e local, se torna fator de preservação das tradições, revelando-se elemento de desenvolvimento cultural, artístico e humano. A prática musical do Tamborileiro, e os seus instrumentos em particular, revelam identicamente, e em todos os locais referidos, uma importância maior no que concerne a permanência e imanência das tradições, sejam elas de natureza religiosa ou profana. Estando presente tanto nos cultos, como nas festas pagãs, traz até nós a necessidade de refletir sobre a sua importância, bem como sobre a sua relevância, e a de certos conjuntos instrumentais na vida das gentes. Como recurso, urge ponderar nos meios necessários à sua divulgação e preservação, para que o saber e cultura não sucumbam no esquecimento do tempo e dos espaços de uma barbárie contemporânea. A Flauta de Tamborileiro, presente na Europa e no mundo, surge uma representação daquilo que se faz de mais puro a nível religioso e profano. A interação entre o Tamborileiro e o povo, o povo e o meio, o meio e o rito, o rito e a tradição, a tradição e culto, o culto e o conhecimento, o conhecimento e a materialidade, a materialidade e a imaterialidade de um recurso que nos permite a fruição e a divulgação de um saber que é nosso, permite a sua presença, mas também imanência, em festivais, romarias e eventos que promovem não só esta prática, como as crenças, o património e as tradições que se vão fazendo de todos nós. Fruto da força e da atratividade daquilo que se constituiu um recurso puro, vemos, na revitalização destas práticas e saberes, assim como na sua divulgação, a necessidade de conservação da memória individual e coletiva de um povo, bem como do conhecimento e das práticas associadas. Neste fazer se dá o progresso, se mostra uma necessidade, e se torna o homem um ser e ter que é de todos.

Referências bibliográficas

- Arregi, Gurutze & Manterola, Ander, (1993). "*Religiosidad popular*". In *Diccionario temático de Antropología*. Barcelona: Boixareu.
- Correia, Conceição & Roquete, Catarina (2004). *Michel Giacometti. Caminho para um Museu*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Lopes-Graça, Fernando (s.d.). *A Canção Popular Portuguesa*. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Oliveira, Ernesto Veiga de (2000). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tiza, A. P. (2013). *Máscara e Danças Rituais. Ritos Ibéricos do Solstício de Inverno*. Lisboa: Eranos.
- Weffort, A. B. (org.) (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

O PATRIMÓNIO MATERIAL E IMATERIAL DE UMA REGIÃO NA DEFINIÇÃO DAS SUAS PAISAGENS SONORAS E NA EXTERIORIZAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO, EM SI, REAL

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro

hsantana@ua.pt

Maria do Rosário da Silva Santana

Instituto Politécnico da Guarda

rosariosantana@ipg.pt

Resumo

O relevar de um património, de uma maneira de ser e estar, bem como a sua valorização, permitem a aquisição de uma outra consciência vivencial e, em alguns casos, a concretização de novos espaços de arte. Neste sentido, referimo-nos aos diferentes projetos de fusão e recriação artística que têm sido propostos nos mais diversos domínios, mas também, aqueles que exteriorizam o que de mais autêntico um território encerra, surgindo como veículos de manifestação e exteriorização de um imaginário, em si, real. Tendo como objetivo principal a identificação e valorização dos recursos do território, percebemos que o património, tanto material como imaterial, reflete a maneira como um povo, uma região, um país, se mostra e diz, num espaço vivencial que se oferece, a cada vez, mais plural e multicultural. Pondera-se assim, sobre a efemeridade ou permanência de um ser e ter que se faz outro. Neste contexto, pretendemos efetuar uma reflexão sobre a forma como a Máscara se expressa enquanto recurso material e imaterial de um território, mas também como elemento de uma narrativa multicultural que se vivencia em tempos e espaços próprios da criação humana. Concomitante, salientaremos a especificidade das construções propostas pelos Caretos Podence e Lazarim da região de Trás-os-Montes e Alto-Douro, ou dos Cardadores de Vale-de-Ílhavo na região centro de Portugal. Além-fronteiras, salientamos o uso da Máscara, e das narrativas a ela inerentes, em países como o Brasil, através da análise das poéticas gestuais, visuais e sonoras do Boi-Bumbá, ou do Peru, Chile e Bolívia, naquilo que se mostra como poética e poiética em a Diablada. Será nossa intenção mostrar ainda a forma como este recurso se projeta no imaginário das gentes e se define ritual em tempos, práticas e lugares específicos, como são as festas e festividades em honra de santos padroeiros ou alusivas e épocas particulares do calendário judaico-cristão. Questionando estas narrativas, pretendemos expor igualmente como a Máscara, bem como as paisagens sonoras que releva, se especificam não só em Portugal, como nestes países, analisando ainda a forma como se exterioriza a presença de uma simbologia que define imaginários e manifestações civilizacionais próprias, neste caso o Carnaval, o Entrudo, as Festas Joaninas, aos Santos Padroeiros, ou em honra da Virgem Mãe, conforme os casos explanados e as festividades, as festas e romarias, os rituais e os ritos onde se inclui.

Palavras-Chave: Património Imaterial, Paisagem sonora, Máscara, Narrativa visual, Narrativa sonora.

1. INTRODUÇÃO

Culturalmente, os territórios, sejam de fronteira ou não, possuem uma herança cultural e social que passa pela determinação e defesa de uma identidade. A constituição de fronteiras, não só em Portugal, como em qualquer outra parte do mundo, define-lhes, historicamente, um papel de defesa contra as sucessivas invasões, que no nosso caso, procedem essencialmente de Espanha. Neste fazer, as fronteiras delineiam uma forma de ser e estar nas gentes que as habitam expondo um carácter combativo e altivo nas suas gentes. Sofrendo uma apropriação demudada da cultura de outros povos, mormente o espanhol, assim como a cultura espanhola recebe da nossa, apuramos que o diálogo, a interação e a influência recíprocas, sendo constantes e vantajosos, permitem uma metamorfose das gentes e dos lugares. Ao nível da construção de uma identidade estes fatores revelam-se essenciais e determinantes, bem como na edificação das festas e romarias, dos rituais e ritos, dos trajes e adereços a elas associados. Segundo Serra, “a sociedade atual, mormente a que trabalha ou reside nas grandes urbes, está cada vez mais afastada dos ritos lúdicos e festivos que acompanhavam e caracterizavam os antigos trabalhos do mundo rural, realizados por alegres e ruidosos grupos de rapazes e raparigas, homens e mulheres. Os ciclos de trabalho-jogo do calendário agrícola e pastoril ajudam-nos a perceber, mais claramente, os saberes, as técnicas, as crenças, os valores e as atitudes dos homens de campo” (2001: 23). Neste sentido, a cultura neste território, a raia portuguesa, abordada numa perspetiva antropológica, será tudo aquilo que o homem produz para satisfazer as suas necessidades refletindo-se nos seus modos de vida, nos produtos que fabrica, nas festas, romarias, rituais e ritos, nas práticas e nas relações que estabelece com os outros e o meio. A cultura, estruturante dos sistemas, possui uma linguagem própria, sem a qual, as heranças social e cultural, tal como as entendemos, não poderiam existir nem mostrar-se. Este sistema de símbolos verbais que constitui o diálogo multimilenar que o homem tem travado com ele próprio, com o ambiente e o meio, visando a sobrevivência, e que cada sociedade condensou de maneira específica, define e constitui a identidade e unicidade dos locais, dos grupos e meios que, fruto das circunstâncias se encontram bem individualizados (Martins, 1993). Dessa linguagem, e daquilo que o homem consegue ser, construir e mostrar ao mundo, nasce a arte e a criação artística, mas também a arte e a cultura popular que, nas celebrações, quer sejam de carácter religioso ou profano, atinge o homem, celebrando um seu apogeu. A Igreja, sempre atenta, averigua estes cultos, rituais e ritos que são alvo de forte contestação pela Igreja no intuito de os erradicar. Neste sentido, procurou controlar o povo incutindo o medo e o sentido de pecado através de um conjunto de figuras sobrenaturais e malignas, figuras essas que sobressaiam nessas práticas, através do uso de máscaras e indumentárias próprias. Expandindo a ideia de que muitos dos demónios que tinham sido expulsos do céu figuravam agora como patronos desses cultos, festas e romarias, rituais e ritos, a Igreja tenta dominar. Como patronos, estas criaturas

inviabilizariam, ao bom cristão, a sua prática, sendo que, e no entender dessa Igreja, os homens que lhes prestavam culto denotavam uma ignorância de Deus. Ora, esta postura tinha como principal objetivo erradicar do povo a prática destes cultos, rituais e ritos. Assim foram criadas formas distintas de organizar as festas e as romarias, sendo que “as festas dos santos eram geralmente organizadas por confrarias ou mordomos. [...] [Neste ínterim e] a julgar pela convivência entre rituais católicos e manifestações pagãs, [...] deduzimos que terão sido os confrades e mordomos a fundir as máscaras com as festas hagiológicas. [...] Em Bemposta, Mogadouro, sai à rua um e apenas um mascarado: o Chocalheiro. Aqui, o mascarado, com chocalhos à cinta e máscara com elementos zoomórficos como a salamandra e a serpente – salta, grita, prega sustos e defende-se das provocações da assistência com as suas tenazes enquanto acompanha o mordomo da festa que tira a esmola dos vizinhos, para oferecer ao altar de Nossa Senhora das Neves (no dia de Santo Estêvão) e o altar do Deus-Menino (no dia de Ano Novo) (Tiza, 2013; Tiza, 2015a; Tiza, 2015b). [...] Também em Grijó de Parada, Concelho de Bragança, a ronda é liderada por mordomos que pretendem assim pagar uma promessa feita a Santo Estêvão. Ao som da gaita-de-foles, os mascarados acompanham a ronda pedindo também eles uma moeda para si, que é cravada na sua maçã. [Em território espanhol,] o Zangarrón de Montamarta, na província de Zamora, sai à rua no dia de Ano Novo e dia de Reis para perseguir os rapazes solteiros a quem açoita três vezes com o seu tridente depois de os agarrar. Esta figura demoníaca – no dizer do povo – entra na igreja interrompendo a missa e, depois de se curvar três vezes perante o sacerdote, retira um pão, com o seu tridente, de um cesto colocado previamente no altar para depois se retirar, sempre de frente para o altar e curvando-se a cada três passos” (Costa, 2017: 40-41). Estes elementos da cultura popular, imiscuindo-se nas festividades católicas, tornam estas festas momentos de tolerância e convivência de formas de ser e estar opostas, mas que se complementam na riqueza que aportam à cultura e aos traços materiais e imateriais dos territórios.

Determinando-se num calendário próprio, estas festas e festividades, rituais e ritos, encontram-se associadas a tempos próprios, as festividades de Inverno, mas também as Festas Joaninas e à Virgem Mãe. Todas, manifestam uma necessidade de diálogo com o além e com as forças regeneradoras e purificadoras da natureza. Desta necessidade, bem como da necessidade religiosa de purificação surge, segundo Costa (2017: 47-48), “a hipótese de ter havido dois percursos para as festas de inverno com máscaras transmontanas durante a Idade Média. Um primeiro em que as festas seguiram associadas às Calendas de Janeiro – ou festa de Ano Novo segundo o calendário pós-Juliano, até que são integradas nas festas hagiológicas e, com as adaptações que os mordomos da Igreja lhe vão dando, assim permaneceram até ao séc. XX. Poderá ter sido este o percurso das festas celebradas entre o Natal e o dia de Reis em Trás-os-Montes e província de Zamora (Tiza, 2013). Num segundo percurso, as festas com máscaras permanecem nas Calendas de março – ou festa do Ano Novo segundo o calendário pré-Juliano – e, embora possam ter sido temporariamente integradas em festas hagiológicas relacionadas com o mês de fevereiro, como Nossa Senhora da Purificação, com o surgimento do Carnaval acabam por se relocalizar neste dia e, portanto, seguiram livres de qualquer influência da organização Católica, até aos nossos dias. Este segundo

percurso será aquele que as máscaras de Podence terão percorrido”. O desenvolvimento das práticas, mas também dos calendários e das sociedades, dita, assim, uma nova praxis. As festividades, festas e romarias, indicando o culto não do demoníaco, mas do sagrado, no que concerne os Santos Padroeiros e a Virgem Mãe.

2. A MÁSCARA, O RITUAL E O RITO

No que concerne as festividades com máscara, ligadas aos tempos que hoje coincidem com as festividades de Carnaval e do Entrudo, tem como origem mais provável as “saturnais” – festas imperiais da Antiguidade a louvor a Saturno, divindade agrária e soberano dos Deuses. O Carnaval, o “Adeus à carne”, seria a explicação etimológica da Igreja para a palavra Carnaval, derivada da raiz *carnisvalerium*, explicação que justificaria os rituais que antecedem, com todos os seus excessos, a abstinência alimentar e sexual da Quaresma. Com o advento do Cristianismo, os processos de medição do tempo e a uniformização de formas de ser e estar em sociedade, foram modificados, acabando por se determinar alterações das celebrações festivas. “Não raro deparamo-nos com cerimoniais e ritos festivos clara e inequivocamente filiados em ancestrais cultos pagãos, mas logo mais nos confrontamos com não menos claros e inequívocos rituais resultantes da sacralização de práticas e de ritos por força da ação cristã, do mesmo modo não raro coexistindo de forma notoriamente contraditória e, por vezes, antagónica. Trata-se de um jogo de simbologias entrecruzadas e as “explicações” não deixam de incorporar verdadeiras soluções de compromisso entre forças opostas” (Ferreira, 2015: 27-28). Neste sentido, as forças opostas do bem e do mal, do sagrado e do profano, do sacro e do rito, têm, no conjunto das práticas vivenciadas formas próprias de se afirmar. Na sua determinação, os envolvidos, tentando o anonimato que lhes autoriza a sensualidade e o selvático das práticas, revestem-se de artefactos.

Paralelamente a sua indumentária, revelam similitudes e dissemelhanças das quais faz parte a máscara. A máscara constitui, assim, uma marca emblemática destes rituais e ritos, povos e lugares, sendo que são feitas dos materiais que a terra oferece, expondo o engenho e habilidade dos seus artesãos. Assim, podem ser de couro ou de madeira ou de qualquer outro material. Estas diferenças não estão presentes só na máscara, mas igualmente nos trajes que envergam. Somos a referir as colchas para os Caretos e o uso de peças de lingerie feminina, no caso dos Cardadores de Vale-de-Ílhavo (Ferreira, 2016). No que aos adornos diz respeito, nomeadamente as franjas de lã, papel ou palha dos Caretos e Cardadores, os chocalhos e campainhas, as cardas, varas, paus e tenazes com que ameaçam o povo, vemos que são feitos de materiais naturais e comuns às diversas regiões (Tiza, 2013; Tiza, 2015a; Tiza, 2015b; Ferreira, 2016). Nas suas diferentes manifestações, os rituais e os ritos, os trajes e as máscaras, em uso nas festividades do Carnaval e nos seus excessos, são vistos como um momento de passagem para um tempo de introspeção e reflexão, para posterior purificação. Visto como necessário, permite ao homem ultrapassar as vicissitudes do jejum e da abstinência, que conduz à purificação.

Vimos com agrado estas manifestações culturais, bem como as demais festividades onde o desfile e o corso se fazem, mas também onde o ritual do Julgamento e da Queima pelo fogo se dá.

O fogo é usado desde sempre como meio de purificação. Diversas são as festividades e os ritos que o utilizam. Se nuns casos é a fogueira o elemento aglutinador de forças, noutros é a queima dos males e das impurezas humanas, através da queima dos velhos, dos judas, dos galos, etc. De acordo com as regiões do nosso país, se numa localidade é o Galo ou o Judas, noutras localidades é o Velho que é queimado, ou “a velha [...] serrada, numa cerimónia que acontecia a meio da Quaresma. [...] As festas de inverno em geral, estão associadas à força dos jovens, que se agrupam de forma informal ou em confrarias consoante se tratar de organizar uma festa religiosa ou laica” (Costa, 2017: 55). Mas não só o fogo é usado para expurgar os males. As rondas de Carnaval são práticas onde os gaiteiros, e diversas outras figuras, ditam modos de fazer e condicionar os comportamentos sociais. Neste fazer surgem “as pandorcas ou pandorcadas [que] seriam as antecessoras da atual “ronda das casas” que os mascarados transmontanos, acompanhados pelos gaiteiros, continuam a levar a cabo pela noite dentro para beber, comer e desejar um bom ano aos vizinhos. Havia ainda as galhofas (lutas corpo a corpo), críticas sociais e comes e bebes em abundância que também persistem hoje no contexto das festas de inverno transmontanas” (Costa, 2017: 57). Estando reservadas aos rapazes, como rituais de passagem à vida adulta, outorgam as licenciosidades próprias da juventude (Tiza, 2013; Ferreira, 2015; Ferreira, 2016). Nas saídas e rondas que fazem pelas localidades, “percorrem a povoação mascarados e vestidos de fatos felpudos de variadas cores, em algazarra louca de gritaria ensurdecadora, soltando estrídulos “hi, gu, gus” [...] durante esse dia e seguinte, inclusas as respetivas noites, tendo precisamente mandado celebrar Missa a que assistem muito sossegados e vão “Botar as loas”, também ditas “Comédias” ou “Colóquios”, num ponto determinado, geralmente o mais central da povoação, na presença do resto do povo que, guloso, assiste sempre a esta parte do programa” (Costa, 2017: 60). Estas saídas surgem “para contrabalançar as emoções negativas que podem advir do tempo que o homem depende na sua subsistência. Na visão Epicurista, de resto, os prazeres do gosto, do amor, do ouvido e das formas são a única definição de bem, através dos prazeres da festa, o homem pode encontrar uma finalidade para a sua existência” (Costa, 2017: 79). Embora o valor estético destas manifestações culturais seja algo subjetivo, a verdade é que quando uma comunidade confere a um objeto ou manifestação uma carga estética positiva (surgindo aqui adjetivos como belo ou esplêndido...) ela tende a perdurar. Em outro, desta imbricação entre sagrado e profano, nasce a riqueza de um património material e imaterial substancial, um património que se encontra ligado às máscaras e aos trajes das nossas gentes, aos seus aspetos zoomórficos, bem como às interpretações que as suas gentes fazem de um culto. A ingenuidade e genuinidade destas manifestações acarreta ao ser humano leituras que encerram um misto de real e de imaginário, um misto que sempre geriu o fazer e ser do homem individual e em sociedade. É também neste contexto que surgem as máscaras que outorgam poderes mágicos e divinatórios a quem as porta, e que, no Carnaval, em algumas aldeias do Nordeste Transmontano são motivo de orgulho e fator de desenvolvimento, mostra e tradição.

No intuito de captar a atenção para um conteúdo diverso daquele veiculado pelas tradições indígenas e pagãs, os religiosos e colonizadores, tentaram, através da prática de uma aculturação que mesclava elementos da tradição indígena, europeia e cristã, captar a atenção dos povos para conteúdos de uma prática outra que queriam instaurar. Neste sentido, o ritual e o rito, bem como o uso da máscara e de indumentárias, transparece não só em diversos pontos do país, mas também além-fronteira. Fruto de uma influência europeia, mas não só, surgem no continente sul-americano os rituais do Diablada no Peru, Chile e Bolívia, ou do Boi-Bumbá no Brasil. Nestes casos particulares, as narrativas e poéticas que constroem mostram-se mais profundas. Associadas a danças representativas de uma luta entre as forças do bem e do mal, da vida e da morte, neles, as personagens, os trajes, as narrativas, surgem ligadas a símbolos, lendas e mitos próprios. A simbologia assoma naturalmente vinculada à presença do bem e do mal, dos anjos e dos demónios, do homem e do animal. Reunindo elementos da religião católica introduzidos durante a presença portuguesa e espanhola no sul do continente americano aquando da colonização, bem como aqueles presentes em rituais de tradição andina e indígena, a dança particulariza este dizer. Serão por isso, e à semelhança dos exemplos anteriores, fruto da nossa atenção e análise. Na sua determinação sobressai não só um ritual e um rito próprio, mas também toda uma indumentária, coreografia e musical que convém relevar. A par de um conjunto de rituais e ritos pagãos, começaram a surgir ainda um conjunto de representações de carácter profano, religioso e cristão, que tentavam fornecer os elementos de uma cultura outra que não a local, e que tendiam, à semelhança do praticado na Europa, traduzir um tempo e uma prática de um calendário, o judaico-cristão. Neste sentido, vimos surgir um conjunto de festividades que contrariavam o calendário e as práticas instituídas localmente, para se desenvolverem na definição e estruturação de um conjunto de práticas, rituais e ritos que iam de par com os ideias da Igreja cristã. Assim, somos a referir todas aquelas práticas próprias ao calendário judaico-cristão, mas também aquelas que se originam em honra da Virgem Mãe, nomeadamente da *Virgem de la Candelária*, entre outras. Todas estas práticas refletem a necessidade de o homem entrar em contacto com as forças superiores da criação, mas também a necessidade de agradecer. Destas personagens fantásticas fica-nos a eterna luta entre o bem e o mal representada por estes, e pelos personagens introduzidos pelos Europeus e a Igreja Católica, e que, de certa forma, se vê contemplada em todas as formas de representação aqui retratadas. Esta dança acaba por juntar o bem e o mal, numa mescla de anjos e demónios, que coexistem numa luta contínua onde as linhas que diferenciam o bem e o mal, são ténues e difusas. Atualmente, a Diablada é uma prática cultural e artística de cariz tradicional e lúdico que se faz principalmente no Carnaval de Oruro na Bolívia, no Festival da Candelária no Peru e na Festa de La Tirana no Chile. Enquanto fator de desenvolvimento económico e social, a sua importância é semelhante nos três países. Contudo, fruto de uma especificidade cultural que se manifesta e acentua, as manifestações de a Diablada, contém características que convém salientar. Decorrendo em momentos e condições próprias, verificamos que absorvem as particularidades das mesmas. Sendo uma dança religiosa, ligada à religião católica e com uma forte componente de imagem, os dançarinos apresentam trajes peculiares que lhe dão uma aparência

desumanizada com vista à interpretação de personagens teológicos cristãos de características predominantemente demoníacas, nos quais sobressai a máscara. Especificamente no Perú, a Diablada que como o nome indica é uma dança do Diabo, é uma dança que representa a luta entre o bem e o mal, luta que exterioriza o íntimo da consciência humana. Representando a luta entre o bem e o mal, onde a figura do Arcanjo Miguel, rodeado por diversos anjos, combate as forças do mal, representadas por Lúcifer e seus demónios, esta dança substantifica um dos registos culturais mais importantes do país, e das diversas regiões onde se propõe.

No Brasil, a luta entre as forças do bem e do mal, surge representada na dança do Boi-Bumbá, uma prática onde vimos interagir personagens humanas e animais. O Boi-Bumbá, Bumba-meu-boi, ou Boi-mamão, é o resultado da união de elementos das culturas europeia, africana e nativa, com maior ou menor influência de cada uma delas, conforme a região do país onde se manifesta. Incorporada a uma integrante coreográfica e teatral, esta prática alia elementos provenientes das tradições populares, tanto espanhola como portuguesa, revelando ainda uma forte influência religiosa, fruto do processo de colonização. À semelhança de a Diablada, o costume foi intensificado à época pelos Jesuítas que, através das danças e pequenas representações, desejavam evangelizar. Nas formas narradas, nos seus conteúdos e formas de se fazerem representar, pressentimos ligações com diversas tradições africanas, indígenas e europeias, bem como com diferentes festas religiosas católicas, sendo vulgarmente associada ao período de festas Joaninas. A máscara, a indumentária, o homem e o boi, mas também as narrativas visuais, gestuais, coreográficas e sonoras que compõem todo o drama, salientam as forças que se confrontam, enlaçam e entrelaçam num jogo único, as forças anímicas produtoras de vida e morte, bem e mal, guerra e paz. O espetáculo do Boi declara-se uma herança que se transmite ao longo de gerações, ano após ano, num epílogo que abre uma jornada que se renova a cada vez. Juntam-se vozes, risos, danças e sonoridades, num espetáculo que destapa as relações entre os seres e os mecanismos que regem as sociedades. Fruto de uma evolução temporal, assistimos aos sonhos que se exprimem nos temas escolhidos para cada desfile, vislumbramos as críticas que se espelham nos personagens do cortejo, e os atributos que caracterizam cada um dos personagens em cena (Furlanetto, 2017). O espetáculo permite-se como arte total, um evento onde a criatividade e a composição revelam o sentimento e a liberdade de quem cria. “A experiência estética proporcionada pela arte e pelo mito possibilita a escuta das vozes silenciadas pelos ruídos e dissonâncias do dia-a-dia, sons que vibram nos cantos do mundo. [...] Por isso, o Boi continua vivo e vibrante nas paisagens da memória, nas lembranças dos que presenciaram a festa, sons que espalham vida aos que se entregam à escuta contemplativa. [...] O mito da morte e ressurreição, tema do folguedo, é uma forma simbólica de celebrar a vida. O boi de mamão é arte, uma festa em determinados contextos sociais e espaciais nos quais a vida se desenvolve e cujas sonoridades, plenas de múltiplos simbolismos, ecoam nas paisagens” (Furlanetto, 2017: 174). E assim, o Homem, nas vivências que propõe se mostra refém de um imaginário de mitos e lendas, medos e punições, para, através de um alter-ego, proposto no ritual, na indumentária e na máscara, se fazer outro.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da análise dos ritos e rituais aqui apresentados, vemos que existem características que são comuns, e outras, que são diferenciadoras. No que concerne as características comuns, percebemos que a organização e dinamização destes eventos é feita pelos jovens solteiros da terra. Esta ação incide tanto nas práticas do Nordeste Transmontano, no que concerne as realizações de os Caretos de Lazarim e Podence, como no que concerne as práticas de os Cardadores de Vale-de-Ílhavo, no concelho de Ílhavo. Em a Diablada ou no Boi-bumbá no continente Sul-Americano, denotamos o mesmo uso, bem como o empenho de toda a família e comunidade. Este facto, para além de permitir como resultante, um maior vigor e pujança demonstrado nas danças, nos saltos, grunhidos e urros evidenciados, mostra-se na componente marcadamente sexual e libidinosa coreografada pelos seus intervenientes. A força e a juventude encontram-se ainda nas praxes e rituais iniciáticos que produzem, promovendo a integração no grupo e na comunidade. Assim, e neste fazer, os rituais e os ritos cristãos e pagãos coexistem numa convivência pacífica e integradora, permitindo a evolução e a purificação. Os elementos simbólicos e mágicos, de distintos significados, são materializados em objetos iconográficos e gestos rituais de variado tipo, nomeadamente as danças, os saltos, os gritos e demais ações dos seus intervenientes. Estes elementos, presentes em todas as manifestações aqui apresentadas, derivam nas máscaras e nos aspetos zoomórficos que apresentam, nos acessórios das indumentárias, bem como nos objetivos que as suas ações que propõem e encerram. Os líderes grupais ostentam distintos elementos que, quando analisados, vertem a sua importância, a saber: varas, roupas, bastões, coroas, ceptros ou chapéus (Tiza, 2013; Tiza 2015a). Devemos ainda referir o carácter disciplinar imposto pela tradição, e aplicado pelos líderes aos jovens participantes, com a mesma simbologia dos ritos de passagem ou de iniciação à idade adulta. Neste sentido, lembramos as praxes e os códigos de conduta que devem ser respeitados por todos e não só pelos “novos” e as muitas descritas e aplicadas quando a quebra da boa prática e da conduta assim o exige (Ferreira, 2016). A natureza e a prática de algumas tarefas, bem como a presença, ou não, em determinados espaços dos locais de encontro e atividade. Em exemplo, a Caserna no caso dos Cardadores de Vale-de-Ílhavo. Neste caso, podemos ainda referir, a limpeza do espaço ou o puxar das carroças pelos aspirantes a Cardadores como forma de punição e praxe (Ferreira, 2016). Noutros casos são as lutas entre os jovens, o suplantar de castigos e de provas de destreza e resistência física várias, a demonstração que os jovens devem prestar para pertencer ao grupo e passar, assim, à chamada fase da idade adulta, vislumbrando-se - um morrer para nascer de novo (Ferreira, 2015; Morin, 1970).

Ao longo deste trabalho percebemos que não só a paisagem, como o uso da máscara, das indumentárias, bem como a natureza das coreografias que os diferentes grupos praticam, se torna própria dos lugares, revelando patrimónios materiais e imateriais que urge preservar. Se em Portugal se encontram ligadas aos ritos de Fertilidade e do Carnaval, além-mar encontram-se vinculadas às Festas em honra da Virgem da Candelária e às Festividades Joaninas (Peru e Brasil, respetivamente). Se os materiais, as formas e os caracteres são similares em

todas elas, a exuberância torna-se maior além-mar. A associação a uma narrativa confere-lhe uma componente que, em Portugal, não está patente. Contudo, num e outro lado do mundo, surgem como recursos do território de inegável valor. Paralelamente, seja de natureza material, cultural ou religiosa, queremos relevar que a gestão articulada e integrada de saberes poderá, dentro de uma determinada região, fornecer ferramentas de atuação e divulgação únicas, numa interação entre municípios e entidades com poder decisório. Urge atuar no sentido da promoção da cultura e do património. Num fazer e ser toldados por uma holografia própria, prevemos que as festividades, rituais e ritos, se possam concretizar um meio de identificação e caracterização de territórios e de novos espaços de exteriorização de um imaginário em si, real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Costa, L. F. (2017), *Caretos de Podence. História, Património e Turismo*. Óbidos: Poética Edições.
- Ferreira, H. (2015). *Rituais com Máscara – Rota das Máscaras em Portugal. Miranda do Douro*. Projestur.net.
- Ferreira, H. (2016). *Rituais com Máscara – Rota das Máscaras em Portugal. Ílhavo*. Projestur.net.
- Furlanetto, B. H. (2017). *Paisagem Sonora do Boi Mamão Paranaense. Uma Geografia Emocional*. Curitiba: UFPR Editora.
- Martins, J. (1993). *Levantamento Cultural – Exemplos e Sugestões*. Aveiro: Estante Editora.
- Morin, E. (1970). *O homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa América.
- Tiza, A. P. (2013). *Máscara e Danças Rituais. Ritos Ibéricos do Solstício de Inverno*. Lisboa: Eranos.
- Tiza, A. P. (2015a). *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos. Coleção Raízes. Volume I*. Lisboa: Âncora Editora.
- Tiza, A. P. (2015b). *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos. Coleção Raízes. Volume II*. Lisboa: Âncora Editora.

MÉDIA, CULTURA E CIBERCULTURA: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO CIBERESPAÇO

UM ESTUDO SOBRE A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NA REDE SOCIAL FACEBOOK

Luís Miguel Cardoso

Instituto Politécnico de Portalegre

C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre

CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa

lmcardoso@ipportalegre.pt

Joana Mouquinho Penderlico

Mestranda em Média e Sociedade

Instituto Politécnico de Portalegre

jmpenderlico@gmail.com

Resumo

A cibercultura veio alterar a forma como nos relacionamos com os média e na sociedade, em geral, e levou para o ciberespaço as relações culturais e sociais, transformando-as e dando origem a novas linguagens e discursos. As tecnologias de informação criaram uma alteração nos comportamentos e na forma como as pessoas vivem e experienciam a vida ao seu redor. À medida que a tecnologia avança, verificamos que os comportamentos sociais e culturais se modificam, surgindo novas realidades, percepções e manifestações, nem sempre positivas, como acontece com o caso da violência simbólica. É possível ver que a perpetuação do poder simbólico se faz pelas forças produzidas e reproduzidas pelas estruturas, reafirmando as posições na hierarquia e superioridade entre os indivíduos. A violência simbólica instaura-se pelas práticas e representações ao mesmo tempo que a linguagem faculta elementos que dão sentido e significado às coisas, dividindo fronteira desigual entre os indivíduos. Esta refere-se a todos os atos de imposição simbólica realizados através de significações incorporadas como legítimas e verdadeiras em determinado indivíduo ou sociedade. Neste estudo, iremos utilizar o método de índole quantitativa, através da análise de três páginas de Facebook comparando os conteúdos com temática semelhante: a página de *Facebook* do Sporting Clube de Portugal, página de *Facebook* do jornal online Bancada.pt, duas páginas oficiais, e a página de *Facebook* Sporting Comédia de Portugal, uma página de sátira durante um período de 15 dias, 1 a 15 de junho de 2018. Estes foram os dias escolhidos, visto que o primeiro foi o dia em que foi apresentada a primeira rescisão de um jogador e também porque neste período foram ainda apresentadas um maior número de rescisões, assim como todas as outras controvérsias, como é o caso das Assembleias Gerais.

Palavras chave: média, cibercultura, violência simbólica

1. Mídia e Cibercultura

Para Pierre Lévy, Cibercultura é “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.” (Lévy, 1999). Mas é também preciso definir o que é o ciberespaço:

O ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (ibidem)

Os conceitos de cibercultura e ciberespaço estão ligados e ambos são importantes para a realidade que se vive atualmente. Estes conceitos mostram a evolução da sociedade e como a tecnologia se tornou importante para o Ser Humano. Para Inês Amaral, o conceito de cibercultura nasceu com o ciberespaço (Amaral, 2008) e aponta que “a Cibercultura define-se como a dinâmica sócio-cultural e política da rede, que traduz uma reformulação das relações sociais e a criação de comunidades em ambientes virtuais, ao mesmo tempo que diz respeito à emergência de novos comportamentos.” (ibidem). Desta forma a cibercultura veio alterar a forma como se vive, levou a que o mundo *online* a ficasse ainda mais próximo da população e que esta vivesse num mundo virtual. De certa forma, a população acabou por começar a viver mais neste mundo virtual do que no mundo físico e essa foi uma das grandes mudanças que a cibercultura trouxe:

[...] vivemos e respiramos Cibercultura, independentemente de concordarmos ou não com os rumos que nossa sociedade tomará. [...] O mais importante, num primeiro momento, é compreender que estamos inseridos na cibercultura, a cultura tecnológica, e que o prefixo inglês cyber (ciber em português) vem do grego kubernetes e quer dizer embarcação, governo, controle. Daí a ideia de navegação com a qual constantemente nos deparamos como metáfora do uso da Internet. O cyber também nos remete à questão da cibernética, disciplina criada pelo matemático norte-americano Norbert Wiener na década de 40 que diz respeito ao controle das informações através das máquinas. A cibercultura, portanto, dá conta dessa omnipresença tecnológica que muitas vezes nos parece trivial” (Amaral apud Amaral, 2008:328)

Como afirma Carina Rufino, a partilha e a interatividade entre as pessoas em todos os lugares do mundo é a principal característica desta forma de comunicação. (Rufino, 2009) A autora aponta ainda que “pela primeira vez na história, as tecnologias de comunicação passaram a permitir a interação, a colaboração e intercâmbio de informações em tempo real, sem as barreiras da distância física ou de processos lineares, introduzindo uma nova fase no processo comunicacional” (ibidem). À medida que a tecnologia avança, é expectável que cada vez mais influenciem e alterem o modo de vida de todas as pessoas.

Com o passar dos anos a *Internet* evoluiu e trouxe consigo a *Web 1.0* e, mais tarde, a *Web 2.0*. Em 2004 a empresa *O’Rilley Media* criou o termo *Web 2.0* como sendo uma segunda geração da *World Wide Web*, sendo que esta segunda geração estava mais relacionada com a colaboração e partilha de informação. (Silva et al., 2009). Na *Web 2.0* o utilizador é consumidor e produtor de informação, há facilidade de criação e edição de páginas *online*, o utilizador tem vários servidores para disponibilizar as suas páginas de forma gratuita e há um número ilimitado de ferramentas e possibilidades. (ibidem). Esta evolução teve um grande impacto na sociedade. Desde 2004 e até aos dias de hoje, cada vez mais as características da *Web 2.0* são exploradas por todos os utilizadores do mundo virtual. A *Web 2.0* pode ser caracterizada por “um conjunto de tecnologias inovadoras que fazem com que a informação deixe de ser dependente de quem a criou e do *site* originário desta, é uma nova forma de a informação ser divulgada ao mundo.” (idem: 4)

As redes sociais vieram alterar a forma de viver das pessoas e a forma como estas viam o mundo. Inês Amaral aponta que:

as redes sociais na Web nascem da interacção mediada por computador e a nova sociabilidade compreende-se na medida em que através de ambientes espaço-temporais distintos, é possível gerar laços sociais. No entanto, as relações que se geram entre os atores sociais são claramente diferenciadas, na medida em que o espaço da nova sociabilidade, das interações mediadas por computador, é o território virtual (2016:102)

Desde que surgiram, as redes sociais, tornaram-se um fator de ligação entre pessoas de todas as partes do mundo. Passaram a ser uma forma de ajuda na diminuição da distância física. E levaram também a que muitas pessoas vivessem em prol do que se diz e se publica nestas. Gonçalo Costa Ferreira afirma que:

[a]rede social é uma estrutura social composta por indivíduos, organizações, associações, empresas ou outras entidades sociais, designadas por atores, que estão conectadas por um ou vários tipos de relações[...]. Nessas relações, os atores sociais desencadeiam os movimentos e fluxos sociais, através dos quais partilham crenças, informação, poder, conhecimento, prestígio etc. (2011: 213)

Maria Inês Tomaél, Adriana Alcará e Ivone Di Chiara veem as redes sociais como “espaços para o compartilhamento de informação e do conhecimento. Espaços que podem ser tanto presenciais quanto virtuais, em que pessoas com os mesmos objetivos trocam experiências, criando bases e gerando informações relevantes para o setor em que atuam.” (Tomaél, Alcará, Di Chirara, 2005). São, desta forma, espaços de contacto instantâneo onde os utilizadores criam conteúdos e consomem conteúdos, estando conectados entre si de forma rápida. Recuero afirma que “redes sociais na *Internet* são constituídas de representações dos atores sociais e de suas conexões. Essas representações são, geralmente, individualizadas e personalizadas.” (Recuero, 2009) Desta

forma, as redes sociais são vistas através da forma como os utilizadores as usam, através dos seus perfis pessoais, e com quem se conectam nelas.

2. O *Facebook* e a violência simbólica

Sobre a rede social *Facebook*, Correia e Moreira, referem que “pode ser definido como um *website*, que interliga páginas de perfil dos seus utilizadores.” (Correia & Moreira, 2014) Foi em 2006 que ocorreu a grande expansão do *Facebook*, na qual qualquer internauta com uma idade superior a 13 anos e com um endereço de *email* válido poderia fazer parte desta rede social. (Correia & Moreira, 2014). O *Facebook*, desde que surgiu, tem sido a rede social com um maior número de utilizadores por todo o mundo e com o maior número de utilizações diárias. Pode-se até dizer que em vários casos é o *Facebook* que move as pessoas, ou seja, que as leva a unirem-se sobre um determinado assunto e que mais tarde as leva a tomar uma certa posição e a moverem-se por ela. Os mesmos autores apresentam o seguinte exemplo:

Um exemplo demonstrativo da importância emergente do *Facebook* na formação da sociedade contemporânea está relacionado com a derrota do presidente Hosni Mubarak, em 2011, no Egito, após um longo mandato. Com mais de cinco milhões de utilizadores, o *Facebook*, no Egito, assumiu um papel de particular importância, uma vez que os manifestantes usaram esta rede social para organizar e dinamizar a rebelião. (Correia & Moreira, 2014)

Também Nilton Kleina fala da importância do *Facebook* para mover as pessoas em torno de algo. O autor refere-se aos movimentos e manifestações existentes no Brasil em torno do Mundial de 2014. O autor aponta que:

No caso dos protestos contrários à Copa do Mundo de 2014, o *site* surge como uma forma de suporte efetiva para as manifestações, que se mostram tão ativas na internet quanto nas ruas no período anterior e durante o torneio de futebol. Não se pode negar que o *site* contribui na organização de mobilizações e na propagação ou discussão de ideias. A rede social configura-se, portanto, como uma extensão da esfera pública, ou uma esfera pública virtual. (Kleina, 2014)

O *Facebook* para além de uma forma de comunicar com pessoas em todos os pontos do mundo é, também ele, uma forma de mover as pessoas, de as unir em prol de algo maior e em que acreditam. É uma forma de organizar manifestações, festas e todo o tipo de eventos. O *Facebook* é uma ferramenta muito útil hoje em dia e chega até a ser uma forma de dependência para muitos utilizadores e deu origem a um conjunto de novos comportamentos, como a violência simbólica.

A violência “é um problema da sociedade, que desde a modernidade o tem tratado no âmbito da justiça, da segurança pública, e também como objeto de movimentos sociais.” (Minayo). Nos dias de hoje continuam a existir atos de violência física, algo que existe desde sempre na história do Homem. O conceito de violência é algo criado pela sociedade, isto é:

a sociedade é colocada sob julgamentos e suspeitas permanentes. (...) Isto quer dizer que a própria sociedade determina os papéis de certo e errado, bem e mal e, desta maneira, cria um tipo de violência que é assimilada como comum e passa, portanto, despercebida nas relações sociais. (Schinestsck, 2015)

Contudo há outro tipo de violência já conhecida há muito tempo e que se tem sentido cada vez mais nos dias de hoje. Foi no século XX que Pierre Bourdieu criou o conceito de violência simbólica. Este é uma forma de violência que causa danos morais e psicológicos. Violência simbólica segundo Bourdieupode ser definida da seguinte forma:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os «sistemas simbólicos» cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outras (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a «domesticação dos dominados». (1989:11)

A violência simbólica é vista como:

um processo de intervenção no arbitrário cultural, no qual a concepção cultural dos grupos e classes dominantes impõe a toda sociedade um direcionamento pré-determinado, mesmo que de maneira inconsciente. É um tipo (...) de violência, (...) estabelecida pela linguagem que, por sua vez, está submetida a estratégias de discursos que criam efeitos de sentido que amenizam o “dito” através dos efeitos das palavras. (Schinestsck, 2015:20)

A violência simbólica é um tipo de violência suave, assimilada e transmitida pela sociedade sem questionamentos, como uma verdade absoluta que não necessita de nenhum tipo de reflexão. Para Bourdieu esta violência traz um poder simbólico que se define numa relação determinada entre aqueles que estão a exercer o poder e aqueles que lhe estão sujeitos (Bourdieu, 1989). Desta forma é possível ver que a perpetuação do poder simbólico são forças produzidas e reproduzidas pelas estruturas, reafirmando as posições na hierarquia e superioridade entre os indivíduos. A violência simbólica refere-se a todos os atos de imposição simbólica realizado através de significações incorporadas como legítimas e verdadeiras em determinado indivíduo ou sociedade. Trata-se de um conjunto de ações que insultam camufladamente o sujeito. (Schinestsck, 2015).

A violência simbólica na rede social *Facebook* é estudada através dos diferentes tipos de violência *online*. São eles, segundo Schinestsck:

Cyberbullying – práticas de agressão moral organizadas por grupos, contra uma determinada pessoa e alimentadas via *Internet*,

Cyberstalking – tipo de *stalking* realizado através da *Internet* e dos meios de comunicação neles existentes (redes sociais), e que pode espelhar os vários padrões de comportamento como abuso ou ameaça à integridade da pessoa;

Flaming – é uma interação hostil entre utilizadores através de mensagens ofensivas;

Online harassment – Direciona múltiplas e repetidas obscenidades e comentários depreciativos a uma pessoa específica;

Happy slapping – uma ou mais pessoas que estejam aborrecidas vão atacar alguém com o propósito de filmar e partilhar *online*,

Online Shamming – é uma forma de vigilância *online* na qual os alvos são humilhados publicamente.

Todos os tipos de violência acima descritos partem de uma relação fundada na indiferença entre os indivíduos tornando-os cada vez mais fragmentados e individualistas, (Schinestsck, 2015) estando assim sujeitos a uma dominação da violência simbólica. No *Facebook*, outra forma de existência de violência simbólica, são as “indiretas”. Apenas quem as escreve sabe para quem as direciona, mas há sempre muitas outras pessoas que se sentem ofendidas ou atingidas com o que foi dito sem que nada tenha que ver com elas. Contudo, os comentários, as imagens partilhadas, os *emojis*, os *gifs*, os “memes”, entre muitos outros, podem também eles ser considerados formas de violência simbólica mas disfarçada. Quando se partilha algo no *Facebook*, se é de interesse ou até se é alguma “indireta” que outra pessoa sinta a necessidade de mostrar também aos seus amigos, há uma grande rapidez na propagação do conteúdo e, desta forma, reforça-se a violência simbólica no mundo *online*. Mesmo sem existir qualquer palavra ou expressão de tipo ofensivo, já há violência simbólica, ou seja, já se está a causar algum dano em alguém. Apenas a partilha de informações e a forma como são partilhadas já pode causar danos e já pode apresentar violência simbólica.

3. Metodologia e estudo de caso

Utilizámos o método de índole quantitativa, através da análise de três páginas de *Facebook* comparando os conteúdos similares e a forma como foram partilhados. Desta forma, comparámos a página oficial de *Facebook*

do Sporting Clube de Portugal, a página de *Facebook* do jornal *online* Bancada.pt, e a página de *Facebook* Sporting Comédia de Portugal, uma página de comédia/sátira. Foram escolhidas estas três páginas pois todas elas estão relacionadas com o clube. A primeira é a página oficial de *Facebook*, a segunda porque é um jornal desportivo que deu grande cobertura a este tema e porque é exclusivamente *online* e a terceira porque é uma página que está relacionada com o clube em estudo e deu uma perspetiva completamente diferente em termos de média e cibercultura. Foram analisados os conteúdos que se iguam num período de 15 dias: 1 de junho a 15 de junho de 2018. Os conteúdos procurados para análise relacionam-se com a equipa do plantel principal de futebol e toda a polémica em volta desta e do ex-presidente do clubativo em notícias e eventos.

4. Apresentação e discussão de dados

Após a recolha das publicações nas diferentes páginas, segue-se a apresentação e discussão dos respetivos dados.

Os temas referidos nas diversas publicações são:

- Assembleias gerais (convocação e desconvoação);
- Demissão da Mesa da Assembleia Geral e do Conselho Fiscal e Disciplinar e respetivas substituições;
- Rescisões (jogadores e treinador);
- Não suspensão do Conselho Diretivo;
- Recandidatura ou não do presidente no momento.

Importa lembrar que a violência simbólica “É um tipo (...) de violência, (...) estabelecida pela linguagem que, por sua vez, está submetida a estratégias de discursos que criam efeitos de sentido que amenizam o “dito” através dos efeitos das palavras” (Schinestsck, 2015), ou seja, um tipo de violência que apenas causa danos morais e psicológicos, sem qualquer contacto físico.

Vamos agora analisar as publicações e analisar este tipo de violência nos diferentes posts.

Quanto ao primeiro e ao segundo temas acima referidos, as Assembleias Gerais e as constantes convocações e desconvoações e a destituição e substituição da Mesa da Assembleia Geral e do Conselho Fiscal e Disciplinar, aparecem nas imagens I, IV, VII, XIII, XIV, XXII, XXVI e XXVII (ver anexos).

Nas imagens I e VII são apresentados dois comunicados pelo Conselho Diretivo do Sporting Clube de Portugal. Nestes, entre outros assuntos, são referidas as Assembleias Gerais. No primeiro, imagem I, é referido

que a convocação para Assembleias Gerais de destituição é ilegal e que não se irá realizar a Assembleia Geral de dia 23 de junho; é também referido que irá haver uma substituição da Mesa da Assembleia Geral e convoca-se uma Assembleia Geral Eleitoral para substituir esta mesa. No segundo comunicado, imagem VII, entre outros assuntos, é reforçado tudo o que foi dito no primeiro comunicado. As imagens XIII, XIV, XXII e XXVI são notícias pelo Bancada.pt. Na primeira é referido que o Tribunal valida a Assembleia Geral de dia 23 de junho, na segunda o Conselho Diretivo do Clube riposta e diz que não haverá Assembleia Geral nesse dia; na terceira Jaime Marta Soares garante que haverá Assembleia Geral e na última refere-se que as Assembleias Gerais anunciadas por Bruno de Carvalho são ilegais.

Estas duas páginas, Sporting Clube de Portugal e Bancada.pt, por serem páginas oficiais não apresentam qualquer tipo de violência simbólica. Contudo, a página Sporting Comédia de Portugal, sendo uma página de comédia/sátira, apresenta aqui duas imagens sobre este tema onde é possível ver esta violência: imagens IV e XXVII. A primeira, imagem IV, está relacionada com o primeiro comunicado, imagem I, e pelo conteúdo escrito nota-se o uso de sátira, natural da página, mas que causa danos morais. Pode não ser ao clube em questão, mas a qualquer um dos adeptos. É um tipo de violência que não é explícito mas quem o vê pode não gostar. Para além disso, pessoas de clubes diferentes ao partilhar a imagem e até enviar para membros do Sporting fazem-no, ainda que sem ser propositadamente, de forma a magoar e satirizar. O mesmo se passa com a imagem XXVII, mais relacionada com a imagem XXVI. Nesta imagem, o que leva a ter alguma violência são os *emojis* utilizados para comentar o conteúdo partilhado, pois evidenciam crítica e sátira.

Sobre o tema das rescisões dos jogadores, as imagens relacionadas são: II, III, V, VI, VII, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI e XXXII. Neste conjunto de 19 imagens, a imagem VII é um comunicado emitido pelo Conselho Diretivo do Sporting Clube de Portugal, já referido anteriormente. Neste, entre outros assuntos, há um tópico relacionado com as rescisões, ponto 2. Neste ponto é pedido aos jogadores que reflitam bem sobre as suas rescisões e tudo o que estas implicam, desde questões financeiras a manipulações. De todas as publicações esta é a única feita pelo Sporting Clube de Portugal sobre o assunto. As imagens II, III, XVII, XVIII, XIX, XXV e XXXI são todas notícias do Bancada.pt. Estas referem-se às rescisões de Rui Patrício, Podence, Gelson, William de Carvalho, Bruno Fernandes, Bas Dost e Rúben Ribeiro, sendo que a última se refere ao facto de Acuña não rescindir. Tal como explicado anteriormente, estas duas páginas por serem oficiais não apresentam violência simbólica nas suas publicações. Contudo as restantes imagens, mas nem todas, apresentam sempre qualquer tipo de violência simbólica, nem que seja apenas uma “indireta”.

A primeira imagem partilhada pela página Sporting Comédia de Portugal, imagem V, aborda a rescisão de Rui Patrício, satirizando o assunto, escrevendo “AHAHAHAH” aquando da partilha. A imagem VI refere-se à saída de Podence, gozando com o facto de Bruno de Carvalho achar que este já devia ter saído antes, algo relacionado com as declarações após as agressões sofridas pelos jogadores e equipa técnica do clube em Alcochete. A

imagem XX goza com as rescisões de Gelson, William de Carvalho e Bruno Fernandes, a terceira, quarta e quinta rescisão, respetivamente, referindo em tom jocoso que vai buscar pipocas, como se estivesse a ver um filme. A imagem XXI brinca com uma das declarações prestadas por Bruno de Carvalho sobre as rescisões dizendo que as cartas são todas iguais e que nem o tipo de letra foi alterado. A imagem XXIII aponta para o facto de Bruno de Carvalho estar separado da mulher, Joana Ornelas, dizendo que também esta rescindiu com o ex-presidente. A imagem XXIV goza com o clube, comparando-o a uma novela, que seria uma trilogia, dando-lhe títulos. A imagem XXVII, sobre o tema das rescisões não faz qualquer piada, dizendo apenas que Rúben Ribeiro também já rescindiu. A imagem XXVIII aponta para o facto de Rodrigo Battaglia já ter avançado com um pedido de rescisão, não gozando diretamente. Apenas é escrito “Adeus, Battaglia!”, mas mesmo isto pode ser interpretado de várias formas e ferir alguém, ainda que apenas de forma psicológica. A imagem XXIX, após o anúncio de sete rescisões e a possibilidade poderem surgir mais, apresenta uma imagem do que seria o autocarro do Sporting apenas para o jogadores que ainda não saíram. A imagem XXX brinca com o facto de terem existido algumas dificuldades nas rescisões de alguns jogadores, proferindo que até se torna mais fácil rescindir com empresas de telecomunicações do que com o Sporting Clube de Portugal. Por fim a imagem XXXII refere-se ao golo de Cristiano Ronaldo no primeiro jogo de Portugal no Mundial, brincando com o facto de este ser o golo de um jogador formado no Sporting Clube de Portugal e que saiu do clube sem ser necessária uma rescisão, contrariamente a todos os que já foram referidos.

Nestas 11 imagens, a violência simbólica está sempre presente. Sendo as “indiretas” uma forma de violência simbólica, então todas estas publicações são de uma grande violência. Todas elas apresentam algum tipo de “indireta” e pretendem atingir alguém: o clube ou o ex-presidente. São imagens que acabam por ser vistas e partilhadas por centenas de utilizadores e que acabam por chegar a muitas pessoas. Por exemplo, a imagem XXIII, já está a entrar no campo da vida pessoal de Bruno de Carvalho. É uma exposição e uma crítica com a vida pessoal de alguém e, por vezes, este tipo de publicações acaba por ter consequência graves.

Quanto à rescisão de Jorge Jesus e transferência para o Al-Hilal, as imagens relacionadas são apenas três, VIII, IX e X. A primeira foi publicada pela página Sporting Comédia de Portugal ainda antes da confirmação da transferência para o Al-Hilal, gozando com o treinador chamando-lhe “Príncipe das Arábias”. A segunda é uma notícia publicada pelo Bancada.pt onde é confirmada a transferência do treinador, não havendo aqui qualquer violência simbólica. E, por fim, a terceira imagem, também da página de comédia, fala da apresentação de Jorge Jesus no novo clube, chamando-lhe “JJ Prince of Persia”. Tanto a primeira como a terceira imagem, como é habitual nesta página, são de gozo. A violência é visível nestas imagens, até utilizando a cara de Jorge Jesus com um turbante.

Por fim, sobre a não recandidatura de Bruno de Carvalho à presidência do Sporting Clube de Portugal, há uma publicação do Bancada.pt, imagem XV, com uma declaração do mesmo a dizer que não se recandidata. E há uma publicação no Sporting Comédia de Portugal, imagem XVI, onde se mostra alguns adeptos, apoiantes de

Bruno de Carvalho, que lhe pedem que fique no clube. Nesta, é apresentado um texto abusivo e jocoso para com os adeptos e Bruno de Carvalho, apresentado com uma grande ironia. As imagens XI e XII, uma da página oficial do Sporting Clube de Portugal e outra do Bancada.pt, respetivamente, apenas referem a contratação de Bruno de Gaspar para o clube. Em nenhuma das duas é visto qualquer tipo de violência.

5. Considerações Finais

Como foi possível constatar, a violência simbólica é cada vez mais um tema relevante nos estudos de média e cibercultura. Esta é uma forma de violência não física, sendo apenas uma forma de magoar psicológica e moralmente, e que se manifesta com maior frequência nas redes sociais. Como se costuma dizer, atrás de um ecrã ninguém tem medo de dizer seja o que for, e é por isso que os comentários muitas vezes levam a que pessoas fiquem seriamente magoadas.

O estudo de caso apresentado sobre o Sporting Clube de Portugal é apenas um exemplo. Apesar da página Sporting Comédia de Portugal ser, tal como o nome indica, uma página de comédia e que leva a que as pessoas que a visitam já saibam que o que ali é apresentado é apenas uma brincadeira, para quem não o sabe e sendo muitas vezes as publicações partilhadas noutros contextos, acabam por gerar tensões e discussões. Para além disso magoam pessoas. Para quem é adepto deste clube e para quem apoia Bruno de Carvalho, muito visado nas sátiras da página. Isto pode ser tomado como uma grande ofensa e levar a casos mais graves, inclusive processos em tribunal.

As páginas de comédia e sátira são mesmo para ser assim, é certo, mas quem partilha tem que ter em conta certos aspetos face a quem irá ver o que está a partilhar. A violência simbólica é um problema real e deve ser tido em conta como tal. Deve-se estar tão atento a esta forma de violência como a todas as outras, pois esta é uma violência silenciosa.

Referências bibliográficas

- Amaral, I. (2008). A @migração para o Ciberespaço: a Dimensão Social dos Mundos Virtuais. In *Observatorio (OBS*) Journal*. 2 (2). Acedido em 13 de junho de 2018 em <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/161>
- Amaral, I. (2016) *Redes Sociais na Internet: Sociabilidades Emergentes*. Covilhã: Editora LabCom.IFP.
- Bourdieu, P. (1989) *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difusão Editoria, Lda.
- Correia, P. & Moreira, M. (2014, janeiro-junho) Novas formas de comunicação: história do *Facebook* - Uma história necessariamente breve. *Alceu*.

Ferreira, G. (2011). *Redes sociais de informação: uma história e um estudo de caso*. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34 Ltda.

Minayo, M. & Souza, E. (1999). É possível prevenir a violência? Reflexões a partir do campo da saúde pública. *Ciência e Saúde Coletiva*, 4, (nº1) 7-23.

Kleina, N. (2014, setembro). *O Facebook como repertório e esfera pública virtual nos protestos do "Não Vai Ter Copa"*. Comunicação apresentada no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu.

Recuero, R. (2009). Redes Sociais na Internet, Difusão de Informação e Jornalismo: Elementos para discussão. In Soster, D. & Firmino, F. (org.). *Metamorfoses jornalísticas 2: a reconfiguração da forma*. Santa Cruz do Sul. UNISC.

Rufino, C. (2009, abril) *A sociedade em rede e a segunda geração da internet: reflexões para o campo da comunicação organizacional*. Comunicação apresentada no III Congresso ABRAPCORP, São Paulo.

Schinestsck, L. (2015). *"SE A CARAPUÇA SERVIU..." – Estudo de caso sobre a cultura das indiretas e a violência simbólica no Facebook*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica de Pelotas (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Linguística Aplicada), Pelotas.

Silva, A., Gonçalves, A., Silva, C., Rosa, D., Pinto, P., Lopes, S., Mota, T. (2009) *A Web 2.0*. Dissertação de mestrado em Engenharia Informática e Computação e do mestrado integrado em Engenharia Industrial e Gestão, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

Tomaél, M., Alcará, A. & Di Chiara, I. (2005). *Das redes sociais à inovação*. Brasília.

Anexos

- Publicações de 1 de junho:

Sporting Clube de Portugal
1 de Junho às 09:19

O Conselho Directivo do Sporting Clube de Portugal reuniu hoje, na sequência da renúncia em bloco da Mesa da Assembleia Geral e da renúncia da maioria dos membros do Conselho Fiscal e Disciplinar, e por não ter sido iniciado pelos mesmos os procedimentos legais e estatutários a que estão vinculados, e que permitiriam o normal funcionamento do Clube e a consequente defesa dos superiores interesses do Sporting Clube de Portugal.

Pelo contrário, o universo leonino tem sido, nestas últimas semanas, confrontado, pelos mesmos, com uma série de decisões ilegais, como, por exemplo o anúncio de Assembleias Gerais de destituição e a constituição de Comissões de Fiscalização ilegítimas, que têm sido altamente nocivas para a actividade do Clube, a actividade da SAD e para a imagem das mesmas.

Em face de tudo isto foram tomadas as seguintes deliberações:

1 – Substituir a Mesa demissionária da Assembleia Geral e respectivo Presidente, através da criação de uma Comissão Transitória da Mesa da Assembleia Geral, que será composta pelos seguintes elementos:

- Elsa Tiago Judas, Sócia nº 29.109-0, Advogada, Professora Universitária e Doutoranda em Direito.
- Trindade Barros, Sócio nº 26.185-0, Advogado, Professor Universitário, Doutorando em Direito.
- Yassin Nadir Nobre, Sócio nº 79.805-0, empresário e gestor.

A Comissão Transitória da Mesa da Assembleia Geral deliberou:

1 – Substituir o Conselho Fiscal e Disciplinar demissionário por uma Comissão de Fiscalização composta pelos seguintes elementos:

- José Maria Subtil de Sousa, Sócio nº 8.119-0, ex-vice-presidente do Sporting CP.
- Miguel Varela, Sócio nº 11.080-0, Doutoramento em Economia de Empresa, Director do Instituto Superior de Gestão e ex-membro do Conselho Leonino.
- Sérgio Félix, Sócio nº 93.101-0, Pós-Graduado em Gestão, Licenciado em Contabilidade e Administração, Contabilista Certificado.
- Fernando Carvalho, Sócio nº 4.737-0, Empresário e ex-membro do Conselho Fiscal e Disciplinar do Sporting CP.
- Pedro Miguel Monteiro Carrilho, Sócio nº 36.521-0, Médico Licenciado pela Faculdade de Medicina de Lisboa, Auditor da Equipa Regional de Apoio da ARSLVT, Investigador Principal/Coordenador de vários estudos de investigação e Empresário.

2 – Convocação de uma Assembleia Geral Ordinária para o dia 17 de Junho, para aprovação do Orçamento da época 2018/19, aprovação de duas alterações estatutárias e análise da situação do Clube e prestação de esclarecimentos aos Sócios, conforme anexos (página 1 e página 2 que

duas alterações estatutárias e análise da situação do Clube e prestação de esclarecimentos aos Sócios, conforme anexos (página 1 e página 2 que podem ser acedidas através do link abaixo).

3 – Convocação de uma Assembleia Geral Eleitoral para a Mesa da Assembleia Geral e para o Conselho Fiscal e Disciplinar para o dia 21 Julho, conforme anexos (página 1 e página 2 que podem ser acedidas através do link abaixo).

Para que não subsista nenhuma dúvida no universo leonino, informa-se que não se realizará qualquer Assembleia Geral no dia 23 de Junho.

Com todas estas medidas o Conselho Directivo consegue, deste modo, assegurar o normal funcionamento do Clube, a defesa dos superiores interesses do Sporting Clube de Portugal, garantindo ainda a continuidade de processos como:

- Empréstimo Obrigacionista na SAD.
- Contratualização da reestruturação financeira.
- Normal funcionamento da época desportiva que está a decorrer em várias modalidades, bem como a preparação da próxima época desportiva das 55 modalidades, entre elas o futebol.

Saiba mais em <https://bit.ly/2HaxpBN>



Imagem I - Comunicado do Conselho Directivo do Sporting Clube de Portugal (fonte: página oficial de Facebook do Sporting Clube de Portugal)

Bancada.pt
1 de Junho às 12:50

O presidente do Sporting assegurou que Rui Patrício está a ser "manipulado" por Jorge Mendes, que terá pedido sete milhões de euros aos leões para vender o guarda-redes.

A imagem é um retrato de Bruno de Carvalho, presidente do Sporting Clube de Portugal, com uma expressão séria. Ele está vestindo um terno escuro e uma camisa verde e branca. O fundo é desfocado, mostrando o escudo do clube e o nome 'SPORTING' em letras grandes.

BANCADA.PT | POR BANCADA.PT
Bruno de Carvalho confirma pedido de rescisão de Patrício
Para o dirigente verde e branco, Jorge Mendes foi o causador da situação

Imagem II - Rescisão de Rui Patrício (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem III - Rescisão de Podence (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

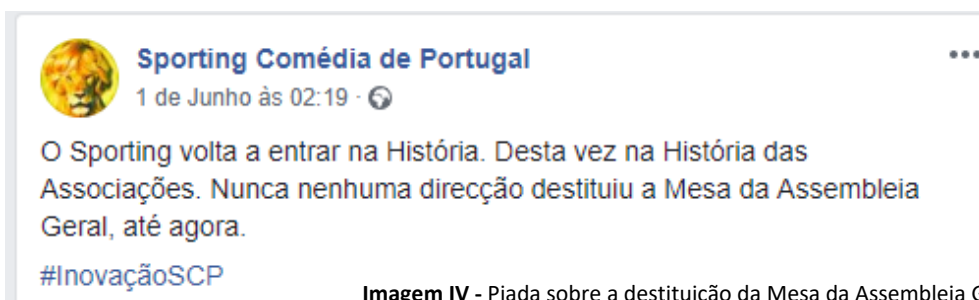


Imagem IV - Piada sobre a destituição da Mesa da Assembleia Geral (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)



Imagem VI - Rescisão de Rui Patrício (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

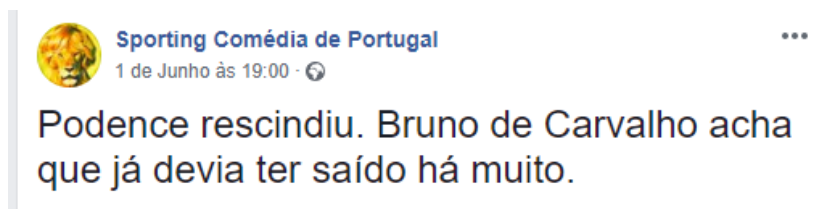



Imagem V – Piada sobre a rescisão de Podence (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

- Publicações de 2 de junho:
 - Neste dia nenhuma das páginas publicou nada relacionado com o tema.
- Publicações de 3 de junho:

 **Sporting Clube de Portugal**
3 de Junho às 15:19 · 🌐

Comunicado:

1. Hoje ouvimos falar em providências cautelares para suspender, de imediato, a actual Direcção das suas funções.

Queremos esclarecer que estando o Clube em normal actividade, sendo que este ano já é o melhor da nossa história no que respeita a títulos europeus e nacionais, estando as contas equilibradas e registando-se nos últimos 5 anos um crescimento de 60.000 Associados, não consideramos credível que um tribunal considere não ser dos superiores interesses do Clube a continuação de uma Direcção que tem no currículo os melhores resultados desportivos e financeiros de sempre.

Também não tem a menor credibilidade que isso aconteça na SAD, pois esta Administração foi a única na história do Clube a apresentar um mandato positivo e a apresentar, já esta época, contas positivas. Uma SAD que tem em mãos um empréstimo obrigacionista, que tem conseguido não parar mesmo perante todos os ataques que tem sofrido, e uma contratualização jurídica das melhorias da reestruturação financeira que também conseguiu não parar perante todas as adversidades, mostra estar a assegurar o normal funcionamento da SAD. Para além disso, tem em mãos negociações de compras e vendas de jogadores da SAD na preparação da próxima época, assim como o Clube está a fechar os planteis das restantes 54 modalidades.

Não terá qualquer credibilidade uma decisão de tribunal que se pronuncie a favor da destituição de uma Direcção e Administração, por causa de processos de rescisão sem sentido e por chantagens de que, se sairmos, voltam a ter condições psicológicas para ficar ou ser negociados. A lei é muito pragmática e não pode decidir com base em chantagens ou no diz que disse. Tem de se cingir a factos, e esses apontam todos para que os superiores interesses do Clube e da SAD seja a manutenção da actual Direcção e Comissão Executiva da SAD.

2. Apelamos novamente aos jogadores que apresentaram as rescisões para refletirem bem no conteúdo das mesmas, nas implicações desportivas e financeiras, e nas denúncias caluniosas que estas encerram, e para que voltem atrás nos dias que a Lei lhes permite. E voltamos a apelar a todo o plantel para que tenha muita serenidade, para não se deixar manipular e para que tenham umas boas férias, limpem a cabeça de uma época que nos frustrou a todos e fiquem prontos para mostrarem, na próxima época, que com Atitude e Compromisso continuamos todos com o objectivo de levar o Sporting CP a ser Campeão.

3. Em face de notícias tomadas hoje públicas, reiteramos que condenamos quaisquer actos de violência e todas as formas de coação, pelo que todos os atletas das 55 modalidades do Sporting CP, bem como equipas técnicas e elementos do staff, que sejam alvo de ameaças, a si ou às suas famílias, devem comunicar de imediato os factos à Administração da SAD e à Direcção do Sporting CP, para que sejam tomadas todas as medidas necessárias à sua protecção.

Imagem VII - Comunicado do Conselho Directivo do Sporting Clube de Portugal (fonte: página oficial de *Facebook* do Sporting Clube de Portugal)

necessárias à sua protecção.

4. Sobre o assunto da transferência de Rui Patrício, escusam de existir mais comunicados da Gestifute ou actuações circenses dos cartilheiros. Fazemos esta pergunta simples para um simples sim ou não da Gestifute: A Gestifute exigiu ou não, para que a transferência de Rui Patrício se fizesse, mais de 7 milhões de euros para liquidar acertos de contas que eles acham devidos por cláusulas que existiam nos contratos de renovação de Rui Patrício e de Adrien Silva no tempo de Godinho Lopes? Basta de tantas mentiras e manipulações! Pediram esses 7 milhões ou não?

5. Queremos aqui deixar uma palavra de força ao presidente do Vitória de Guimarães e seus atletas, treinadores e staff que, conforme já foi publicamente confirmado pelo Presidente e pelo treinador Pedro Martins, também sofreram um acto hediondo, criminoso e terrorista na Academia em Guimarães, com cerca de 50 indivíduos encapuçados, com tochas e que bateram violentamente em todos. Tudo foi relatado às entidades respectivas que, infelizmente, não deram a relevância que foi dada no caso de Alcochete quando, apesar das supostas dimensões dos Clubes, os seres humanos são todos iguais. É também de louvar a atitude destes treinadores, atletas e staff que se mantiveram em treino na sua academia, em actividade e não apresentaram qualquer rescisão.

6. Queremos desde já voltar a afirmar que a constituição da Mesa da Assembleia Geral Transitória está suportada na Lei. Não basta a ignorância para se falar. Os estatutos mais a lei e a jurisprudência são claros, e o que foi feito é absolutamente legal, tal como todas as decisões seguintes da MAG transitória.

7. Não entendemos nem aceitamos esta continuação de tentativa de golpe por parte dos antigos órgãos sociais que se demitiram, MAG e CFD do Clube. Já estão marcadas eleições para esses 2 órgãos para 21 de Julho. Se já não se identificam com este projecto ganhador, então devem deixar os Associados decidir os novos órgãos sociais, MAG e CFD, nessas eleições.

8. Uma AG para destituição tem preceitos legais e regulamentares que podem ser cumpridos pelos associados a qualquer momento. A de dia 23 estava ferida na sua legalidade, mas podem os Associados cumprir esses preceitos e entregar à MAG transitória ou à nova MAG que será eleita dia 21 de Julho para o efeito. Não se retirou qualquer possibilidade de dar a voz aos Associados, nem lhes foi retirado qualquer direito. Relembramos que a AG do próximo dia 17 também tem um ponto, que estava no programa eleitoral sufragado, e os Associados terão a possibilidade de dizer tudo e de colocarem todas as questões que acharem pertinentes. Esperamos que os Associados tenham ficado esclarecidos de vez sobre estes assuntos, quer por este comunicado, quer pelas 3 sessões de esclarecimento que foram realizadas de Norte a Sul, em Portugal continental, onde durante um total de 18h a Direcção respondeu a todas as questões que lhe foram colocadas com frontalidade, sinceridade, lealdade e sentido de responsabilidade. Todos aqueles sportinguistas que andam de programa em programa a dizer mal de tudo no Sporting, ou mesmo nas redes sociais, demonstrando uma irresponsabilidade total e falta de sentido de defesa dos superiores interesses do Clube, não apareceram em nenhuma sessão de

esclarecimento, o que demonstra claramente a falta de argumentos ou de vontade de ser esclarecido, mas sim e apenas estarem motivados pelo ódio e pela tentativa de assaltar o poder a todo o custo.

9. É totalmente falso que, alguma vez, Jorge Jesus tenha sido despedido, que lhe tenha sido oferecida a renovação de contrato ou que o treinador tenha feito qualquer tipo de chantagem com uma possível rescisão por justa causa. São mais mentiras para ir alimentando esta campanha de calúnias, difamações e chantagens, a que nenhuma instituição pode ceder.

O Conselho Directivo do Sporting CP e a Comissão Executiva da Sporting SAD

Conselho Directivo do Sporting CP

Bruno de Carvalho
Carlos Vieira
Rui Caeiro
Alexandre Godinho
José Quintela
Luís Gestas
Luís Roque

Comissão Executiva da Sporting SAD

Bruno de Carvalho
Carlos Vieira
Rui Caeiro
Guilherme Pinheiro

Sporting Comédia de Portugal
 3 de Junho às 14:19 · 🌐

O Príncipe das Arábias.
 De Al-Cochete para o Al-Hilal.
 #DubaiLife #PrinceOfPersia #Polibolota



Imagem VIII - Piada sobre a transferência de Jorge Jesus para o clube Al-Hilal (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

- A página Bancada.pt não publicou nada referente ao tema.
- Publicações de 4 de junho:
 - Neste dia nenhuma das páginas publicou nada relacionado com o tema.
- Publicações de 5 de junho:



Imagem IX - Piada sobre a transferência de Jorge Jesus para o clube Al-Hilal (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)



Imagem X - Transferência de Jorge Jesus para o clube Al-Hilal (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

- A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.
- Publicações de 6 de junho:

o Nenhuma das páginas publicou nada relativamente ao tema.

• Publicações de 7 de junho:



Imagem XI - Contratação de Bruno Gaspar (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

Imagem XII - Contratação de Bruno Gaspar (fonte: página oficial de Facebook do Sporting Clube de Portugal)

• A página Sporting Comédia de Portugal não publicou nada neste dia.

• Publicações de 8 de junho:



Imagem XIII - Assembleia Geral de 23 de junho (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XIV - Assembleia Geral de 23 de junho (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema, apenas uma entrevista de Bruno Gaspar.

- Publicações de 9 de junho:

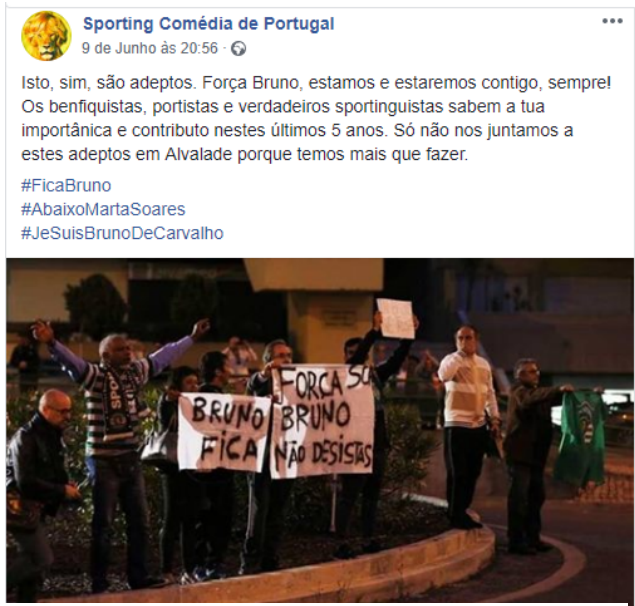


Imagem XVI - Recandidatura de Bruno de Carvalho (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)



Imagem XV - Recandidatura de Bruno de Carvalho (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.

- Publicações de 10 de junho:
 - Nenhuma das páginas publicou nada relativamente ao tema.
- Publicações de 11 de junho:



Imagem XVIII - Rescisões de Gelson, William e Bruno Fernandes (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XVII - Sobre a carta de rescisão de Bas Dost (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XXIII - Rescisão de Bas Dost (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XXII – Piada sobre as rescisões de Gelson, William e Bruno Fernandes (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

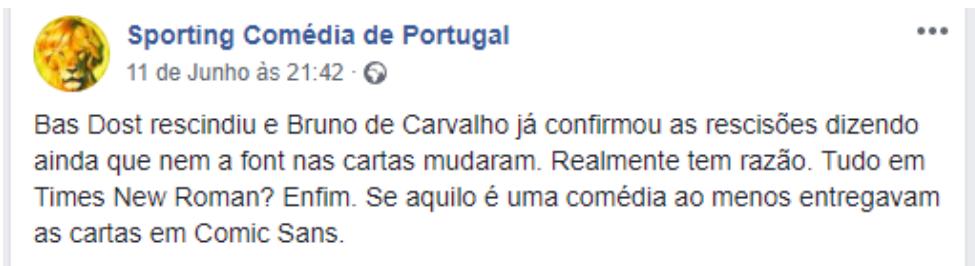


Imagem XXI - Piada sobre as cartas de rescisão (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

o A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.

- Publicações de 12 de junho:



Imagem XXIV - Assembleia Geral de 23 de junho (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XXV - Piada sobre as rescisões (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

o A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.

• Publicações de 13 de junho:

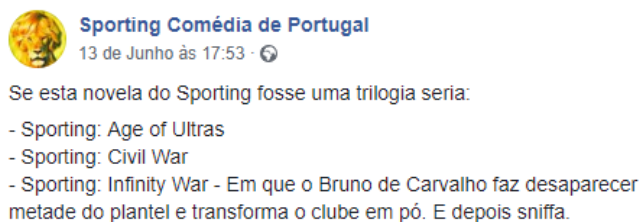


Imagem XXVI - Piada sobre as rescisões (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

o A página do Sporting Clube de Portugal e a página Bancada.pt não publicaram nada relacionado com o tema.

• Publicações de 14 de junho:



Imagem XXVII - Rescisão de Rúben Ribeiro (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XXVIII - Assembleias gerais anunciadas por Bruno de Carvalho (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)



Imagem XXIX - Piada sobre as assembleias gerais e rescisão de mais um jogador (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)



Imagem XXX - Rescisão de Rodrigo Battaglia (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)



Imagem XXXI - Piada sobre as rescisões (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

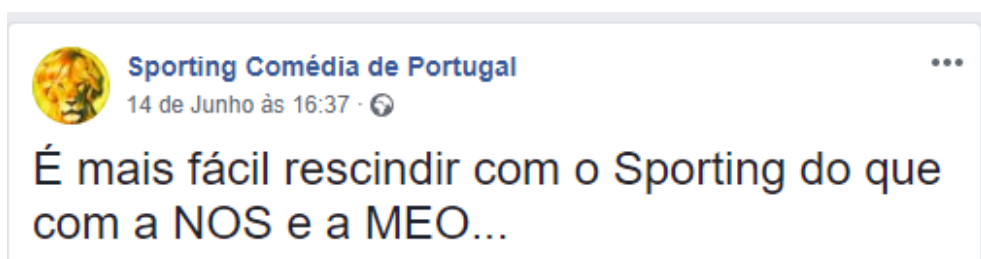


Imagem XXXII - Piada sobre as rescisões (fonte: página de comédia no Facebook, Sporting Comédia de Portugal)

o A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.

- Publicações de 15 de junho:



Imagem XXXIV - Acuña não resinde (fonte: página de Facebook do jornal online Bancada.pt)

o A página do Sporting Clube de Portugal não publicou nada relacionado com o tema.

A LITERATURA COMO ELEMENTO DE APROPRIAÇÃO DA LÍNGUA MATERNA: A APRESENTAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO AOS BEBÊS

Juliane Francischeti Martins Motoyama

SEDUC/CELLIJ /UNESP/Doutorado em Educação

Renata Junqueira de Souza

CELLIJ/UNESP/Pedagogia e Doutorado em Educação/Orientadora

Resumo

Desde os primeiros momentos de vida, os bebês demonstram ter percepção e habilidades linguísticas e, por isso, se comunicam com os adultos exprimindo reações de entendimento. É esta compreensão do mundo que ocorre ao seu redor e expresso em língua materna que se torna a chave para a aquisição da linguagem infantil nos primeiros anos de vida. Conscientes de que a aquisição da linguagem é um processo rápido e que precisa ser potencializado nesse primeiro contato da criança com a língua, desenvolvemos pesquisas que trabalham com a escuta e leitura de textos literários para bebês que estão na primeiríssima infância com a intenção de torná-los mais sensíveis às nuances da língua materna e de enriquecer seu vocabulário e expressão. Este trabalho traz um estudo de caso com abordagem qualitativa, no qual o universo da pesquisa é a bebeteca da Escola Municipal Doutor Aziz Felipe em Presidente Prudente, estado de São Paulo, e seus sujeitos: professoras, educadoras, crianças e famílias frequentadoras do espaço. Abordamos o desenvolvimento de bebês de um e dois anos de vida que participam do projeto “Do colo à roda de histórias: práticas de leitura para a educação literária” desenvolvido com o apoio de alunos bolsistas do CELLIJ e do Núcleo de Ensino da Universidade Estadual Paulista (UNESP) que realiza semanalmente intervenções no espaço com contação de histórias. O objetivo deste estudo é observar a recepção às narrativas, bem como às interações que se estabelecem com o espaço e com os livros através da relação que as crianças construíram com a literatura que lhes chegou pela oralidade. Como esta é uma pesquisa que se desenvolve anualmente, os resultados de 2017 e os preliminares de 2018 apontam que as crianças quando expostas ao contato com o texto literário em situações lúdicas desenvolvem a oralidade e a imaginação. Além disso, ao longo do projeto, o contato dos bebês com os livros tornou-se mais harmonioso e eles passaram a chorar menos e interagir mais e, em alguns momentos, reconhecem elementos da narrativa e mostram para os colegas como, por exemplo, o “au-au” ou o “nenê”. Essas ações estão servindo como base para compreender como os bebês são capazes de desenvolver outros modos de leitura e expressão a partir da vivência com o literário.

Palavras chave: Literatura infantil, Língua Portuguesa, Educação Infantil, Bebês, Bebeteca

Introdução

A vida do ser humano se inicia com o nascimento e um som que comunica ao mundo a chegada de uma nova vida: o choro. Desde os primeiros dias de vida, os bebês aprendem que para sobreviverem no mundo, deverão fazer uso de habilidades comunicativas, a primeira delas é o choro, mas não demora muitos meses para que eles comecem a compreender que há outros sons – por vezes até mais eficientes – que mediam as relações humanas. Por volta dos três meses de idade, surgem os primeiros balbucios e os bebês começam a modelá-los para servirem de ferramenta para socialização.

Tendo os pequenos compreendido que a aquisição da linguagem é a chave para a sua vivência no mundo, aos adultos cabe o papel de auxiliá-los no aprimoramento desta capacidade para que possam melhorar a compreensão do universo que está posto ao seu redor em sua língua materna. Todavia, um agravante neste caso é que a aquisição da linguagem é rápida e relacionada a fatores como contextos linguísticos e situacionais. Sendo assim, o adulto tem um importante papel para potencializar as experiências infantis a fim de enriquecer o vocabulário e a expressão das nuances da língua. Um dos caminhos para este trabalho é a leitura e escuta de textos literários já nos primeiros meses de vida dos bebês.

Isto posto, este texto apresenta o desenvolvimento de bebês de um e dois anos de vida que participam do projeto “Do colo à roda de histórias: práticas de leitura para a educação literária” desenvolvido com o apoio de alunos bolsistas do CELLIJ e do Núcleo de Ensino da Universidade Estadual Paulista (UNESP) que realizam semanalmente intervenções no espaço com contação de histórias. Neste sentido, problematizamos: como formar crianças sensíveis à arte e ao potencial da língua materna através do trabalho na escola? Em que medida o acesso à literatura pode transformar a vida das crianças na primeiríssima infância?

Nesta jornada, algumas hipóteses se levantaram e muitas já se confirmaram, visto que já trabalhamos nesta escola por dois anos seguidos. A hipótese sobre o desenvolvimento da língua materna se potencializar através do contato com a arte é em parte verdadeira, pois há outros fatores que interferem nesta variável como, por exemplo, as habilidades cognitivas de cada criança, portanto, nem todas avançaram na mesma medida. No entanto, o acesso à literatura mostrou-se uma ferramenta primordial para uma série de questões cognitivas, metacognitivas e comportamentais no desenvolvimento dos bebês.

O objetivo deste estudo é observar a recepção às narrativas, bem como às interações que se estabelecem no espaço e com os livros através da relação que as crianças construíram com a literatura que lhes chegou pela oralidade.

Como esta é uma pesquisa que se desenvolve anualmente, os resultados de 2017 e os preliminares de 2018 apontam que as crianças quando expostas ao contato com o texto literário em situações lúdicas desenvolvem a oralidade e a imaginação. Além disso, ao longo do projeto, o contato dos bebês com os livros tornou-se mais harmonioso e eles passaram a chorar menos e interagir mais e, em alguns momentos, reconhecem elementos da narrativa e mostram para os colegas como, por exemplo, o “au-au” ou o “nenê”. Essas ações estão servindo como base para compreender como os bebês são capazes de desenvolver outros modos de leitura e expressão a partir da vivência com o literário. Neste caso, a importância de tal investigação se baseia no fato de que, diferentemente de países europeus que possuem bebetecas há certo tempo, no Brasil o primeiro desses espaços surgiu em Castro, no estado do Paraná, no ano de 2007 e somente a partir dos últimos anos está ganhando o campo de investigações pautado em estudos espanhóis como, por exemplo, Escardó (2003) Ainda assim, a visão que se tem do espaço em certos momentos é simplista e relacionada ao senso comum tomando o conceito como uma coleção de livros para “crianças pequenas” sem pensar na qualidade das relações que se estabelecem entre criança e livro /criança e mediador.

Este trabalho traz um estudo de caso com abordagem qualitativa, no qual o universo da pesquisa é a bebeteca da Escola Municipal Doutor Aziz Felipe em Presidente Prudente, estado de São Paulo, e seus sujeitos: professoras, educadoras, crianças, famílias e estudantes do curso de Pedagogia frequentadores do espaço. Destacamos que, este texto é apenas um recorte do trabalho que desenvolvemos em que enfocamos as relações estabelecidas entre os livros e as crianças pequenas.

Diante do exposto, este texto está organizado em duas partes: a primeira traz a apresentação do projeto na qual expomos as ações que estão sendo desenvolvidas e os meios para que isso ocorra e na segunda parte analisamos alguns pontos que já podem ser observados na escola aproveitando para refletirmos sobre novos caminhos e possibilidades e esperando que a pesquisa possa servir de inspiração para outras escolas e que avancemos na construção de bebetecas e bebês leitores no Brasil.

0 projeto de formação de bebês leitores e a bebeteca

No ano de 2016, ao assumir a direção da Escola Municipal Doutor Aziz Felipe, encontramos um rico acervo de livros de literatura infantil que fora enviado pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) acondicionado ainda nas caixas que foram trazidos pelo Governo Federal, trancados em um armário cuja chave ficava em posse das gestoras. Diferente do novo programa de distribuição de livros literários encabeçado pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) que mandará livros literários para serem utilizados na sala de aula em 2018/2019, o PNBE, tinha por objetivo que os livros fossem utilizados para compor um acervo e se construísse

uma biblioteca escolar. Assim, o modo como estava organizado já não atendia as necessidades e proposituras do Programa.



Figura 1: Livros na estante
Fonte: Motoyama (2016)

Além dos livros do PNBE, havia também um acervo pequeno de livros de pano e de plástico que ficava circulando entre os três berçários I (crianças de 0 a 1 ano) e seis berçários II (crianças de 1 a 2 anos) de maneira aleatória. Assim, se a turma do berçário I pegasse a caixa e não devolvesse, os demais bebês ficavam sem acesso aos livros.

Neste mesmo período, no CELLIJ, iniciaram-se os estudos sobre leitura na primeiríssima infância e como as diferentes materialidades afetavam os bebês. Para ter um campo de coleta de dados, foi estabelecida uma parceria entre o Centro de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil “Maria Betty Coelho Silva” (CELLIJ) e a Organização não governamental (ONG) Colunas do Saber para a aquisição de livros, mobiliários e outros materiais para a construção da primeira bebeteca da cidade de Presidente Prudente em uma creche de gestão compartilhada. O processo de construção do espaço fluiu bem, os professores receberam formação sobre como utilizar o livro literário em atividades de leitura em voz alta, leitura individual e contação de histórias e semanalmente, as equipes do CELLIJ se revezavam para contar histórias para os bebês.

Neste ponto, é importante salientar que trabalhamos com as concepções de Bajard (2001/2007) de que o ler é algo introspectivo no qual o leitor debruça-se sobre o livro e tem uma ação de silêncio. Esta ação está relacionada aos primórdios da história da leitura na qual o ato de ler é algo silencioso e que estabelece um elo entre o objeto livro e o seu leitor. Enquanto isso, o dizer é a proferição da história memorizada em voz alta, ou

seja, o texto sai do livro para a voz de um narrador físico que apresentar a narrativa com ou sem o apoio do objeto para os que o ouve. Já o contar é o ato de narrar o texto sem o compromisso com o escrito, mas sim com o enredo. Neste caso, a apresentação de texto pode ganhar, inclusive, ares de teatro, pois tudo se permite ao que conta: mudar a voz, dramatizar, dentre outras liberdades.

O projeto piloto que foi implantado nesta creche compartilhada, no entanto, ficou inviável de continuar devido uma série de fatores, dentre eles, o “mito do livro”. Este fenômeno que assim nomeamos, diz respeito a forma como as pessoas consagram e cultuam o objeto livro como um receptáculo dos saberes e impedem que eles sejam manuseados para que não sejam danificados. Neste “endeusamento” do livro, gestores e professores os confiscam e os colocam em um altar – neste caso os armários das escolas – a fim de que, não sejam violados pelas mãozinhas sujas e vorazes das crianças pequenas. É assim, que milhões de reais que são investidos pelo Governo Federal, terminam trancafiados em armários e as crianças sem acesso a material de leitura de boa qualidade e tem seu direito de exploração de livros e de se formarem leitores cerceados.

Não tocar! Quantas vezes as crianças ouviram repetir esta imposição. Ninguém jamais diria: não olhar, não ouvir, mas parece que para o tato é diferente [...] Quando uma criança de alguns meses gira pela casa a 4 pernas como um gato e toca os azulejos frios, o tapete macio, a madeira quente, a parede áspera, a bola esférica que escapa por todos os lados, o tecido leve, seu vestido, a bochecha da mamãe... ela aprende muitas coisas. Assim são sensações, incapazes de explicar em palavras o que elas provocam fisicamente (MUNARI, 2011, p. 03, apud, FELTRE, 2015, p. 86)

Feltre (2015) explica que a criança pequena é plurissensorial, portanto, necessita do tato, em consonância com a visão e a audição para significar o mundo que está ao seu entorno, assim, é fundamental que possam explorar a obra para conhecê-la e aproximar-se. A autora complementa ainda que “temos uma educação do tipo literária e muitas pessoas, incluindo professores de várias escolas, tentam explicar muitas vezes em palavras os fatos visuais e táteis, em vez de dar a possibilidade de provar pessoalmente e descobrir uma informação por meio do tato” (FELTRE, 2015, p.86).

Diante dessa situação de cerceamento ao direito infantil de exploração e sem opções de reverter o caso, já que a direção da unidade escolar era a autoridade a quem devíamos nos reportar e ela estava resistente mudança, resolvemos desenvolver um novo projeto de bebeteca em que não houvesse restrições para o manuseio e exploração do livro literário. Em 2017, o projeto “Do colo à roda de histórias: práticas de leitura para a educação literária” desenvolvido com o apoio de alunos bolsistas do CELLIJ e do Núcleo de Ensino da Universidade Estadual Paulista (UNESP), transferiu-se da creche compartilhada para a Escola Municipal Doutor Aziz Felipe.

Essa decisão pela mudança foi embasada por estudos de diferentes pesquisadores como Tussi; Rosing (2009), Parreiras (2009/2012) e Reyes (2010) que defendem que ao se oferecer a literatura para as crianças desde a mais tenra idade elas tornam-se potenciais leitores nas fases seguintes de suas vidas, isso porque, ao

serem apresentados aos materiais de leitura, os pequenos adentram no mundo simbólico e ampliam suas possibilidades de desenvolvimento da imaginação. Quanto aos bebês que, aparentemente, não compreendem o enredo das narrativas, a audição das histórias é fundamental para que eles compreendam que a fala cotidiana dos adultos diferencia-se da leitura de livros devido à entonação, emoção e outras singularidades da língua. A partir dessas experiências, os pequenos desenvolvem o sentimento de segurança com os locais e objetos de leitura.

A partir dessas concepções, a ideia do projeto concebe exatamente a oportunidade para que as crianças pequenas possam vivenciar a literatura de modo singular e em discutir com os docentes, através de um curso de formação as diferentes materialidades dos livros literários que podem ser oferecidos para as crianças e como apresentar a literatura para os pequenos desde a mais tenra idade. Durante a formação, problematizamos as ações com o ler, o dizer e o contar e entendemos, assim como Senhorini e Bortolin (2008), que a bebeteca deveria ser construída para ser o local ideal para essas ações formativas onde os pequenos possam desenvolver as habilidades de comunicação e construir uma relação emocional com a leitura e a literatura.

Assim, no decorrer do ano de 2016, a gestão da escola separou e preparou o espaço, em parceria com famílias e funcionários da escola para abrigar a bebeteca que seria o espaço de desenvolvimento do projeto “Do colo à roda de histórias: práticas de leitura para a educação literária” que seria desenvolvido através de uma parceria com o CELLIJ. Uma sala que antes abrigava a sala de estimulação precoce foi separada, limpa e pintada para receber os livros e a estimulação precoce foi remanejada para a sala de televisão que, por sua vez, foi para junto dos computadores no que se chamou de sala de tecnologia.



Figura 2: Processo de organização do espaço
Fonte: Motoyama (2016).

Com os livros dispostos na estante, no ano de 2017, demos início à formação dos professores e atividades de leitura e contação de histórias para os bebês da E.M. Dr. Aziz Felipe. Em sua constituição, o projeto que lá vem sendo desenvolvido tem por objetivo ofertar, estudar e compreender a contribuição que a

abordagem do ensino das estratégias de leitura com um programa específico de leitura fundamentado na literatura infantil, pode oferecer a professores de educação infantil (berçário e maternal) de instituições de Presidente Prudente, e, conseqüentemente, às crianças (dos primeiros meses de vida aos 2 anos de idade), no que tange à questão da efetiva contribuição à formação do pequeno leitor (ainda em gestos e ações embrionárias do ato de ler) e do desenvolvimento de sua inteligência e personalidade.

Essa ação se foi abraçada por todos da equipe docente e pelas famílias da escola por terem consciência do que relata Bajard (2016):

A expansão da literatura infantil na sociedade modificou radicalmente as condições de acesso da criança à língua escrita. Se há trinta anos o seu primeiro encontro com o livro se dava através da cartilha, hoje ela engatinha em meio aos livros com alguns meses de idade. Paradoxalmente, o primeiro acesso à narrativa escrita se realiza mediante a escuta. Mesmo sem saber ler, a criança usufrui a literatura através do texto proferido pela voz de um “mediador”. (BAJARD, 2016 p. 11)

Pensando no futuro dessas crianças nos meios sociais e letrados, todos resolveram que seria uma excelente ideia investir na compra de livros e melhoria dos espaços para que as crianças pudessem receber uma educação literária de qualidade. Diante disso, a parceria entre a escola e o CELLIJ traçou um projeto que se constituiu como uma pesquisa que desenvolveu uma intervenção para observar e analisar como se dá e como pode ser potencializados os contornos de vivências literárias na primeira infância a partir do encorajamento da leitura nas creches para que ocorra o uso e a experimentação do livro lúdico, de imagens e do livro ilustrado com os bebês e as crianças pequenas. Portanto, a função da pesquisa aqui descrita não é apenas a geração de dados sobre os modos de ler na educação infantil, mas também pensar em como se dá essa leitura e intervir de modo direto no espaço da escola e na formação docente para que todos – crianças e adultos – possam assumir o protagonismo e a leitura como parte do cotidiano escolar.

A linguagem dos bebês e a formação literária

Nos primeiros anos de vida do bebê, a linguagem é utilizada em sua amplitude e de maneira simbólica, pois por não possuir recursos linguísticos para utilizar-se da fala, a criança se expressa através do gestual, corporal, musical, imagético por vezes com alguns sons ou balbucios de palavras que apresenta ao adulto as necessidades e os desejos infantis. Como os primeiros anos de vida estão fadados às descobertas dos pequenos, a família e profissionais que atendem a criança precisam estar atentos para desenvolver vínculos e potencializar esse desenvolvimento que é único e jamais voltará a ocorrer em outra fase da vida infantil. Isso é reforçado pelas ideias de Cairuga, Castro e Costa (2014, p. 85) ao afirmarem que: “as crianças pequenas, especialmente os bebês,

têm um crescimento muito rápido. Do ponto de vista orgânico, as crianças, no primeiro ano de vida, realizam grandes conquistas através do movimento e das linguagens do corpo”.

A ausência da fala não impede as crianças de realizarem um sem-número de atividades, ações e interações que lhes possibilitam ir conhecendo a si mesmas e a outras com as quais estão interagindo. (...) Desde que nasce, o bebê está imerso num mundo de sons, que lhe chegam pela audição em forma de vozes humanas, ruídos do ambiente onde vive (...) estimulando-o e organizando-o em relação a si mesmo e ao mundo com o qual está interagindo. Em muitas situações, o simples fato de ouvir a voz das pessoas com as quais convive, que se encontram fora do campo de visão da criança, faz com que ela se sinta segura e se tranquilize, ou seja, a voz está no lugar das pessoas e é o suficiente para apaziguá-la. (RAPOPORT, 2012, p. 20-21).

Assim é importante ter consciência, ao lidar com os bebês, de que eles conseguem compreender e interagir com o ambiente que os cerca e, principalmente, que a linguagem é um canal não só de comunicação, mas também emocional para que os pequenos se desenvolvam, assim, desde a mais tenra idade é possível criar laços afetivos que sejam unidos pela tessitura da linguagem como, por exemplo, através de atos de ler ou contar histórias para os bebês.

Com o amadurecimento do corpo dos bebês, todas as suas potencialidades também vão evoluindo e a linguagem é uma delas. Com o desenvolvimento neurológico em um nível avançado, os pequenos conseguem adquirir simultaneamente distintas linguagens e, a compreensão delas, os auxiliam na convivência e assimilação do universo em que estão inseridos.

Uma das primeiras formas de “linguagem da criança” é a utilização do movimento de seu corpo para “dialogar” com o outro. Este diálogo por ser iniciado pela criança ou pelo outro. Pode surgir da própria criança ou pode surgir através da imitação. Em ambos os casos, é a busca do estar em comunicação, que é uma manifestação humana (LIMA, 2002, p.08).

Neste caso, a mediação dos adultos é fundamental e o profissional necessita de ferramentas e recursos para estabelecer um diálogo com a criança e não apenas compreende-la melhor, mas também mediar o desenvolvimento de modo mais eficiente, pois o que Tristão (2005) aponta é que a maioria dos adultos não estão habilitados a fazerem este movimento de compreensão e isso pode dificultar ou estagnar o desenvolvimento infantil:

O adulto, habituado à linguagem falada, encontra dificuldades para compreender outras formas de comunicação e expressão que, no caso das crianças pequeninas, são os olhares, os gestos,

o choro, os sorrisos, os balbucios. Na maioria das vezes, o que ocorre com os profissionais envolvidos é isto: não conseguem perceber esses sinais comunicativos tão complexos. (TRISTÃO, 2005, p. 18).

O que os adultos necessitam ter em mente é que o desenvolvimento infantil é um contínuo que se inicia no ventre e entra em um nível avançado com o nascimento. De acordo com Rapoport (2012), com um mês de vida, a audição dos pequenos está bem desenvolvida, então ele já pode diferenciar sons e associa-los a algumas pessoas, neste caso, a escuta de histórias já seria uma possibilidade viável. Aos três meses, a autora afirma que os bebês começam os balbucios que, embora ainda não tenham significados, já é uma pré-linguagem ou o que ela chama de “linguagem materna” que ganhará sentido conforme se intensificarem as relações entre os pequenos e os adultos é assim que, ao longo dos primeiros meses de vida infantil, “o “papapa” se transforma em comida; “papa”, em papai; “mama”, em mamar; “mamama” em mamãe, não necessariamente nessa ordem e com essa correlação” (RAPOPORT, 2012, p.21).

No caso da experiência dos bebês na creche Dr. Aziz Felipe as imagens capturadas durante as filmagens das contações de histórias e momentos de leitura com os bebês em 2017, no berçário I com crianças de 0 a 1 ano, apresentam crianças como “I” de 8 meses apontando para os livros em que há uma imagem de um infante e verbalizando sons como “o nenê” ou ao ver o cachorro “au-au”. Este bebê não apenas conseguia aprimorar sua linguagem verbal, mas também fazer relação entre a imagem não verbal e sons que a denominam antes mesmo de completar um ano de idade. Além disso, “I” já conseguia selecionar seus livros favoritos a partir dessas conexões de linguagens e imagens, assim, ao visualizar um livro de pano com leões na capa que era o seu predileto, ela imitava o rugido.



Figura 3: Criança com seu livro favorito
Fonte: Motoyama (2017).

Rapoport (2012) continua apresentando o desenvolvimento infantil e explica que, por volta dos dez meses de vida, a criança já consegue imitar os sons que ouve e com um ano já entra no estágio linguístico com o aparelho fonador maturado. Neste momento, as palavras são pronunciadas com sentido e a comunicação já inicia um novo patamar do desenvolvimento infantil com a “palavra-frase”, ou seja, a criança diz uma palavra que o adulto precisa atribuir sentido para compreender o que o pequeno deseja. Neste caso, os gestos ainda são bastante significativos e constantes.

Nesta fase, temos uma propensão com a linguagem em uma fase mais avançada, das crianças imitarem os adultos. Y de 1 ano e 4 meses, aluna do Berçário II no ano de 2017, apresentava um espírito de liderança e, por isso, colocava seus colegas da mesma idade ou um pouco mais novos sentados ao seu redor e apresentava os livros. Ela não produzia frases, fala sequenciada ou algo que fizesse sentido para os adultos, mas folheava o material adequadamente da direita para a esquerda sem pular páginas, apontava com seu dedinho as ilustrações e emitia sons como se estivesse lendo a narrativa. Dois ou três bebês ficavam ao lado dela constantemente e prestam a atenção, principalmente, quando o dedinho dela escorregava pelas páginas do livro para sinalizar algo. Esta é uma linguagem inacessível aos adultos, mas que já estabelece um vínculo de socialização entre essas crianças tão pequenas.

Por volta de um ano e meio, os autores como Rapoport (2012) defendem que as crianças já tenham um vocabulário de, pelo menos cinquenta palavras que podem ser ou não pronunciadas corretamente. “Pouco a pouco, as crianças vão ampliando o seu vocabulário e vão fazendo construções mais complexas, como “nenê”, “papá”, “dá colo”, “nenê qué”, etc.” (RAPOPORT, 2012, p. 23). As partes do corpo são nomeadas nesta fase e os comandos oferecidos pelos adultos passam a fazer sentido, portanto, pela primeira vez na vida da criança ela compreende de modo claro que a vida é um instrumento de comunicação social. Com o suporte dos livros, os pequenos não apenas compreendem que a língua é utilizada para a comunicação social como também assimilam que ela serve para relatar algo, para expressar sentimentos e histórias e, portanto, serve para mais do que a comunicação, serve para a expressão.

Até os dois anos de vida, as crianças necessitam de um suporte consistente de seus mediadores, pois elas se preparam para as fases posteriores através dessa comunicação corporal e, com dois anos, iniciam o simbolismo e começam a expressar suas visões de mundo através de imitações, brincadeiras e outras interações. Nesta fase, a criança se vê como integrante de determinado grupo social e dá início ao desenvolvimento de uma comunicação pautada pela linguagem verbal já com alguma consciência da gramática.

Tendo isso em mente, é preciso preparar o ambiente escolar para que se potencialize o desenvolvimento infantil através da oferta de livros de literatura tanto através da leitura de histórias como da contação para que os bebês criem “intimidade” com a palavra dita, além de oportunizar o manuseio de diferentes materiais para que

eles compreendam as diferentes materialidades e suas potencialidades. Neste caso, os livros são mais um mediador para o desenvolvimento infantil.

O prazer que o livro pode trazer tem múltiplos aspectos. [...] O livro informa, distrai, enriquece o espírito, põe a imaginação em movimento, provoca tanto a reflexão como a emoção; é, enfim, um grande companheiro. Companheiro ideal, aliás, pois está sempre à disposição, não cria problemas, não se ofende quando é esquecido, e se deixa retomar sem histórias, a qualquer hora do dia ou da noite que o leitor deseje. (MINDLIN, 2004. p. 15-16).

O modo como se trabalha com a literatura como tem sido feito durante o projeto nesses primeiros anos de vida infantil é fundamental para que a criança cresça com potencialidade para circular entre diferentes culturas e linguagens, para que compreenda a si mesmo e aos outros através de diferentes contextos e vivências e, inclusive, apreenda sobre os sentidos da leitura e da escrita e prepare o seu desenvolvimento neurológico para a aquisição da leitura e escrita de modo gradativo e natural.

Com o simbolismo forte no desenvolvimento dos bebês de até 2 anos de vida, a oferta das histórias auxiliam as crianças no aprimoramento da imaginação e das relações entre as diferentes modos de ler o mundo fazendo conexões entre o já conhecido e o novo, as crianças podem ocupar o espaço das personagens e experimentar novos sentimentos e vivências.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 1939, p. 76).

Tendo isso em vista, os livros tornam-se novos suportes emocionais para os pequenos e eles também se aproximam da leitura devido a um vínculo que se estabelece entre a criança e o livro. Diante disso, os resultados do projeto desenvolvido ao longo desses dois anos na E.M. Dr. Aziz Felipe concluímos que com a implantação desta bebeteca de maneira coletiva com o envolvimento dos docentes e familiares, verificamos que o acolhimento e o aconchego são importantes porque possibilitam que as crianças sintam-se à vontade e confortáveis para ouvir as histórias. Além disso, a disposição dos livros em suas mais diversas materialidades estimula o interesse em querer conhecê-los, folheá-los, explorá-los. De maneira que a bebeteca consiste em um ambiente mediador que instiga a necessidade de leitura, favorecendo, inclusive, o desenvolvimento cognitivo, social e afetivo os pequenos.

Considerações finais

Assim, concluímos esta breve apresentação e análise do projeto que compreende algumas ações desenvolvidas entre os anos de 2017 e 2018 reforçando que a bebeteca é um espaço socialmente construído para formar leitores desde a mais tenra idade de modo vivo e que possa mediar as primeiras relações que se estabelecem entre os pequenos e os livros literários através de atividades dinâmicas como contações de histórias e as primeiras experiências de leitura dos bebês – quando ainda estão no colo dos mediadores.

A partir da observação das vivências dos bebês no espaço da bebeteca da E.M. Dr. Aziz Felipe, pudemos constatar que houve uma melhora e até mesmo aceleração no desenvolvimento cognitivo de algumas crianças que desenvolveram a oralidade antes do previsto, pois o contato com o livro, mediadores e outros sujeitos em situação de interação com o livro trouxe benefícios intelectuais e emocionais para o desenvolvimento do bebê promovendo sua socialização, inteligência e de significando a ação da leitura. Além disso, há o ganho registrado nos processos de socialização dos bebês que, a partir do contato com o livro, encontraram um novo meio de se comunicar antes mesmo de falarem.

Referências bibliográficas

BAJARD, Elie. **Ler e dizer**: compreensão e comunicação do texto escrito. São Paulo: Cortez, 2001.

BAJARD, Élie. **Da escuta de textos à leitura**. Questões da nossa época. E.d. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

CAIRUGA, Rosana Rego, CASTRO, Marilene Costa de, COSTA, Márcia Rosa de. (orgs.) **Bebês na escola**: observação, sensibilidade e experiências essenciais. – Porto Alegre: Mediação, 2014.

LIMA, Elvira Souza. **A criança pequena e suas linguagens**. São Paulo: Editora Sobradinho, 2002.

MINDLIN, José. Loucura Mansa. In: SILVEIRA, Julio; RIBAS, Martha (Org). **A paixão pelos livros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

RAPOPORT, Andrea et al. **O dia a dia na educação infantil**. Porto Alegre: Mediação, 2012.

TODOROV, Tzvetan. 1939, **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

TRISTÃO, Fernanda C. D. **Ser professora de bebês**: uma profissão marcada pela sutileza. Reflexão e ação, v. 13, 2005.

UM VAZIO ENTRE OS DEGRAUS: O SILÊNCIO NA POESIA DE HILDA HILST E HERBERTO HELDER

Lucas Augusto da Silva

Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC)

lucassilva@ces.uc.pt

Resumo

Este ensaio intenciona analisar a representação do silêncio enquanto estrutura (sintaxe) e enquanto temática (semântica) nas obras poéticas de Hilda Hilst e Herberto Helder. Nos interessa fazer emergir, comparar e acentuar as opções estilísticas nas obras *Roteiro do Silêncio* (Hilst, 1959) e *Cinco Canções Lacunares* (Helder, 1965-68), nas quais os autores buscam representar o silêncio em pausa rítmica (silêncio métrico) e enquanto núcleo temático (silêncio enquanto musa). Se o reconhecimento do representado na representação só se dá pelo apelo mnêmico, baseado no conhecimento prévio do espectador, como então se dá a representação do silêncio (a ausência de ruídos e palavras) através da *poiesis*? Esta é a premissa da qual partimos para a composição deste escrito: intenciona-se averiguar os recursos vocabulares, bem como os artifícios de pontuação e composição métrica que identificam o vazio das palavras como representação do silêncio nos poemas que compõem as obras escolhidas. A título ilustrativo, se na obra de Hilst identificamos uma tendência da autora em recorrer ao silêncio como o real impossível de ser descrito em palavras ("Ventura a minha, a de ser / poeta e podendo dizer / calar o que mais me afeta"), o que a aproxima da psicanálise lacaniana e da sua própria concepção do Real (na triangulação com o Simbólico e o Imaginário), em Helder o silêncio parece assumir a posição de vazio a ser ocupado ("Existe nas ilhas um silêncio para / a poeira tremer, e o teu rosto se voltar lentamente cheio / de febre para o lado de uma canção"), se aproximando, portanto, da Física de Epicuro.

Pretendemos, portanto, (i) analisar os efeitos semânticos que derivam da representação do silêncio pelas palavras; e (ii) comparar as opções estilísticas, funções sintáticas e construções métricas no conjunto poético designado, a partir principalmente das lacunas e da pausa pontuada.

Palavras-chave: Poesia lusófona; silêncio; Hilda Hilst; Herberto Helder.

1. A representação estética do silêncio

Há um aparente paradoxo na tentativa da representação poética do silêncio. Talvez seja a mesma problemática associada à representação gráfica do vazio. Como expressar em palavras o que não se pode dizer ou representar visualmente o que não se pode ver?

Nas artes sonoras, o genial silêncio de John Cage constituiu o marco definitivo da relevância das pausas. Longe de relativizar o mérito do pianista, sua estratégia de sensibilização segue um caminho paralelo às estruturas analíticas nas artes visuais. O vazio na pintura, por exemplo, é analisado em perspectiva, de uma maneira referencial e estrutural. Isto é: um quadro inteiramente pintado de branco ou de preto não é exatamente a representação de um espaço desocupado. É, na realidade, em comparação com as demais formas incluídas em uma obra visual que se reconhece o vazio entre elas. A magistral obra 4'33" de Cage direciona holofotes às lacunas ao incluí-las no centro fundamental da reprodução sonora, inova ao apresentar uma perspectiva não-convencional e, precisamente por isso, avança como expoente da arte contemporânea à maneira paralelamente articulada por Bernstein na poesia (1997): "*quando recusa a conformidade, a poesia entra no contemporâneo*".

No entanto, é evidente que a saliência do silêncio ou do vazio na arte não está restrita às obras que eventualmente recusam como premissa a utilização de palavras (na literatura), sons (na música) ou imagens (no vídeo). Se assim fosse, somente uma página em branco poderia dar conta da representação do silêncio na poesia.

É mais fácil evidenciar a relevância do silêncio no cinema nas cenas em que há diálogos extremamente longos sem pausas. No cinema mudo de Chaplin, não há silêncio, uma vez que só há silêncio, o que quer dizer que, já que não há uma referência de comunicação linguística, toda a interação estabelecida a partir de um código gestual impede uma análise estrutural sobre a representação do silêncio. Aliás, pode-se inferir, portanto, que a ausência da palavra, na linguagem cinematográfica, uma vez que, desde sua origem amordaçada, predominantemente edificada sobre outro sentido exigido do seu receptor (a visão), é perfeitamente substituível pela interlocução mimética. E mais: enquanto no cinema o silêncio prescinde das palavras, o contrário não parece convalidar-se. Neste sentido, a referência máxima deste efeito assimilativo são as atuações de Harpo Marx, as quais representam uma enigmática comédia muda em meio aos mecanismos histriônicos dos irmãos falantes.

Há, ainda no audiovisual, uma instância gráfica (em complemento à camada sonora, na qual estão contidos os diálogos, a ambientação e a trilha sonora) do vazio que aparece principalmente nas cenas intermediárias àquelas que integram o roteiro enquanto fio condutor da história central. Não faltam exemplos de recursos desta espécie na história cinematográfica: as cenas iniciais de *Veludo Azul* (David Lynch) e de *Anticristo* (Lars Von Trier) apresentam um introito ilustrativo da ambiência em que o filme se deslocará para seu enredo central. Talvez o plano que melhor identifique a relevância estrutural do vazio cenográfico são os 3,5 segundos que intermediam o diálogo de Ilsa Lund e Rick Blaine em *Casablanca* (Michael Curtiz).

Após uma ameaça seguida de uma incipiente reconciliação, Rick e Ilsa se abraçam diante da janela do quarto em que estão. A cena seguinte mostra por 3,5 segundos um farol de aeroporto aferindo uma luz circundante. Quando a câmera volta ao quarto, Rick fuma um cigarro sozinho na janela, enquanto Ilsa encontra-se sentada em uma cadeira.

Neste caso, o vazio cenográfico é preenchido por um *frame* aparentemente alheio ao enredo nuclear, o que imediatamente leva o espectador a completá-lo inconscientemente de modo a fornecer uma sequência razoável aos fatos narrados. A resposta que se espera é: o que aconteceu no quarto durante estes 3,5 segundos? Mais diretamente: as personagens se relacionaram sexualmente ou não? Žizek, respaldado por Richard Malby, responde: sim e não.

“Embora, no nível da sua narrativa superficial, o filme pode ser interpretado pelo espectador como estando de acordo com códigos morais estritos, ele oferece ao mesmo tempo indícios suficientes aos ‘s sofisticados’ para construir uma linha narrativa alternativa, sexualmente muito mais ousada” (Žizek, 2009).

Neste caso, insinua-se entender o silêncio tal como um signo linguístico que faz parte da estrutura da linguagem tanto quanto um significante qualquer. A hiância do processo psíquico que se conclui em ausência de palavras não é, portanto, uma demanda inacabada. No campo das artes, o silêncio (ou o vazio) deve ser avaliado enquanto parte estrutural da obra.

Ao analisar a representação do silêncio na obra de Samuel Beckett, Maria Margarida Costa Pinto conclui:

“Mesmo que, aparentemente, as pausas não deem [sic] acesso a um referente identificável, elas possuem relevância quer semântica, quer pragmática” (Pinto, 2006).

Para encaminhar a análise proposta neste ensaio, as obras selecionadas foram *Roteiro do Silêncio* de Hilda Hilst, cuja primeira edição data do ano de 1959, e *Cinco Canções Lacunares* de Herberto Helder, publicado originalmente em 1968. Uma vez que o silêncio aparece como temática nuclear tanto na primeira quanto na segunda obra, tentar-se-á identificar os laços que se cruzam e as práticas que os distanciam.

2. O silêncio enquanto musa

Hilda Hilst, em seu quarto livro de poesia, esclarece seu projeto desde o início da leitura: “É tempo de parar as confidências” (Hilst, 1959), anuncia a epígrafe à primeira parte da obra, intitulada Cinco Elegias. Como num ato de voluntariedade, Hilst informa sua intenção. Contudo, ao prosseguir com a leitura, deflagra-se que o ato de represar as confidências parece ser mais uma revelação da impotência da autora em expressar em palavras o desejo que agora sente.

Pela impossibilidade de transformar em confissão o que aflige seu impulso poético, Hilst transforma o silêncio, assim entendido como o *lugare* que vive o inatingível, em musa de seu repertório literário. Na aspiração de “fazer parte da paisagem”, a autora constrói um caminho (*roteiro*) pavimentado de vazio. Com efeito, trinta anos após a primeira publicação do livro, em entrevista concedida a Vilma Arêas e Berta Waldman, veiculada no Jornal do Brasil, esta relação entre o impossível e a palavra continua em voga. Nas palavras de Hilst: “A poesia tem a ver com tudo o que não entendo”.

O silêncio na poesia de Hilst é o inexprimível, o conceito é a incontinência do desejo, como se fosse algo de inalcançável através das palavras, ainda que o veículo de confissão seja a poesia. Trata-se do significado não passível de significante material. “Ventura a minha, a de ser / poeta e podendo dizer / calar o que mais me afeta” murmura a autora. É fortuna ou inaptidão a vocação poética?

Ao evidenciar o quão necessária (ou inevitável) é a abstenção das palavras para exprimir com excelência o sentimento engaiolado em seu próprio ser, a poeta se aproxima da estrutura psicanalítica conforme compreendida por Jacques Lacan. Para ele, se a linguagem instrumentaliza e estrutura as instâncias imaginária e simbólica nos processos de representação do sujeito, o real só se pode exprimir na ausência de sentido, o real é o que não pode ser nomeado (Lacan, 2012).

A procura, portanto, da “singeza de apenas existir” em Hilst afigura-se como o próprio limite da comunicação humana e o *Roteiro do Silêncio* comprova a (não)teoria sobre a verdade que Lacan enunciou no seminário transmitido por uma emissora de televisão francesa em 1974:

“Digo sempre a verdade. Não toda pois dizê-la toda não se consegue, dizê-la toda é impossível, faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade toca o Real.” (Lacan, 1993)

Posto que a verdade tem uma estrutura de ficção, só mesmo através da expressão artística (esta contingência simbólica que resulta do que se é e do que se deseja ser) o humano consegue representar o silêncio tal como o inapreensível pelo consciente.

Quando escreve “as coisas que procuro / não têm nome”, Hilst acata o pormenor lacaniano contributivo à teoria psicanalítica desenvolvida primeiro por Sigmund Freud, que, por sua vez, endereça assim a questão do silêncio revelador:

“Quando anunciamos a regra fundamental da psicanálise a um paciente com uma vida cheia de acontecimentos e uma longa história de doença, e então lhe pedimos para dizer-nos o que lhe vem à mente, esperamos que ele despeje um dilúvio de informações; mas, com frequência, a primeira coisa que acontece é ele nada ter a dizer. Fica silencioso e declara que nada lhe ocorre” (Freud, 2016)

Não é delírio considerar que o leitor (presumido, quando da elaboração da obra poética; convalidado, quando da sua leitura) se apropria do poema do mesmo modo que o analista parece se relacionar com o discurso

do paciente (na poesia, o autor). Sob esta perspectiva, a expressão poética em nada difere do surto histérico. Dentro do emaranhado campo artístico, a poesia se perfaz como a representação mais fidedigna da psicose. Senão vejamos. Explica Freud:

“Enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição; e, no final, compreendemos que esta é a sua maneira de recordar”.

Na poesia, a repetição de significantes (como testemunhara o psicanalista austríaco no caso do homem dos ratos) evidencia-se com frequência primeiramente em sua estrutura sintática – o ritmo, a métrica, as rimas, as aliterações – e não raro, em seguida, no próprio conteúdo semântico. É claro que este *sinthoma* não é exclusividade da poesia. Retomando o cinema, Žizek identifica na cinebiografia hitchcockiana a reprodução de “um conjunto de motivos (visuais, formais, materiais) que ‘permanece o mesmo’ em contextos de sentidos diferentes”, o que equivale aproximadamente às reiteradas manchas amarelas da última fase de Van Gogh ou à exibição da água e da erva na pintura de Munch (Žizek, 2009).

Outra maneira de recordação do passado – que se perfaz em repetição no contemporâneo dentro do campo poético – é o diálogo estabelecido com outros artistas anteriores à obra presente. Às vezes explícito, principalmente através de epígrafes (como a referência a Péricles da Silva Ramos em *Sonetos que Não São*), mas eventualmente tacitamente embrulhados. A relação da ideia de que “[...] navegando / se conhece o marinheiro” em Hilst com o famoso “amar se aprende amando” de Carlos Drummond de Andrade (1985) ou o verso “mais vale a mente vazia”, irmão mais novo de “ausente do meu coração / quiser eu sob o céu vagar” no *Lamento* de Rainer Maria Rilke, são repetições que, no entanto, somente o leitor, imbuído em sua tarefa psicanalítica, pode diagnosticar.

Enquanto o roteiro do silêncio de Hilst é um fim em si mesmo – o hiato que intermedia o que se deseja e o que se cala –, a musa taciturna de Herberto Helder reside em um outro lugar. Se a interação entre leitor e autor na obra da escritora brasileira é comparável (ao menos metaforicamente) à relação entre analista e paciente, Helder, ao deslocar o núcleo de seu vazio para um motivo fúnebre (e não desejoso, erótico), parece encontrar-se num confessionário diante de um leitor-pastoral!

Se a poeta brasileira desenvolve seu desejo em silêncio pelo simples fato de não saber nomear aquilo que deseja, mas afirma com convicção sua impotência, Helder questiona: “quem ama até perder o nome?”. Dentro da poesia do escritor português, contudo, o vazio se estabelece quase num apelo mumificador, de algo que se evanesce com sua morte, mas cujo espaço se pretende preenchido por outra substância. “Há quem morra para ser / de um mês: vivem imóveis / os jardins das vozes”: tais versos revelam qual a faceta que o silêncio poético intenta representar. O fenômeno descrito como *morrer para ser* anuncia a aparente ambivalência de que tudo o que cessa abre espaço para o devir, o vácuo inerente por onde circulam os corpos.

Na poesia de Herberto Helder, especificamente no que se refere à obra *Cinco Canções Lacunares* (aliás, não me parece à toa o emprego de um adjetivo essencialmente espacial – “lacunar”, derivação diminutiva do radical latino *lacus/lago* – para designar o espaço aberto pelo poeta), o silêncio aparece mesmo como brecha, como vão, como vazio a ser ocupado. A partir daí, conclui-se que o silêncio de Helder, diferente da genealogia psicanalítica já referenciada em Hilst, aproxima-se mais da representação estética da noção de vazio na filosofia epicurista.

Teixeira Filho (2011), a partir de uma análise da *Carta a Heródoto* escrita por Epicuro e informada por Diógenes Laértios, sintetiza o núcleo da física tal como compreendida pelo filósofo do Jardim:

“O todo, o universo, é composto de infinitos corpos e do vazio, do espaço ilimitado onde estes corpos se movem. O hiato entre os corpos nos aparece como um fenômeno negativo, ou seja, a existência de alguma coisa nos leva a deduzir que o vazio, o espaço, enfim, precisa existir, para que as coisas possam estar nele. Percebemos que é preciso que haja, entre os corpos, um espaço onde eles possam se movimentar e um espaço onde eles possam estar, portanto, é preciso supor que haja esse vazio infinito, cruzado pelos corpos, em movimentos perpétuos, mas quanto ao vazio mesmo, não podemos dizer mais nada, posto que ele é nada.”

Nos versos “[...] Existe nas ilhas um silêncio para / a poeira tremer [...]”, Helder enfatiza sua ideia sobre o silêncio que sucede o instante mortal. Se algo em vida tinha nome, agora lhe resta observar “as máquinas resolutas / de fabricar as formas rápidas, / e convulsas, do esquecimento”. Mas o espaço aberto pela cessação da temporalidade “é surpreendido pelos mortos que transpiram / em seus blusões de ouro”.

Mas há pontos de convergência, laços de identificação entre o silêncio de Hilst e o de Helder. O movimento dialético que aparece estrutural na composição das *cinco* canções lacunares faz parte também da decisão numérica de Hilst nas *cinco* elegias.

Tanto em uma como na outra há a expectativa de um caminho comum: a primeira canção do poeta português (*Bicicleta*) anuncia uma trilha percorrida em cima do veículo ‘bípede’ pelo poeta em direção aos símbolos essenciais para a representação de sua obra, o que também acontece na primeira elegia da autora brasileira (“Em vão nos locomovemos. / Para onde pés e braços?”). Ainda no primeiro passo desta marcha, abundam as referências a um tempo passado: em que pese a totalidade do poema seja escrita em verbo presente, Helder indica que “*a noite cai agora sobre a rosa passada*”, enquanto Hilst resente a passagem do tempo e sua maturidade precoce (“*cresci tão inutilmente / quando devia ficar / debaixo das laranjeiras / à sombra dos laranjais*”). Há nos dois poetas, portanto, o início da caminhada em inevitável diálogo com a memória na primeira canção e na primeira elegia.

Trilha percorrida, percebe-se ainda que a última fase do caminho nas duas coleções termina inacabada. Helder finaliza sua derradeira canção (*Os Mortos Perigosos, Fim.*) com o seguinte verso: “Quando.” Hilst agoniza em sua quinta elegia com a inscrição – expressa mesmo entre parênteses – “(Ainda que obscura.)”. Em ambos os

casos, o roteiro parece abrir em seu ponto final uma porta para uma nova passagem, como se, mesmo após a confissão transformada em poesia, faltasse um capítulo oculto.

Mais evidente fica a íntima relação entre os dois autores com a sequência de versos em que Helder admite que morte e amor têm naturezas essencialmente análogas. “Na memória mais antiga a direcção da morte / é a mesma do amor. E o poeta, / afinal mais mortal do que os outros animais, / dá à pata nos pedais para um verão interior.”

Destaca-se ainda a maneira pela qual Helder manipula a interpretação do leitor através da pausa em alguns versos. Na terceira estrofe de *Bicicleta*, inscreve: “De pulmões às costas, a vida é para sempre”; mais adiante, o segundo verso da última estrofe sugere: “é para sempre a morte”. É claro que a leitura completa dos versos anteriores e seguintes permitem cessar a dúvida imposta, porém, já que há uma pausa propositiva do poeta, é permitida a análise que destaca o verso do todo. Neste caso, duas conclusões metonímicas (e quase contra intuitivas) são possíveis: (i) a vida, assim como a morte, também se inscreve na eternidade; e (ii) a morte, enquanto instante que inaugura o vazio, também se imprime em temporalidade. Afinal, “(...) há quem morra / para ser de um mês (...)”.

3. O silêncio enquanto métrica

Para além da decisão temática dos autores em referenciar-se ao silêncio como representação do inalcançável através das palavras ou do espaço vazio a ser ocupado, há uma instância métrica do vazio na poesia, o que intenciona-se tratar neste subcapítulo.

Nos versos do *Roteiro de Silêncio*, a representação menos evidente do silêncio – mas que mais nos interessa – aparece nos usos dos parênteses e colchetes durante as estrofes. Ambos os artifícios insinuam um paradoxo entre o que se pretende dizer e o que se deve calar. Em Hilst, estes sinais gráficos constituem o silenciar do eu-lírico em sua voz principal e agregam uma nota explicativa, quase que enunciada por um *alter ego*.

Os versos inscritos entre parênteses ou entre colchetes durante o *Roteiro de Silêncio* aparecem como a base que fundamenta a própria decisão de calar-se da autora. Lá estão as confissões mais despudoradas, que, no entanto, quando são transmitidas por dentro dos sinais gráficos, parecem apresentar-se embrulhadas, cobertas, ocultas, quase sussurradas, numa sugestão de que, ainda que devesse-se mantê-las silenciosas, é em sua revelação que estão – ao mesmo tempo – a necessidade do silêncio e a impossibilidade de guardá-las para si.

Destaco dois dos versos emoldurados para os analisar sob a explicação acima:

“As coisas que nos circundam / (Na aparência desiguais) / Conservam em suas essências / Ai, aquela mesma e triste / Parecência”. Sem o verso escrito entre parênteses, o efeito ambíguo que propõe Hilst – aparência

desigual, mas mesma e triste parecença – não teria lugar. Todavia, ao retirar-se os parênteses daquela linha, a mensagem ao leitor não apareceria com o efeito de confissão revelada. Em suma, a autora parece pretender esclarecer sua percepção de um mundo circundante homogêneo, destacando, porém, que o semblante com que as coisas se nos apresentam é deveras diverso. É na confusão das aparências (desiguais) que está o segredo do inconsciente do eu-lírico.

Vejam agora o seguinte: “Tu que conheces melhor / As coisas do querer bem / (Porque até agora te quis / E antes não quis mais ninguém)”. Estes versos da Quinta Elegia revelam o ineditismo de amor inquietante, mas inacessível pelas palavras. Antes daquele a quem se dirige o poema, a poeta confessa não ter conhecido o desejo. É este mesmo sentimento que leva a autora a trilhar seu roteiro rumo ao silêncio. A confissão aqui talvez seja a chave para interpretar a epígrafe às Cinco Elegias: “É tempo de parar as confidências”. Se antes do “tu” a que se refere o poema, fazia-se fácil a revelação poética, o tempo depois dele “é tempo para calar / a estória dos meus roteiros”.

Já na obra de Helder, destacam-se três representações métricas do silêncio: (i) os inícios espaçados em determinadas linhas de *Canção Despovoada*, (ii) as lacunas gráficas que intermediam as palavras nos versos de *Um Deus Lisérgico* e (iii) a heterodoxa separação silábica em palavras-chave.

Sobre o primeiro ponto de atenção, inscreve-se abaixo as duas últimas estrofes do referido poema, respeitadas as impressões do autor:

“ Ah, um lírio é o que eu procuro
nas ilhas tenebrosas. Por isso canta
essa mulher desviada para a inocência
de um tempo – mês
a respirar tão depressa, e a andar tanto, e a correr
tão loucamente,
que não há mais do que em voz
em cadeira, num lugar do sono, à direita e à
esquerda de uma ausência contra
a espuma.

Olha: eu queria saber em que parte
se morre, para ter uma flor e com ela
atravessar vozes leves e ardentes e crimes
sem roupa. Existe nas ilhas um silêncio para
a poeira tremer, e o teu rosto se voltar lentamente cheio
de febre para o lado de uma canção

terrível e fria.”

A construção destes espaços visuais é uma insinuação ao leitor: algo ali está em falta, algo ali carece de completude. Por que chegamos a esta conclusão? A mera quebra em versos já sugere um compasso ritmado e as pausas que dele são parte. A opção consciente do autor pelo enfático espaçamento presume uma interrupção

também mais aguçada na leitura. Um respiro, um fôlego para o que vem a seguir, um silêncio: seja o que for, exige-se do leitor o preenchimento deste vazio.

Já em *Um Deus Lisérgico*, Helder explora estas lacunas durante os versos:

“Ele viu, a muitas noites de distância o Rosto
saturado de furos ígneos absorvido
em sua própria velocidade
ressaca silenciosa um rosto precipitado
para dentro
noutro lado do que é visto nas formas:
lacunas, parêntesis desapossados, duas tensões
de parte a parte da figura
- ferroadas brancas Ele viu
[...]”

Os espaços entre “distância” e “o Rosto”, “ígneos” e “absorvido”, bem como os demais que seguem durante a estrofe talvez recomendem uma pausa mais larga do que as que se pretende na quebra entre um verso e outro, como se as palavras que sucedem a lacuna estivessem mais próximas do próximo verso do que daquelas inscritas anteriormente. Também é de se destacar a meta-narrativa em que se enquadra o núcleo temático do escrito: o poema imprime uma agonia (assim entendido o instante que precede uma morte) bifurcada entre o deixar(-se) morrer e o fincar(-se) em vida. A opção pelas lacunas que separam a primeira da segunda parte dentro do próprio verso insinua esta cisão. “Sobre o espaço maternal / uma coruscação”: o trovão que se ouve na passagem do estado líquido (“a matéria geral húmida: / água leite desordenado”) para o sólido (“força da Lua no Capricórnio / e tenacidade”). Viver, para Helder, é o líquido, o maleável, o móbil; morrer, ao contrário, é o solidificar-se na “energia dos pontos / fixos / curvas de aço [...]”.

Da instauração das “lacunas, parêntesis desapossados” em *Um Deus Lisérgico* emanam “duas tensões / de parte a parte da figura”. Seria cíclico o movimento da vida, uma vez que o encontro com Deus seria sua origem e também seu destino?

A terceira representação métrica do silêncio se dá na separação silábica nas duas sequências de versos que seguem:

“Entre as rimas e o suor, aparece e des
aparece uma rosa. [...]”
(Bicicleta)

“ O tempo tem a sua
incli
nação perigosa: país de uvas negras e varandas
sobre a candura.”
(Canção Despovoada)

O que pretende o autor com tais rupturas? Quando separa o prefixo *des-* do radical *aparece*, Helder permite identificar um movimento cíclico de nascimento (*aparece*), morte (*des-*) e renascimento (*aparece*). A rosa que se afirma *entre rimas e suor* não finda seu percurso no desaparecer, porque seu autor clama ao leitor para que, no vazio estabelecido pela quebra, enfatize o ressurgimento da flor que *aparece* depois de *des-*.

Em *Canção Despovoada*, a cobaia da cirurgia poética é a palavra *incli-nação*. A inclinação é o movimento disruptivo de um processo linear, é o desvio, como da separação silábica, neste caso, pode resultar o rompimento do fluxo contínuo do verso. Mas é também a palavra *nação* que dita a temática do próprio poema: nação enquanto povo de um *país de uvas negras e varandas sobre a candura*. E quem seria o povo deste país chamado tempo? Ora, tudo o que é mortal vive sob a lei da temporalidade. Bem por isso a canção despovoada (*terrível e fria*) de Helder trata deste lugar onde *"nasciam folhas de ouro se alguém, sorrindo, respirasse"*. Este cemitério construído pelo autor português (um jardim-pomar repleto de rosas, peras, figos, uvas negras, lírios, glicínias, camélias monstruosas) é ao mesmo tempo habitado e despovoado.

4. Conclusão

O objetivo primordial deste ensaio residia na tentativa de analisar as representações poéticas do silêncio em duas obras escritas por Hilda Hilst e Herberto Helder, ao evidenciar as pontes e traços de identificação verificados nos poemas destes autores, bem como enumerar características bastante específicas de um e de outro, tanto no que se refere à representação do silêncio enquanto tema nuclear dos livros, quanto em relação às decisões métricas que visavam à instância sintática de tal representação.

Neste sentido, conclui-se que, se Hilst se aproximou da definição de *Real* desenvolvida por Jacques Lacan para expressar o seu silêncio (o inatingível pelas palavras, o desejo que não se configura em linguagem verbal), Helder reaviva a noção de vazio conforme enunciado por Epicuro enquanto o hiato por onde se movimentam os átomos.

Sobre a instância métrica do silêncio, desenvolvemos uma análise sobre a utilização dos parênteses durante os poemas de *Roteiro do Silêncio*, artifícios que ao mesmo tempo encobrem os segredos que concedem mais sentido ao emudecimento da autora e revelam o fio condutor do caminho por ela traçado.

Para a obra de Helder, destacamos o uso dos espaços gráficos no início dos versos, as lacunas entre palavras em uma mesma linha e as separações silábica bastante pontuais, o que nos permitiu delimitar a incompletude que a poesia do autor português emana e a qual exige participação ativa do leitor para preenchê-la.

Bibliografia

- Andrade, C. D. (2018). *Amar se aprende amando: poesia de convívio e de humor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernstein, C. (1997). *A-poética* in "Revista Crítica de Ciências Sociais – Vol. 47". Coimbra: Centro de Estudos Sociais. Pp. 101-122.
- Freud, S. (2016). *Recordar, repetir e elaborar* in "Obras Completas – Volume XII". Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Helder, H. (2014). *Poemas completos*. Porto: Porto Editora.
- Hilst, H. (2017). *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lacan, J. (2012). *Simbólico, Imaginário e Real* in "Os Nomes do pai". Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1993). *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pinto, M. M. C. (2006). *O silêncio em Samuel Beckett* in "Estudos em homenagem a Margarida Llosa". Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Pp. 361-366.
- Rilke, R. M. (2017). *Poemas e Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Teixeira Filho, F. L. (2011). *O Epicuro de Marx: considerações sobre a controvérsia ao redor da Clinamen*. Porto Alegre: PUC RS. Vol. 4, 1, pp. 61-74.
- Zizek, S. (2009). *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo.

ⁱ Com efeito, a relação entre a confissão e o tratamento psicanalítico fora evidenciado por Michel Foucault no Volume I (A Vontade de Saber) da História da Sexualidade.

DESVELANDO E ANALISANDO PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO INTERPRETATIVA DO CANTOR

Lucila Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Brasil

lucilatrautenberg@gmail.com

RESUMO

A criação na interpretação vocal será abordada sobre o desígnio da transcrição (Campos, 2006). Buscaremos também aqui, desvelar alguns dos aspectos dos processos criativos de cantores brasileiros da música erudita ocidental, ao realizarem suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos. Discutiremos alguns dos 43 tópicos retirados dos relatos de entrevistas que realizamos com cinco cantores brasileiros atuantes no cenário musical nosso e internacional, para nossa tese de doutorado. Para tanto, traremos à reflexão recursos sobre o processo de criação artística da *Crítica de Processos* de Salles (2011) e da metodologia de *redes da criação* (Salles, 2006). Foi possível encontrar recorrências nas ocorrências de sensações, imaginação, memória e percepção por parte dos cantores entrevistados, assim como, diversidades nestes mesmos quesitos, com relação à interpretação da *Canção de Amor*, que puderam ser desvelados e trazidos à luz, contribuindo para a bibliografia acerca dos processos criativos dos cantores, quase inexistente até o momento.

Palavras-Chave: Criação, Transcrição, Canto, Interpretação

ABSTRACT

Creation in vocal interpretation will be approached about the design of transcreation (Campos, 2006). We will also seek here to unveil some of the aspects of the creative processes of Brazilian singers of western erudite music as they perform their interpretations of Villa-Lobos's *Song of Love*. We will discuss some of the 43 topics taken from the interview reports that we conducted with five Brazilian singers working on our international music scene for our doctoral thesis. For that, we will bring to the reflection resources about the artistic creation process of Salles *Process Criticism* (2011) and the methodology of *creation networks* (Salles, 2006). It was possible to find recurrences in the occurrences of sensations, imagination, memory and perception on the part of the singers interviewed, as well as, diversities in these same questions, with respect to their interpretation of the *Song of Love*, that could be unveiled and brought to light, contributing to the bibliography about the creative processes of the singers, almost nonexistent so far.

Keywords: Creation, Trascreation, Singing, Interpretation

Introdução

Iniciamos nossa pesquisa no doutoramento em *Processos de criação nas mídias* na PUC-SP, com o objetivo de investigar os processos de criação da interpretação vocal realizada por cantores da música erudita ocidental. Ao longo da pesquisa, foi se tornando clara a configuração destes processos como transcrições vocais. Discutiremos aqui a dimensão da transcrição no trabalho interpretativo do cantor, trazendo à discussão alguns dos quarenta e três tópicos de seus processos criativos que puderam ser retirados das entrevistas que realizamos com eles sobre suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, a fim de iniciar o seu desvelamento. Como apoio teórico traremos recursos da Crítica de Processos e da metodologia de redes de criação, ambos de Cecília Salles (2010, 2006).

1. TRANSCRIÇÃO VOCAL

A tradução compreendida como transcrição, neologismo criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, participa da ampla discussão que envolve tradução e criação já desenvolvida no âmbito da tradução literária. Tendo em vista seus paralelos com a questão da criação implicada no trabalho do cantor na área musical, o âmbito indicado é assim trazido a fim de contribuir com as reflexões sobre criação e interpretação vocal.

Tal como o tradutor, o cantor não se encontra restrito como tributário de traduzibilidades semânticas constituintes de dicionários. Confirmando esta noção, o tradutor, escritor e ensaísta Boris Schnaiderman indica a inexistência de “faixas semânticas” entre línguas diversas: “O que sucede é que não existe entre uma língua e outra o que poderíamos chamar de ‘faixas semânticas’” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26), resultando na impossibilidade de redução semântica do texto. Portanto, será preciso refletir a seguir, sobre as naturezas constituintes da transcrição.

Discutir os processos de criação da Interpretação em sua dimensão de transcrição, alça, inicialmente, um espaço do ‘indefinível’ à questão. Em movimento contrário à discussão de intérprete como executor (termo que não inclui a dimensão da criação), algumas noções do ensaísta Albercht Fabri são evocadas:

... “toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem”. (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 32).

Boris Schnaiderman indica ainda um tipo de precisão no trabalho da tradução, a ‘precisão de tom’, que “requer uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31).

Se parte ainda, da assertividade de Paulo Ronái, segundo Haroldo de Campos, de que “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertividade de que tradução é arte.” (CAMPOS, 2006, p. 34).

A centralidade do que se quer trazer é tratada de modo bastante claro pelo poeta, considerando a tradução de textos criativos como uma criação de caráter recíproco, implicado em autonomia, de algum modo. E insere a questão na tradução da fisicalidade, materialidade da tradução “do próprio signo”. Ressalta-se a questão de que o significado, “o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo nosso).

A transcrição afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra e que, em sua nova língua pode também ser observada, na nova criação.

Desse modo, considerando a intraduzibilidade da partitura, por um lado, e as “balizas semânticas” (os elementos ali grafados) por outro, o campo da transcrição na Interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que um comportamento de uma reprodução simples de ideias do compositor pudesse indicar.

Nos encontros que se seguirão com os cantores no próximo item, será possível entrar em contato com múltiplas possibilidades oferecidas pela partitura, mas note-se, não quaisquer, as que possam advir da estrutura e organização oferecidas ao cantor. O que se verifica é um dialogismo de criações preche de um continuum infinito em seu caráter semiósico, fronteiras sempre móveis com trocas constantes, reinventadas em um movimento tradutório de transcrições mestiças.

Cabe iniciar a investigação desses estados perguntando: como se daria essa situação em relação à criação musical proposta pela partitura?

Especificando ainda mais quanto ao aspecto de criação da transcrição presente na Interpretação, em um primeiro momento o cantor se encontra com a criação da composição musical, algo que lhe é “oferecido”, ou como se possa também compreender, algo que se força sobre ele.

As diversas relações tradutórias em transcrição que vão sendo estabelecidas pelos cantores com os elementos musicais/poema grafados na partitura da *Canção de Amor* possuem, ao menos, duas instâncias de similaridade entre eles. Estas dizem respeito ao que se pode e não se pode reconhecer facilmente, audivelmente, nas interpretações dos cantores, quanto aos elementos presentes na partitura.

O movimento tradutório nesse contexto diz respeito a transcrições realizadas por parte dos cantores a partir da notação grafada na partitura, com instâncias que compreendemos como similaridades direta e indireta.

No que há de evidentemente similar, uma similaridade direta transcrição na Interpretação vocal com os elementos da partitura - e, portanto, mais facilmente reconhecível por outros que não o próprio cantor -, são os aspectos evidentes grafados na partitura, ou seja, as alturas, ritmos, dinâmicas e andamentos (em que pese parte de sua indeterminação), as palavras do poema que se fazem reconhecíveis no fluxo sonoro vocal. Estes aspectos serão ainda reconhecíveis nas incontáveis interpretações da peça que venham a ser realizadas. Invariantes que guardam algum grau de isomorfismo, retomando a citação de Haroldo de Campos:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos são isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34).

No que a criação da interpretação vocal apresenta de similaridade indireta em relação aos elementos da partitura, concerne às imagens criadas, percepções, sensações corporais, emoções, sentimentos vividos pelos cantores em seus modos diversos. Ela se refere ainda às possíveis 'histórias' por eles criadas que agenciam memória e imaginação, envolvendo suas percepções, sensações, emoções, sentimentos, abduções e outros raciocínios lógicos, pertencentes aos processos de transcrição dos elementos da partitura, em interações com a vitalidade e presença próprias à corporalidade humana, que para além de suas generalidades, evidencia a singularidade de cantor.

Entretanto, as duas instâncias não são separáveis nos processos de criação da interpretação. Elas estão imbricadas de modo tal, em reciprocidade intrínseca configurada na transcrição do cantor a partir dos elementos grafados na partitura, que foram aqui diferenciadas apenas com a função de facilitar a visibilidade dos aspectos criativos na transcrição vocal.

A partitura da composição musical "entra", por sua vez, no jogo configurado como reciprocidade, ao possibilitar uma diversidade de interpretações em função de sua natureza semiósica, de notação como representação e não como código.

Assim, é possível compreender a diversidade de interpretações mestiças da *Canção de Amor* nas quais se reconhece, sem fusões, a composição musical e a interpretação transcritiva do cantor, cuja fragilidade

estética se faz presente estando mantidas sempre as possibilidades de novas gerações criativas nesse trânsito relacional permanente. Tanto os signos da partitura se oferecem em constantes e diversas possibilidades, quanto a instância semiótica do signo cantor lhe constitui em um estado de permanente mutabilidade, configurado ainda como agente comunicativo.

O movimento tradutório abarca, ainda, um “movimento de tradução intersemiótica” (SALLES, 2011, p. 118), evidente no encontro com os signos escritos na partitura e menos evidente, para outros que não o cantor, na interação dos aspectos não explicitamente musicais/texto, como as imagens, percepções, emoções e construções lógicas que conectam música, texto e dimensão cênica com gestual, possivelmente iluminação e uma ambientação cênica, como se observa em uma tendência atual para realização de recitais.

As poucas anotações realizadas na partitura pelos cantores - como o desenho de óculos e os círculos realizados por uma soprano entrevistada em volta dos andamentos chamando sua atenção para as suas presenças - participam da realidade na qual:

o artista, muitas vezes recorre a outras linguagens como elementos auxiliares do percurso. São códigos pessoais, como por exemplo, uso de flechas ou determinadas formas geométricas que passam a ter um determinado valor naquele processo para aquele artista. (SALLES, 2011, p. 124).

Desse modo, refletir sobre movimento tradutório nos processos transcriativos na interpretação vocal no âmbito deste trabalho, significa também discutir acerca dos elementos envolvidos nessa tradução intersemiótica, que conta com os elementos grafados na partitura, informações das redes histórico-culturais que a circundam, assim como ao compositor e ao cantor enquanto criador/transcriador, decifrador de signos, sujeito semiótico, ele mesmo signo e instância de semioses. Significa também o sujeito percebedor implicado em elementos oferecidos na partitura e suas invariantes. No encontro com a partitura, há uma pluralidade destes elementos, um verdadeiro universo a ser criado em transcrições.

2. CANTORES E AS TRANSCRIÇÕES DA *CANÇÃO DE AMOR*

Foram entrevistados cinco cantores brasileiros de excelência, atuantes no cenário brasileiro e internacional, o tenor Fernando Portari, o baixo-baritono Lício Bruno, as sopranos Rosana Lamosa, Adelia Issa e Ruth Staerke, acerca de suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, tendo como guia a abordagem da partitura da peça. Assim, foram abordados todos os elementos musicais grafados na partitura e eles evocaram também, informações históricas-culturais e biográficas referentes ao compositor e aos cantores e à aspectos gerais da interpretação vocal.

Iniciaremos pela abordagem de tópicos transcriadores referentes à *Seção A da Canção* (o início desta seção coincide com a entrada da voz na *Canção de Amor*).

Articulação vocal, poesia e abdução

Focalizando possíveis elementos oferecidos pelo poema da *Canção*, é relevante notar como a compreensão que Adelia Issa teve da frase inicial *Sonhar na tarde azul do teu amor ausente* - “eu já senti de cara” (em suas palavras) - lhe trouxe informações acerca de como deveria interpretar o trecho, a partir do que lhe foi fornecido na partitura e, ao mesmo tempo, percebido e examinado por ela, rapidamente:

Adelia Issa: No caso da poesia, ela tem uma parte que é descritiva, fala do sentimento mas, ela fala da tarde azul, o teu amor ausente... ela tem muitas situações, e nessas situações assim... não definidas. Então para mim, sempre ligada ao texto, eu já senti de cara que para dizer esse tipo de coisa eu teria que fazer uma melodia muito legato, para transmitir um sonho “sonhar na tarde azul do teu amor ausente”, é o sentimento, meio de saudade, meio melancólico talvez. (Tragtenberg, 2012, p. 124)

Ao que parece, essa situação de ter examinado os elementos invariantes do texto e uma hipótese, ainda que rapidamente, pode se referir aos raciocínios utilizados naquele momento, no processo criativo da soprano. O raciocínio indutivo a teria levado à descoberta da melhor articulação vocal (abdução, categoria de pensamento criada por C. S. Peirce, que é responsável pela introdução de elementos novos ao pensamento).

Os elementos fornecidos pelo texto, compreendidos pela soprano como “situações não definidas”, referiam-se às descrições da tarde azul e do tipo de amor ausente. Desse modo, o legato, com sua fluidez e leveza sonora, parece ter sido selecionado no repertório de conhecimentos da soprano como o modo de articulação do fluxo vocal para o trecho, relacionado à qualidade de vagueza (tarde azul e amor ausente) e ao caráter de imaterialidade inerente ao sonho.

Essa vagueza foi relacionada a sentimentos específicos (saudade e melancolia) que foram interconectados ao fluxo de voz em legato (bem ligado).

A indicação de andamento (velocidade) indicado como *Lento* nesta seção, outra invariante oferecida, corroborou sua compreensão do trecho em uma instância de nostalgia. Que se note que a palavra usada foi “senti”:

Adelia Issa: Então eu senti que eu devia fazer isso muito... e até por isso que veio esse ritmo muito lento, uma forma lenta, uma forma que transmitisse uma certa nostalgia também, aliás a peça toda é muito nostálgica, então esse lento, o legato... (Tragtenberg, 2012, p. 125)

Pausa, ritenuto e distanciamento

Os indicadores de pausa, silêncio e duas indicações de velocidade da peça (um tempo *Lento* e *ritenuto*) junto ao texto, trouxeram a Licio Bruno a noção de um alargamento espacial para a realização de algo diverso da Introdução, a ambientação de sonho:

Licio Bruno: essa pausa, que inclusive a gente vai vendo, a primeira nota além de ser *Lento*, tem o *ritenuto* na primeira nota: S000000NHAAAAAR NA TARDE AZUL. Aí começa o *Lento* a tempo, mas o sonhar, o sonho é uma coisa que ele precisa desse espaço, ele precisa estar, ele já está distanciado. (Tragtenberg, 2012, p. 125)

A partir da interconexão entre o andamento (velocidade) lento, a primeira nota que se inicia também mais lenta do que seria normalmente e a palavra sonhar, Licio Bruno transcreveu um espaçamento um tanto etéreo, próprio aos momentos de sonho, fora da realidade, um distanciamento desta. Espaço dessa forma concretizado, aberto, necessário para a vivência do sonhar e que vem por esses meios a ser estabelecido. Por isso sua frase “ele já está distanciado”, pois através destes elementos interagentes nesta relação, foi construída a distância do sonhar.

Ruth Staerke apresentou uma gestalt bastante clara da forma da peça e se referiu de modo sintético à ela, juntamente com os sentimentos ali compreendidos: a peça apresenta dois momentos. O primeiro é sonhar na tarde azul como “um começo de tudo”, e depois, um momento ansioso, nervoso, como “miolo” da peça. ‘Miolo’ porque é seguido, segundo ela, por uma “placidez” que se constitui na atmosfera da última seção, a *Seção A* (esta repete a maior parte dos elementos musicais da *seção A*, com exceção do andamento *Lento* que se modifica e passa à *Molto Lento*, do poema, que possui frases diversas às da *seção A* e de seus compassos).

As indicações da forma da peça, muito claras para a soprano, vieram já conectadas a aspectos de expressão, emoções e sentimentos. Tal relação indica uma característica de Ruth, já conhecida no meio musical, a de ser reconhecidamente uma cantora expressiva. Em entrevista à cantora lírica Janette Dornellas, Ruth explicitou que desde pequena essa característica foi manifesta:

Ruth Staerke: Busquei aperfeiçoamento com o tempo. Fiz cursos com diretores com o Sérgio Brito e vários outros. Já, desde criança, eu tinha essa qualidade de atriz naturalmente. É um dom, mas também pode ser trabalhado. Não conheço nenhuma escola de preparação cênica para cantores nem para diretores de ópera no Brasil. (DORNELLAS, 2012).

Novamente, ao oferecer uma gestalt de modo rápido e fácil da forma musical da peça, já relacionada a aspectos de expressão, é possível se verificar no processo criativo de Ruth que as relações entre as indicações musicais/texto e expressividade vieram a possuir uma intimidade enfática singular. Mais adiante, em *Mediação criadora, canal e sentimentos*, será possível entrar em contato com outros exemplos dessa intimidade que a caracterizam em seus valores e crenças presentes em seu projeto poético.

Quanto a aspectos de expressão relacionados a possíveis respirações nesta seção, Rosana Lamosa se utilizou de apenas uma grande respiração na marcha ascendente e em seu trecho subsequente, aos quais acompanha o texto *Suportar a dor cruel com esta mágoa crescente*. É preciso ressaltar que a realização das respirações implica, diretamente, na dimensão expressiva da peça, pois são elas que vão delimitar o tamanho da frase a ser cantada e com isto, o que será cantado e de que modo será agrupado ou separado. Elas se revelam elementos de articulação sonora e expressiva, sua delimitação implica em uma criação expressiva também. Em *Fisicalidade, organicidade e expressão* será discutida a questão da corporalidade implicada e sua relação com a expressividade no fluxo sonoro cantado.

A finalidade desse grande arco sonoro para Rosana Lamosa, a necessidade de chegar ao final da frase sem respirar foi associada a de dizer um sentido expressivo que lhe é importante para o processo de transcrição da peça:

Rosana Lamosa: Mas eu penso, quando vem essa coisa aflita [a marcha ascendente], de ir para a frente. De terminar, de dizer o que eu quero dizer: lararararan essa mágoa crescente. (Tragtenberg, 2012, p. 127)

A passagem da *Introdução* para o início da *seção A* foi transcrita por Fernando a partir de aspectos relacionados com um conflito (referido por ele também para o todo da peça). É possível verificar o crescimento de uma rede transcriadora tecida nas relações entre as indicações na partitura de invariantes e variantes da música e texto, interagentes a aspectos de sensação e imaginação desde sua referência ao início da peça, à *Introdução*, seguida da *seção A*:

Fernando Portari: O início dela [a *Introdução*], ela sugere uma coisa que não vai ser. Parece que vem, mas não vem, ele acorda assim, mas repousa [Introdução e seu final]. E aí, já a primeira palavra sonhar na tarde azul já é de um lirismo, já a palavra aí ajuda a você criar um tempo que não existe, quer dizer, um tempo que não tem pulso. Ele veio cheio de pulso aqui, TARIRARIDORIDADIDODIDATITATITUMPLOM [cantarola a Introdução tocada em andamento rápido. A partir daí ele perde... a música suspende, o tempo suspende. (Tragtenberg, 2012, p. 127)

Fernando Portari: A própria progressão da música TARI, TARAA, TATIDADIRARI [cantarola suportar a dor cruel com essa mágoa] e repousa novamente. Ela tem um conflito dentro dela, minha sensação. (Tragtenberg, 2012, p. 127)

O conflito indicado por Fernando diz respeito a sua compreensão do que seja vivenciado pela persona da canção em seu todo, que já lhe parece presente na *Introdução* instrumental da peça.

Seria a oscilação entre um estado de sonho, sem pulso, “sublimado” como nomeia, e outro, de realidade, do estar acordado. O primeiro foi relacionado ao final da *Introdução* (cuja indicação é um ritmo de longa duração seguido de um *ritenuto* que retarda ainda mais a velocidade do trecho) e foi associado pelo tenor a uma suspensão do tempo na peça, tornando-se, assim, melífluo. As palavras iniciais do poema também foram relacionadas a esse estado etéreo. O segundo se refere ao desenho rítmico-melódico vigoroso da *Introdução* e à marcha ascendente da *seção A*.

Fernando Portari: ... que o cara, a pessoa quer ir, mas não tem... prefere sonhar, e aí é como se tivesse um drama dentro dessa vida. Desse momento dele, mas ele cria um contraponto entre o drama, uma coisa vivida, e uma coisa sublimada. A música o tempo todo... Ele deu uma acordada, aí ele mergulha de novo naquela coisa meio etérea, e a música ela mais ou menos, caminha por aí. (Tragtenberg, 2012, p. 128)

Do item *Aspectos intrínsecos à Interpretação* traremos dois tópicos retirados dos relatos dos cantores nas entrevistas realizadas:

Mediação criadora, canal e sentimentos

Ruth Staerke relacionou uma ‘escuta atenta’ do cantor - de indicações de possíveis elementos musicais do acompanhamento instrumental junto ao texto - ao que seria para ela, uma ‘missão’ do intérprete:

Ruth Staerke: Tem que prestar atenção nessas coisas, porque a beleza está toda aí, implícita. Cabe à gente descobrir. Acho que essa é a missão do intérprete. A gente não tem mais os compositores... Quando a gente interpreta uma composição de um compositor vivo, às vezes até o próprio compositor, já conversei [com eles], eles ficam até surpresos de como o intérprete tirou do papel aquilo que eles puseram e como consegue arrancar do papel e trazer coisas na emoção que o próprio compositor nem havia pensado. Já aconteceu, antes, um compositor já me disse isso, que ele põe ali no papel e de repente o intérprete vem e descobre coisas que ele mesmo não tinha ainda descoberto. Então é a missão do intérprete, é descobrir. Tirar do papel e jogar para o público. Porque você está tirando do papel, passando por você, pelo seu sentimento, pelo seu coração, pela sua alma; e você está jogando para frente; você é um... quase

um médium, é um intermediário do papel para o público; é você, o intérprete. Então cabe ao intérprete fazer todas essas... quase um canal. (Tragtenberg, 2012, p. 184)

Ao comentar sobre a ‘descoberta de coisas’ que o próprio compositor não havia descoberto, a soprano traz à discussão o aspecto inacabado e contínuo da criação que envolve seu aspecto sógnico, de semioses produzindo um continuum interpretativo, “enfazando a noção de signo como processo e esse processo sógnico, por sua vez, sendo o modo como entramos em contato com a realidade e o modo como se dá o crescimento de ideias.” (SALLES, 1990, p. 13). A emoção e o sentimento são indicados como elementos de mediação na criação, entre o que o compositor grafou na partitura e o que o intérprete-cantor oferecerá ao público receptor.

O cantor também é considerado como um meio, quase um ‘médium’, um intermediário criativo que pode guardar uma aproximação com o âmbito de signo do sujeito e self peirceanos. De um lado há o encontro do cantor com o objeto que o determina de alguns modos e, de outro, determina e oferece possibilidades de interpretantes ao público receptor.

Esse aspecto, que toma o cantor como um meio, como um ‘intermediário’, conectado com suas emoções e sentimentos, pode ser considerado como um dos valores integrantes do projeto poético de Ruth Staerke, uma vez que diz respeito a uma crença acerca do papel e valor do cantor frente ao universo musical do compositor grafado na partitura, por um lado, e ao público receptor, por outro. Não quer dizer que não haja uma criação a ser desenvolvida nessa intermediação, apenas o cantor vem a ser situado, localizado quanto aos outros dois elementos envolvidos nesse tipo de trabalho e vivência musical.

Fisicalidade, organicidade e expressão

A fisicalidade foi indicada por muitos cantores como um dos aspectos decisivos nos processos transcriadores da interpretação vocal. Uma perspectiva da questão foi indicada por Fernando Portari, Adelia Issa e Rosana Lamosa acerca dos dias em que o organismo apresenta dificuldades e interfere na relação artista e matéria “estabelecida na tensão entre suas [da matéria] propriedades e sua potencialidade” (SALLES, 2010, p. 160), enfocada no âmbito de variações na fisicalidade do cantor. A partir dessa situação, a dimensão da expressividade na interpretação foi apontada de modo recorrente, como elemento de transformação, de compensação expressiva.

Assim, para Fernando Portari os andamentos (velocidades) grafados na partitura, podem variar e ficar mais rápidos ou mais lentos em função do estado corporal. Para Adelia Issa, as respirações da peça podem vir a interferir no fluxo vocal, com maiores quebras em situações que precise cantar mesmo em estado de debilitação corporal. Rosana Lamosa indicou a possibilidade de estar com poucos graves na voz quando fosse interpretar e,

deste modo, não os valorizaria naquele dia. Mas para os três cantores, a interpretação deve ser modificada em função dessas variações físicas, transformando uma dificuldade físico-vocal em um elemento de expressividade, compensando uma com a outra:

Fernando Portari: [o cantor] um dia ele está melhor no outro dia ele está pior. Interfere, num momento que você não está tão bem, ou você quer correr, ou você quer diminuir [o andamento]. É importante as pessoas saberem isso. O bom artista, o bom intérprete, é aquele que usa tudo isso, e transforma numa coisa expressiva. (Tragtenberg, 2012, p. 166)

Rosana Lamosa: Aí acho o que mais influencia claro que é o seu momento vocal, se eu estiver cantando isso aqui num dia que eu estou sem grave nenhum, eu não vou poder valorizar o grave, então eu vou ter que passar batido. Isso talvez signifique uma leitura diferente, uma interpretação diferente. (Tragtenberg, 2012, p. 166)

Adelia Issa: Já teve dias que eu não estava tão bem de voz, que eu estava saindo de gripe e tal. Aí, quando eu estou com o fôlego curto, eu respiro mais, quebra um pouco a frase mas, eu não deixo cair a bola, digamos eu tento fazer o possível. (Tragtenberg, 2012, p. 166)

Ruth Staerke trouxe a dimensão da fisicalidade como recurso para a expressão da peça, atuante em seu modo visível, no ato comunicativo com o público:

Ruth Staerke: Tendo o público, então, você tem a máscara, que é uma coisa importantíssima. Você tem os olhos, você tem o corpo, você tem as mãos, você tem o corpo, não precisa mexer muito, mas tem uma dinâmica o corpo, tem uma expressão no corpo, e nos olhos. Não precisa se mexer muito, mas tem uma coisa principalmente do olhar, que faz uma cena! A própria postura, mais altiva, menos altiva, isso já demonstra muita coisa; as mãos, sem muito... sem exagero. Você também estática, não é possível. Sempre tem que se ter um pouco uma maleabilidade, senão você não consegue. Porque você precisa tirar isso, você precisa passar essa emoção de alguma forma. (Tragtenberg, 2012, p. 167)

Aspectos físicos indicados pela soprano apontam para uma dinâmica envolta em movimentos curtos, como geralmente ocorre na interpretação de peças da música de câmara. Suas especificidades orgânicas estabelecem relações com o espaço de modo diverso à ópera, que requer movimentos e movimentação amplos e também ao teatro, quando da movimentação no sentido de deslocamento espacial, entre diferentes locais.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos aqui uma contribuição ao desvelamento e análise do campo de criação no trabalho dos cantores, trazendo a compreensão deste como transcrição e os quatro tópicos retirados dos relatos das entrevistas realizadas em nosso doutoramento. Os outros trinta e nove tópicos restantes deverão produzir ainda

mais reflexões em artigos próximos, buscando contribuir para a quase inexistente bibliografia desta área, ainda pouco investigada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Campos, H. (2006). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Dornellas, J. (2012). *Um medo ordinário: pesquisando a ansiedade na performance do cantor lírico*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

Salles, C. (2011). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios.

Salles, C. (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.

Salles, C. (1990). *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e "não verás país nenhum"*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

TRAGTENBERG, Lucila. Processos de criação em redes de comunicação na interpretação vocal. 2012. 208 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Processos de Criação nas Mídias) - Programa de Comunicação e Semiótica da PUC. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

MÉDIA, CULTURA E CIBERCULTURA: NOVOS DIÁLOGOS E FRONTEIRAS PARA A CIDADANIA – UM ESTUDO SOBRE A POLÍTICA PORTUGUESA NO CIBERESPAÇO – A UTILIZAÇÃO DAS REDES SOCIAIS

Luís Miguel Cardoso

Instituto Politécnico de Portalegre
C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre
CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa
lmcardoso@ipportalegre.pt

Luís Filipe Alves

Mestrando em Média e Sociedade
Instituto Politécnico de Portalegre
luis_alves_94@live.com.pt

Resumo

O ciberespaço veio reconfigurar a cultura, fazendo surgir a cibercultura e o estudo das novas dinâmicas sociais, nomeadamente o exercício da cidadania e da democracia. Neste contexto de mudança que atinge os média e a circulação de informação, surgem a Ciberdemocracia e os ciberespaços públicos. Os ciberespaços públicos são pontos para os cidadãos se encontrarem e debaterem assuntos de interesse público, partilharem informação e, sendo abertos ao público, são espaços com visibilidade, participação e legitimidade global. Com a *Internet*, as relações entre o público e as organizações mediadoras, incluindo meios de comunicação social e partidos políticos, podemos também facilitar a democracia direta através de referendos e votos diretos e ampliar a participação na vida pública, ultrapassando muitas barreiras políticas. O objetivo deste estudo é entender como os partidos políticos estão presentes no ciberespaço, nomeadamente nas redes sociais e como estes as usam nos seus Congressos Nacionais, tendo sido selecionados dois e estudada a sua comunicação na rede social Facebook.

Palavras-chave: Média, Cibercultura, Ciberdemocracia

1. Cibercultura

A noção de cibercultura nasce com o ciberespaço, como afirma Amaral:

A Cibercultura é uma manifestação da vitalidade social contemporânea que nasce com o ciberespaço. É uma nova forma de cultura que implica uma (re)configuração do espaço social. Não se trata de uma subcultura ou uma cultura de tribos. Pelo contrário. A introdução das novas tecnologias nas esferas pública e privada da sociedade, mais do que uma reformulação, originou um novo campo sócio-cultural e, conseqüentemente, comunicacional.” (Amaral, 2007)

Lévy define cibercultura como:

um conjunto de técnicas, de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem com o crescimento do ciberespaço, ou seja, serve como aparato tecnológico para que possamos realizar ações do cotidiano, como pagar uma conta no banco através de aplicativos em dispositivos móveis. Deste modo, pode-se definir a cibercultura como um modelo de cultura virtual caracterizada pela digitalização do mundo simbólico. (Lévy, 1999)

Mais recentemente, André Lemos defende que a cibercultura é também a modalidade sociocultural que “surge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base microeletrônica que emergiram com a convergência das telecomunicações, com a informática na década de 1970.” (Champagnatte & Cavalcanti *apud* Lemos, 2015) O mesmo autor viria a introduzir as três leis:

Lei da Cibercultura: a Lei da Reconfiguração, a Lei da Liberação do Pólo da Emissão e a Lei da Conetividade Generalizada:

A Lei da Reconfiguração relaciona-se com o realinhamento de práticas, espaços e mídias ao cenário emergido, tendo em vista a popularização das tecnologias digitais e sua rápida adoção pela sociedade contemporânea.

A Lei da Liberação do Pólo da Emissão provoca uma modificação no modelo de comunicação massivo e unidirecional (modelo um para todos) para a comunicação interativo-colaborativa, que é multidirecional (modelo todos para todos). Com essa nova perspectiva, os (inter)agentes do ciberespaço podem superar a condição de espectadores ou de simples usuários de informações veiculadas, passando a poder usufruir de recursos que lhes dão o poder da autoria e a troca colaborativa de idéias para a construção de conhecimento.

A Lei da Conetividade Generalizada evidencia a crescente interconexão entre dispositivos de comunicação, o que amplia a troca de informações entre homens e

homens, máquinas e homens e também máquinas e máquinas.” (Lima et al, 2011 *apud* Lemos)

Cibercultura surge associada a outro conceito: ciberespaço. O termo “cyberspace” surgiu em meados de 1984 pelo escritor de ficção científica William Gibson, no seu livro “Neuromancer”. Gibson explicou o termo como uma «alucinação consensual», formada pelo conjunto de redes de computadores, à qual os personagens conectam-se por meio de *chips* implantados no cérebro”. (Mattozo & Specialski *apud* Gibson, 2000). Mais tarde, Lévy apresenta um novo conceito de ciberespaço:

[...] É o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.” (Lévy, 1999)

A partir desta definição, poder-se-ia identificar a *Internet* como esse novo meio que Lévy referiu. No entanto, o mesmo autor alertou para uma diferença fundamental a ser considerada: “As grandes tecnologias digitais surgiram, então, como a infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado de informação e do conhecimento.” (Lévy, 1999). Com esta explicação de Lévy, Eduardo da Silva completa que:

Assim, a *Internet* pode ser vista como parte dessas tecnologias digitais, ou como a infraestrutura de comunicação que sustenta o ciberespaço, sobre as quais se montam diversos ambiente, como a *Web*, os fóruns, os *chats* e o correio eletrônico para ficar apenas com os exemplos mais comuns e disseminados. Em suma, o ciberespaço é o ambiente e a *Internet* uma das infraestruturas.” (Silva, 2014)

Maria do Rosário Silva conclui que:

O ciberespaço representa, assim, o papel crucial que as inovações tecnológicas da área da telecomunicação vêm adquirindo para a análise das dinâmicas políticas, econômicas e sociais do século XXI. Afinal, elas não apenas possibilitam uma comunicação mais ágil e sofisticada, como principalmente alteram as formas pelas quais os indivíduos interagem com o mundo e moldam sua identidade. A consequência disso é que estamos cada vez mais impelidos às relações virtuais, isto é, que prescindem da presença física (face a face) e que se articulam num mundo multimídia que dilui as coordenadas espaciais e temporais que, ao longo de toda a história humana, serviram de referência para os povos e suas organizações políticas. (Silva, 2010)

Manuel Castells afirma que “rede é a mensagem”, que “a *Internet* é o tecido das nossas vidas” e que “passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da informação: a rede”. (Castells,

2003) Tomáel et al dizem que “a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente depois da *Internet*, as relações sociais prescindem do espaço físico e do geográfico, elas ocorrem independentes do tempo e/ou do espaço”. (Castells, 2005). Assim, as redes sociais fizeram com que as pessoas ficassem mais perto umas das outras, mesmo que se encontrem fisicamente distantes. Atualmente, o tema das redes sociais e da *Internet* é cada vez mais debatido pois tudo o que acontece no mundo é partilhado nestas plataformas e pode ter uma grande influência na forma de pensar e de agir das pessoas. Raquel Recuero define redes sociais como “Um conjunto de dois elementos: atores e suas conexões. Uma rede, assim, é uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre diversos atores”. (Recuero, 2009) Já Inês Amaral e Helena Sousa defendem que:

A implementação da web social pode ter um impacto multifacetado na sociedade. Os media digital estão agora integrados na vida quotidiana e as formas de participação da produção digitalmente mediada estão a transformar os ambientes sociais, pois permitem novas formas de participação que são socialmente intervencionistas. Os serviços de social media têm transformado a forma como as pessoas comunicam e interagem uns com os outros online. A web é social: as novas plataformas permitem que os utilizadores se tornem "prosumers". O conceito chave que descreve a mudança promovida pela web social é simples: conteúdo criado pelo utilizador. (Amaral & Sousa, 2010)

Entre as redes sociais, destaca-se o *Facebook*, uma rede social criada em 2004 por Mark Zuckerberg e pelos seus colegas de quarto Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz e Chris Hughes. Na altura a rede foi criada apenas tendo como público-alvo a Universidade de Harvard, ou seja, foi criada para ser uma rede social daquela universidade. O *Facebook* viria depois a ser expandido para outras universidades de Boston, começando a abrir-se a outras universidades e escolas secundárias até se tornar uma rede social para qualquer pessoa com mais de treze anos.

No quarto trimestre de 2014, o *Facebook* tinha mais de mil e trezentos milhões de utilizadores a nível mundial e empregava mais de oito mil trabalhadores, segundo dados do Expresso. O *Facebook* desde que surgiu tem sido a rede social com um maior número de utilizadores por todo o mundo e com o maior número de utilizações diárias. Pode-se até dizer que em vários casos é o *Facebook* que move as pessoas, ou seja, que as leva a unirem-se sobre um determinado assunto e que mais tarde as leva a tomar uma certa posição e a moverem-se por ela, ou seja, demonstra claramente o poder e influência que estas redes sociais têm no poder político aqui estudado. Pedro Correia e Maria Moreira apresentam um exemplo:

Um exemplo demonstrativo da importância emergente do *Facebook* na formação da sociedade contemporânea está relacionado com a derrota do presidente Hosni Mubarak, em 2011, no Egito, após um longo mandato. Com mais de cinco milhões de utilizadores, o *Facebook*, no Egito, assumiu um papel de particular importância, uma vez que os

manifestantes usaram esta rede social para organizar e dinamizar a rebelião. (Correia e Moreira, 2014)

2. Ciberdemocracia

A ciberdemocracia surge com o aparecimento dos Ciberespaços Públicos. Os ciberespaços públicos são pontos de encontro para os cidadãos se encontrarem para debaterem assuntos de interesse público, para partilha de informação e sendo abertos ao público, são espaços com visibilidade, participação e legitimidade global. (Rodrigues, 2010a). Com o aparecimento destes espaços vai-se “alterar as formas de fazer política e num regime democrático vai também trazer consequências na forma de exercer a democracia, sendo uma democracia mais direta em vez de representativa” (Rodrigues, 2010a), pois com a *Internet*, as relações entre o público e as organizações mediadoras, incluindo meios de comunicação social e partidos políticos pode também facilitar a democracia direta através de referendos e votos diretos e pode ampliar a participação na vida pública, ultrapassando muitas barreiras políticas. No entanto, Rosália Rodrigues alerta que “a eventual substituição da democracia representativa pela democracia direta, utilizando o ciberespaço como veículo, mantém-se ainda na quimera dos otimistas do ciberespaço” (Rodrigues, 2010a)

Em Portugal existem formas de ciberdemocracia, como o aparecimento de cidades digitais, que “permitem aceder a serviços e recursos administrativos das cidades territoriais, facilitando determinados processos burocráticos.” (Rodrigues, 2010a), mas ainda não possuem espaços interativos para os cidadãos debaterem assuntos ou opiniões. Rosália Rodrigues mostra também no seu artigo que Hackers e Van Dijk preferem o termo “democracia digital” e definem como “a aplicação das Novas Tecnologias de Comunicação, seja a *Internet*, *broadcasting*, ou telemóvel para reforçar a política democrática, no que diz respeito à participação dos cidadãos nos assuntos que concernem à política.” (Rodrigues, 2010a3 *apud* Hackers & Van Dijk). Estes dois autores defendem ainda que as novas TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação) e a Comunicação Mediada por Computador (CMC) serão formas evolutivas de comunicar para a democracia. Rodrigues mostra as nove vantagens que Van Dijk enumera, no uso destas ferramentas pela população, para a sua participação democrática:

As TIC aumentam a escala e velocidade da informação, contribuindo para a formação e informação dos cidadãos;

2. A participação política é facilitada e alguns obstáculos como a apatia, a timidez, deficiência, tempo, etc., podem ser reduzidos;

3. A CMC cria novas formas de organização da informação, grupos específicos de discussão, sendo uma comunicação mais customizada;

4. A Rede permitirá novas comunidades políticas de livre intervenção;

5. Um sistema hierárquico político torna-se mais horizontal;

6. Os cidadãos terão mais voz na criação das próprias agendas de governo;

7. A CMC irá ajudar a remover mediadores de distorção como jornalistas, e representantes partidários, sendo os atores políticos a assumir o papel jornalístico;

8. Os políticos ficam mais aptos a responder e interagir diretamente com os cidadãos, personalizando a comunicação, o que se torna vantajoso para as estratégias de marketing político;

9. As TIC e a CMC vão ajudar a resolver os problemas da democracia representativa, como bases territoriais das circunscrições, etc.

Estas ferramentas serão revolucionárias para a democracia “se as práticas democráticas se reorganizarem, numa articulação do espaço territorial com o ciberespaço” (Rodrigues, 2010a:25), pois as questões de segurança serão aquelas que levantarão mais obstáculos. Para isso é preciso criar regras, desde logo “assumir compromissos de autenticidade e veracidade das informações.” (ibidem):

Numa governação eletrónica existirá uma contínua melhoria dos procedimentos de participação democrática, em que a mediação entre os cidadãos é feita por um “comandante coletivo” e em que não se trata mais de uma governação de uma parte da sociedade por outra, ou da resolução de eventuais obstáculos externos existentes, porque tudo funciona como um todo global. A ciberdemocracia funcionaria a nível global e estabelecerá uma deliberação mundial, sobre assuntos que interessam a toda a humanidade.” (Rodrigues, 2010a)

Com o seu aparecimento, a *Internet* tornou-se um canal “a ser utilizado pelos movimentos sociais e pelos agentes políticos para atuar, informar, organizar, dominar e contrapor. (Rodrigues, 2010b *apud* Castells, 2001) A comunicação na *Internet* está mais personalizada e interativa e isso trouxe vantagens para o aspeto político. De facto a *Internet* trouxe transformações na comunicação política, sobretudo na forma de fazer *marketing* político nas eleições, pois os espaços de discussão foram alargados às páginas do partido, blogues ou redes sociais.

Um dos exemplos em Portugal de uso da *Internet* para fazer comunicação política foi nas eleições legislativas de 2009, em que o Partido Socialista (PS) e o Partido Social Democrata (PSD) criam *sites* exclusivos para a campanha em que “os utilizadores podiam registar-se e receber por correio eletrónico e SMS as informações sobre a campanha política dos candidatos e interagir com os atores políticos.”

(Rodrigues: 2010b:9). Os partidos também tiveram uma forte presença nas redes sociais (o PS até criou uma rede social própria, o *MyMov*).

Outro grande exemplo é a campanha de Barack Obama às presidenciais dos Estados Unidos, em 2008, em que houve uma grande aposta na *Internet* para angariar fundos e fazer campanha eleitoral. Além de um *site* próprio, estavam presentes em todas as redes sociais (Obama *Everywere*) onde manteve contato direto com todo o eleitorado.

3. Metodologia

O objetivo do estudo é entender como os partidos políticos estão presentes no ciberespaço, nomeadamente nas redes sociais e como estes as usam nos seus Congressos Nacionais, que são considerados a reunião magna em que se reúnem todos os representantes do partido a nível distrital e local. É no Congresso que são definidos quais os objetivos do partido para os próximos anos e futuras eleições. Como estamos a um ano de eleições legislativas, os congressos serviram para preparar as linhas gerais para as eleições.

Os partidos escolhidos para esta análise são o Partido Socialista (PS), por ser o partido que está atualmente no Governo Português e o Centro Democrático Social (CDS), visto que é o partido da oposição e a sua presença tem revelado nas redes sociais- A rede social escolhida foi o *Facebook*, visto ser das redes mais utilizadas pela população portuguesa e mundial.

O Congresso do Partido Socialista realizou-se nos dias 25, 26 e 27 de maio de 2018, na Batalha e o Congresso do CDS decorreu nos dias 10 e 11 de março do mesmo ano, em Lamego.

Iremos analisar cada publicação dos dois partidos políticos nos dias dos seus Congressos. A análise das publicações foi feita nos dias 5 e 6 de junho.

3.1. Análise de dados

3.1.1. Análise do Facebook do Partido Socialista (PS)

O 22º Congresso do Partido Socialista decorreu no salão Exponor, na Batalha, nos dias 25, 26 e 27 de maio de 2018.

O *Facebook* foi usado por este partido para transmitir sobretudo em direto os trabalhos do Congresso (Imagem 11). Os diretos mais visualizados foram as sessões de abertura e de encerramento do Congresso, em que se ultrapassaram as dez mil visualizações (Imagem 12). Houve ainda algumas publicações, como a apresentação da sala do Congresso (Imagem 1), algumas fotografias do primeiro dia do congresso, em que foi dedicada uma homenagem ao fundador Mário Soares (Imagem 2) e também duas fotografias do Secretário-geral do Partido António Costa a dar entrevistas a duas estações televisivas, partilhadas do *Instagram* (Imagem 3) e ainda um *link* com os resultados das eleições para os órgãos daquele partido (Imagem 4). O PS criou um evento no *Facebook* para o Congresso e foi aí que foram publicadas todas as apresentações de moções setoriais e todas as intervenções dos congressistas (Imagem 5 a 10).

3.1.2. Análise do Facebook do Partido do Centro Democrático e Social (CDS)

Como já mencionado anteriormente, o 27º Congresso do CDS decorreu nos dias 10 e 11 de março em Lamego, no distrito de Viseu. No primeiro dia de Congresso apenas foram feitas três publicações “de origem”: uma fotografia da Presidente do CDS a apresentar a moção global para o partido (Imagem 15), uma fotografia do momento de apresentação dos novos militantes (Imagem 20) e a foto do momento em que a líder do CDS apresenta Nuno Melo como cabeça-de-lista às eleições europeias de 2019 (Imagem 22).

As restantes partilhas foram de vídeos a partir da conta do *Vimeo*, em que se mostravam as peças televisivas dos órgãos de comunicação que estavam a fazer a cobertura do Congresso (Imagem 14, 17, 18, 21, 23 e 24). Existem peças que vão desde declarações de dirigentes centristas (Imagem 14), à homenagem feita no Congresso ao fundador do partido, Adriano Moreira (Imagem 23). Outra partilha foi de uma entrevista ao jornal *online* Observador do Vice-Presidente Adolfo Mesquita Nunes (Imagem 16). As restantes partilhas, foram apenas duas, no Youtube do CDS as transmissões em direto (Imagem 13 e 19).

No último dia do Congresso o partido fez nove publicações: o álbum de fotografias do dia anterior (Imagem 25), a partilha da entrevista de Assunção Cristas ao jornal *online* Observador (Imagem 30), uma fotografia do local do congresso, em Lamego (Imagem 26, mais uma vez forma partilhados conteúdos do *Youtube*, para quem quisesse assistir em direto ao encerramento do Congresso e rever as intervenções dos congressistas do primeiro dia (Imagem 28 e 29) e mais dois conteúdos partilhados do *Vimeo* no *Facebook* (Imagem 31 e 32) - algumas das frases do discurso de encerramento do partido, por exemplo o discurso de encerramento de Assunção Cristas, Presidente do partido. A última publicação desse dia foi a partilha do álbum de fotografias do último dia de congresso. Na rede social *Facebook*, o CDS não criou nenhum evento referente ao Congresso, não fez qualquer vídeo em direto a partir desta rede social,

optando por usar outras redes sociais e usando o *Facebook* como apenas um meio de partilha das restantes redes sociais.

4. Conclusões

O aparecimento da *Internet* e do ciberespaço mudou completamente a nossa forma de vida, surgindo novas formas de comunicar e novos espaços para debates na *Internet*, aproximando ainda mais o público. Além de empresas e serviços, os partidos políticos aproveitaram a *Internet* para se aproximarem do eleitorado, com novas formas de *marketing* político, sobretudo nas campanhas eleitorais, em que apostam numa forte presença na *Internet*, como o caso de Barack Obama em 2008 ou do PS e PSD em 2009. Hoje em dia os partidos políticos estão presentes nas redes sociais e nessas redes existem espaços para debate, o que faz da *Internet* e destas redes uma ferramenta poderosa. Quanto à utilização do *Facebook* nos congressos nacionais, pelo PS e CDS, foi possível observar que o PS usou mais as potencialidades que *Facebook* disponibiliza do que o CDS. O CDS usou o *Facebook* apenas com o intuito de repartilhar conteúdos de outras redes sociais e a publicação de notícias em que os dirigentes centristas foram os entrevistados, o que podemos concluir que este partido usou várias redes sociais para além do *Facebook*. Ao contrário deste partido o PS usou todas as potencialidades do *Facebook*, desde os diretos do Congresso à criação de um evento próprio, em que tudo o que era exclusivo do Congresso foi ali publicado.

Concluindo, o *Facebook* é uma das redes usadas em ciberdemocracia, quer seja para chegar aos destinatários através de outras redes, quer seja como rede principal. Este fenómeno será, certamente, objeto de análise cada vez mais frequente no domínio da ciberdemocracia, dada a sua grande relevância e potencialidades.

Bibliografia

- Amaral, I. (2007). Ciberespaço: a reinvenção do conceito de comunidade. In *ResearchGate*. Acedido a 26 de junho de 2018 em https://www.researchgate.net/publication/270892779_Ciberespaco_a_reinvencao_do_conceito_de_comunidade?enrichId=rgreq-da768054532dc87988f734f68662a82a-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI3MDg5Mjc3OTtBUzoXODU5OTkzMDA3Njc3NDRAMTQyMTM1NzA5NzkxOA%3D%3D&el=1_x_3&esc=publicationCoverPdf
- Amaral, I. & Sousa, H. (2010). Redes sociais no *Twitter*. In *RepositórioUM*. Acedido a 7 de junho de 2018 em http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/29865/1/IA_HS_comunicacao.pdf
- Castells, M. (2003). *A Galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Champagnatte, D. & Cavalcanti, M. (2015, setembro-dezembro). Cibercultura – perspectivas conceituais, abordagens alternativas de comunicação e movimentos sociais. *Revista de Estudos da Comunicação*, 16, (n. 41), 312-326.
- Correia, P. & Moreira, M. (2014, janeiro-junho). Novas formas de comunicação: história do *Facebook* - Uma história necessariamente breve. *Alceu*.
- Lévy, P. (1999). *CIBERCULTURA*. São Paulo: Editora 34 Ltda.
- Lima, M., Lima, E. & Silva, E. (2011) Reflexos da Cibercultura: a Democratização do Acesso à Memória Histórica Documental. In *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Acedido a 26 de junho de 2018 em <http://bocc.ufp.pt/pag/lima-lima-silva-reflexos-da-cibercultura.pdf>
- Recuero, R. (2009). Redes Sociais na *Internet*, Difusão de Informação e Jornalismo: Elementos para discussão. In Soster, D. & Firmino, F. (org.). *Metamorfoses jornalísticas 2: a reconfiguração da forma*. Santa Cruz do Sul. UNISC.
- Silva, M. (2010). *Ciberespaço: um espaço público virtual para a democracia*. Monografia apresentada ao Centro Universitário de Belo Horizonte – como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Relações Internacionais, Belo Horizonte.
- Silva, E. (2014). Ciberespaço e Cibercultura: Definições e Realidades Virtuais Inseridas na Práxis do Homem Moderno. Acedido a 28 de junho de 2018 em http://www.pedagogia.com.br/artigos/ciberespaco_cibercultura/
- Rodrigues, R. (2010a). Ciberespaços Públicos: As Novas Ágoras de Discussão. In *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Acedido a 26 de junho de 2018 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cibrespacos-rodrigues.pdf>
- Rodrigues, R. (2010b). Ciberpolítica: Comunicação Política 2.0 nas Eleições Legislativas de 2009. In *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Acedido a 26 de junho de 2018 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-rodrigues-ciberpolitica.pdf>
- Tomaél, M., Alcará, A. & Di Chiara, I. (2005). *Das redes sociais à inovação*. Brasília.

Anexos

6.1. Congresso do Partido Socialista

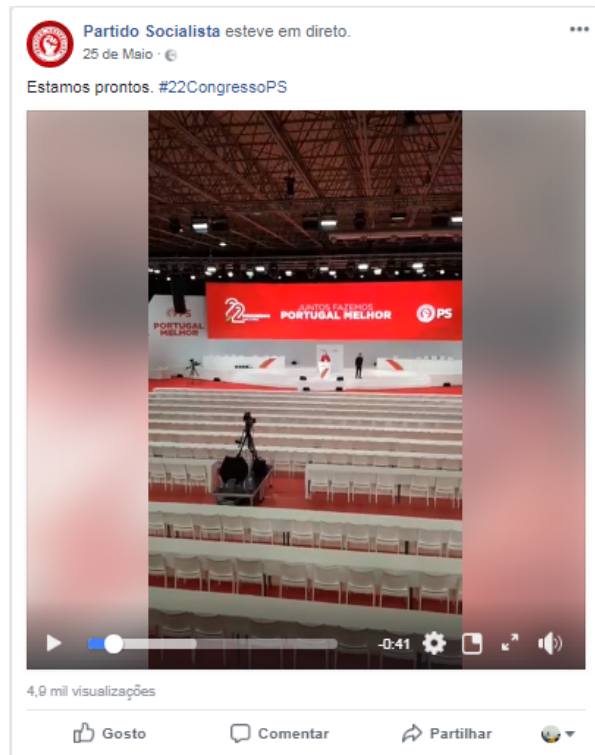


Imagem 1 - Direto a mostrar a sala do Congresso



Imagem 2 - Fotografias do 1º dia de Congresso (partilhadas pelo *Instagram*)



Imagem 3 - Entrevistas a António Costa, secretário-geral do PS (partilhadas pelo *Instagram*)



Imagem 4 – Resultados das votações do Congresso



Imagem 5 – Evento no *Facebook* criado pelo Partido Socialista



Imagem 6 – Evento do Congresso no *Facebook*

Partido Socialista
26 de Maio · 🌐

Helena Roseta
#22CongressoPS



18 3 partilhas 287 visualizações

Gosto Comentar Partilhar

Imagem 7 – Vídeo da intervenção dos delegados do Congresso (publicado no evento do Congresso)

Partido Socialista
26 de Maio · 🌐

João Torres
#PSCongressoPS



24 1 comentário 4 partilhas 212 visualizações

Gosto Comentar Partilhar

Imagem 8 - Vídeo da intervenção dos delegados do Congresso (publicado no evento do Congresso)



Imagem 9 - Vídeo da apresentação da Moção Setorial no Congresso (publicado no evento do Congresso)



Imagem 10 - Vídeo de apresentação da Moção Setorial no Congresso (publicado no evento do Congresso)

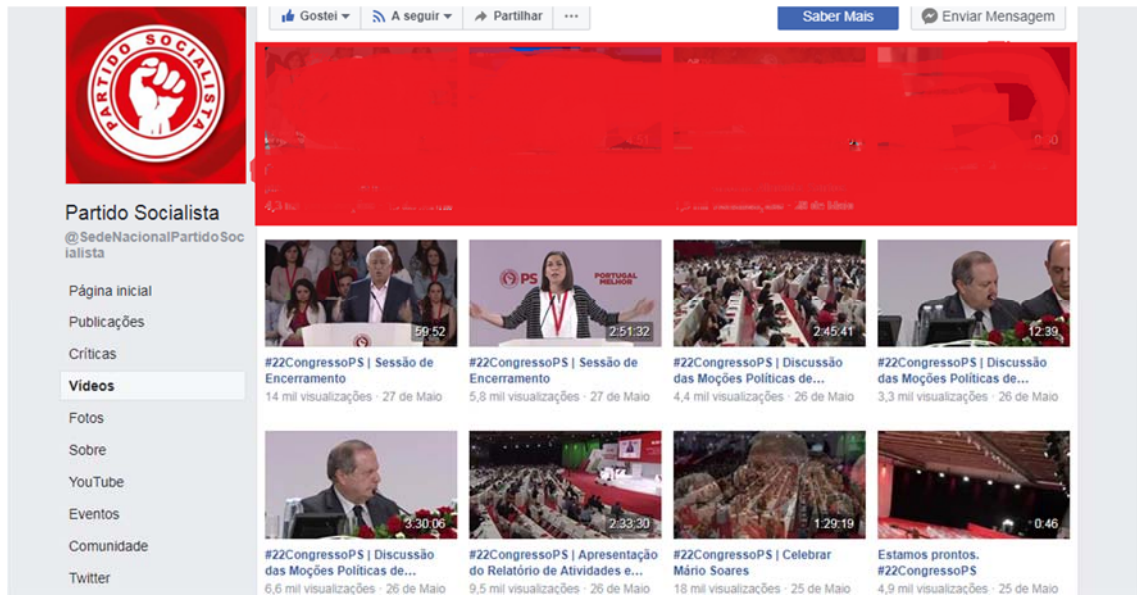


Imagem 11 – Arquivo dos vídeos em direto feitos no Congresso



Imagem 12 – Exemplos de vídeos em direto do Congresso

6.2. Congresso do Centro Social Democrático

 **CDS PP**
10 de Março · 🌐

Dentro de momentos iniciamos o nosso directo. Acompanhe o 27o Congresso do CDS na CDSTV. Arrancaremos com uma entrevista, em directo, à Presidente do CDS, Assunção Cristas. #cdstv #umpassoãfrente #27congressocdspp



Transmissão em direto de CDS Tv
YOUTUBE.COM

Imagem 13 – Transmissão em direto do Congresso (pelo Youtube do partido – CDS Tv)

 **CDS PP** partilhou uma ligação.
10 de Março · 🌐



Congresso do CDS vai consolidar Assunção Cristas como a líder da oposição ao Governo
Declarações de António Carlos Monteiro no 27.º Congresso do CDS-PP
VIMEO.COM

Imagem 5 – Entrevista a alguns congressistas (partilhado do Vimeo)



CDS PP

10 de Março · Matosinhos ·



Fala Assunção Cristas.



Imagem 65 – Fotografia da Intervenção da Presidente do CDS no Congresso



CDS PP partilhou uma ligação.

10 de Março ·



O nosso adversário é só um: António Costa e as esquerdas unidas

Declarações de Assunção Cristas no 27.º Congresso do CDS-PP - RTP1

VIMEO.COM

Imagem 16 – Entrevista do jornal Observador ao Vice-Presidente do CDS (partilhado do a página de Facebook do jornal Observador)



CDS PP partilhou uma ligação.



10 de Março · 🌐



O meu CDS é o CDS que tem a democracia-cristã como eixo da roda

Excerto da intervenção de Assunção Cristas no 27.º Congresso do CDS-PP

VIMEO.COM

Imagem 17 – Momentos-chave da intervenção da Presidente do CDS no Congresso (partilhado do *Vimeo*)



CDS PP partilhou uma ligação.



10 de Março · 🌐



Carpool com Adolfo Mesquita Nunes: “Não há duas linhas no CDS”

Adolfo Mesquita Nunes andou 20 minutos no Carpool do Observador e espera que ter assumido a homossexualidade não seja tema: “Se nunca foi falado...”

OBSERVADOR.PT

Imagem 18 - Entrevista a alguns congressistas (partilhado do *Vimeo*)



CDS PP

10 de Março · 🌐



E estamos de novo em direto, desde Lamego



Transmissão em direto de CDS Tv

[YOUTUBE.COM](https://www.youtube.com)

Imagem 19 - Transmissão em Direto do Congresso (partilhado pelo Youtube – CDS Tv)



Imagem 70 – Fotografia da apresentação dos novos militantes do partido, no Congresso

Se não acompanhou a primeira intervenção da Presidente do CDS no 27.º Congresso, pode fazê-lo aqui >>

<https://vimeo.com/259489809>



Imagem 21 – Vídeo da primeira intervenção da Presidente do CDS (partilhado do *Vimeo*)



Imagem 82 – Apresentação de Nuno Melo como cabeça de lista do CDS às Eleições Europeias 2019



Imagem 23 – Homenagem ao fundador do CDS, Adriano Moreira (partilhado do *Vimeo*)



Imagem 24 – Apresentação do grupo de trabalho para a preparação de propostas do CDS para as eleições legislativas 2019 (partilhado do *Vimeo*)



Imagem 25 – Álbum de fotografias do 1º dia de Congresso



Imagem 26 – Fotografia exterior do local do Congresso

 **CDS PP** adicionou 42 fotos novas ao álbum: 27.º Congresso do CDS-PP — com Aníbal Fernandes e 2 outras pessoas.
11 de Março · 🌐

>> 1.º dia <<

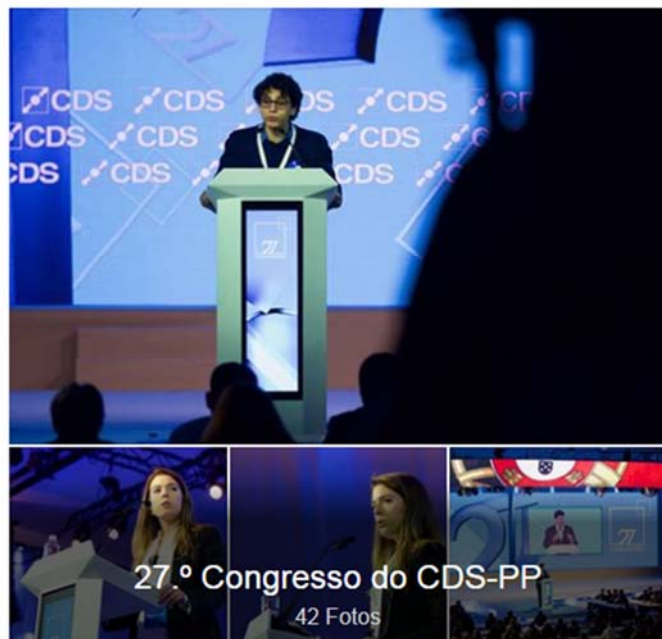


Imagem 27 – Continuação do álbum de fotografias do 1º dia do Congresso

 **CDS PP**
11 de Março · 🌐

Já pode ver todas as intervenções de ontem, no 27.º Congresso do CDS-PP, no nosso canal CDS Tv >>



CDS Tv
YOUTUBE.COM

Imagem 28 – Transmissão em direto do Congresso (pelo *Youtube* do partido – CDS Tv)



Imagem 29 - Transmissão em direto do Congresso (pelo Youtube do partido – CDS Tv)



Imagem 30 - Entrevista do jornal Observador à Presidente do CDS (partilhado do a página de Facebook do jornal Observador)

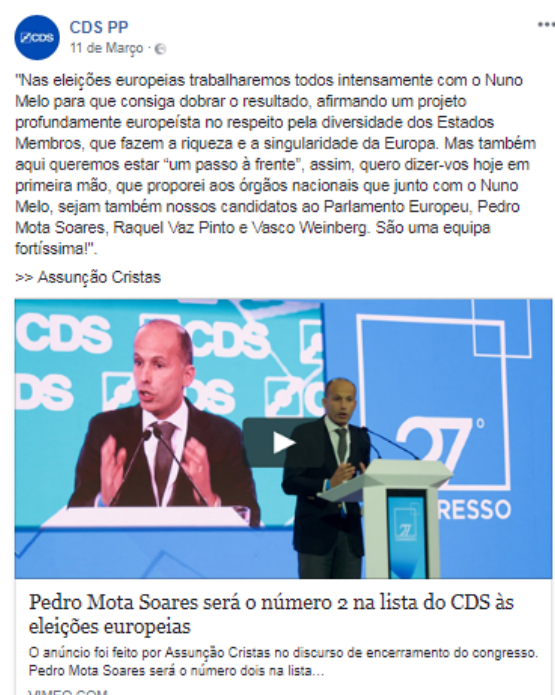


Imagem 31 – Anúncio de Pedro Mota Soares como número 2 do partido às Eleições Europeias 2019 (partilhado do *Vimeo*)



Imagem 32 – Encerramento do Congresso, discurso da Presidente, Assunção Cristas (partilhado pelo *Vimeo*)

ESPECTRO, FULGURAÇÃO E CONDIÇÃO HUMANA EM *APARIÇÃO*. DO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA AO FILME DE FERNANDO VENDRELL – A RECEÇÃO NOS MÉDIA

Luís Miguel Cardoso

Instituto Politécnico de Portalegre

C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre

CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa

lmcardoso@ippportalegre.pt

Teresa Mendes

Instituto Politécnico de Portalegre

C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre

CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa

lmcardoso@ippportalegre.pt

Resumo

Fernando Vendrell, em 2018, ousou desafiar os deuses da adaptação e levou para a tela o romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira, com guião de João Milagre e Fátima Ribeiro. Com esta (re)criação estética e transmutação intersemiótica, Vendrell encarou enormes desafios: o universo pessoal e ficcional do autor, a labiríntica escrita interior, existencialista e de fulguração/absurdo, a metamorfose da palavra em imagem e a permanente dicotomia entre o transcendente e o imanente que marca o livro e que contagia o filme. O filme deve ser objeto de reflexão com o contributo de quatro níveis de análise : a) a relação de Vergílio Ferreira com o Cinema e as adaptações anteriores (*Cântico Final* de Manuel Guimarães e *Manhã Submersa* de Lauro António); b) a idiossincrasia do romance vergiliano e a mundividência existencialista; c) *Aparição* no contexto da produção do autor e a sua identidade; e d) os desafios

e as escolhas de Vendrell no processo de transposição para a tela de um dos romances mais emblemáticos da literatura portuguesa.

O lançamento do filme gerou nos média portugueses diferentes leituras, que pretendemos evidenciar.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Aparição, Vergílio Ferreira, Média

Abstract

Fernando Vendrell, in 2018, dared to challenge the gods of adaptation and took to the screen the novel *Aparição*, by Vergílio Ferreira, with screenplay by João Milagre and Fátima Ribeiro. With this (a) aesthetic creation and intersemiotic transmutation, Vendrell faced enormous challenges: the personal and fictional universe of the author, the labyrinthine interior writing, existentialism and fulguration / absurdity, the metamorphosis of the word into image and the permanent dichotomy between the transcendent and the immanent that marks the book and that infects the film. The film must be object of reflection with the contribution of four levels of analysis: a) the relation of Vergílio Ferreira with the Cinema and the previous adaptations (*Final Song* of Manuel Guimarães and *Submerged Morning* of Lauro António); b) the idiosyncrasy of the Vergilian novel and the existentialist worldview; c) Appearance in the context of the author's production and identity; and d) the challenges and choices of Vendrell in the process of transposition to screen one of the most emblematic novels in Portuguese literature. The release of the film generated in the Portuguese media different readings, which we intend to highlight.

Keywords: Literature, Cinema, Apparition, Vergílio Ferreira, Media

Lauro António (1995) identifica quatro ligações principais entre a literatura e o cinema quando analisa a produção literária de Vergílio Ferreira: os comentários do escritor sobre cinema integrados na sua *Conta-Corrente*, o acompanhamento da transposição para a tela de obras suas, a elaboração de textos para documentários (como o que escreveu para a curta-metragem relativa a Júlio Resende) e a sua experiência como ator no filme *Manhã Submersa* (1980). A estes elementos acrescentaremos um quinto: a produção de textos de pendor ensaístico com incidência temática sobre o cinema. Conjugando estes cinco vetores de união entre a palavra e a imagem, iniciaremos um primeiro momento de reflexão sobre as relações de Vergílio Ferreira com o cinema. Numa segunda instância, tentaremos evidenciar a sua convergência e divergência na receção que foi feita pelos média portugueses ao filme *Aparição* (2018) de Fernando Vendrell, a terceira adaptação ao cinema de romances de Vergílio Ferreira.

Com a sua (re)criação estética e transmutação intersemiótica, Vendrell encarou enormes desafios: o universo pessoal e ficcional do autor, a labiríntica escrita interior, existencialista e de fulguração/absurdo, a metamorfose da palavra em imagem e a permanente dicotomia entre o transcendente e o imanente que marca o livro e que contagia o filme. Em síntese, há três questões chave que devemos avaliar: a visão espectral (a descoberta do “EU”), a fulguração (o milagre de estar vivo) e a condição humana (a inverosimilhança da vida face ao absurdo da morte). Como viu Vendrell estas questões? Como as (re)criou, em novo objeto estético, com independência semiótica e artística, de modo a ser analisado enquanto tal, sem o condicionalismo da fidelidade ao livro (Cardoso, 2016)? Como receberam os média portugueses este filme? Centraram-se nestas questões basilares? Começemos por recordar o romance.

Num momento chave do romance *Aparição*, o narrador, em analepse, recorda o dia em que acordou e *olhou* para o espelho: «Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara» (Ferreira, 1998, p.70). É precisamente através do *olhar* que se dá o alarme para a existência, para a realidade de ser e de estar vivo. É neste diálogo ao espelho que o narrador se descobre, entre a palavra e a imagem. De forma similar, é também ao espelho que devemos perceber a produção de Vergílio Ferreira, não só porque as suas palavras são o seu espelho enquanto homem, mas também porque é a sua imagem de homem que o inspira para criar as suas palavras. Mais ainda, este escritor revela alguns diálogos entre a palavra e a imagem, tanto como romancista como ensaísta. Esta visão espectral, de consciência do “EU”, também é levada para a tela por Vendrell, logo na abertura do filme, com Alberto Soares em voz *off*, a abrir a narrativa, e em momentos vários, como durante uma aula, em que alerta os alunos para a necessidade de auto-consciência, conjugando-se com a fulguração, o alarme de estar de estar vivo, que tem em Sofia a encarnação e em Carolino a distorção

destes princípios de matriz Existencialista, movimento que originou conexões criativas entre a literatura e o cinema, tal como aconteceu com o autor português.

O diálogo vergiliano entre a literatura e o cinema tem uma primeira face no conjunto de filmes e documentários que inspirou: *Cântico Final* (longa-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Manuel Guimarães, para cinema, em 1975), *Prefácio a Vergílio Ferreira* (curta-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Lauro António, para Cinema, em 1975), *Vergílio Ferreira numa «Manhã Submersa»* (média-metragem, em 16 mm., a preto e branco, introdução da série televisiva baseada no romance do autor, realizada por Lauro António, em 1979), *Manhã Submersa* (quatro episódios de 50 minutos cada, em 16 mm., a cores, realizados por Lauro António, para televisão, em 1979), *Manhã Submersa* (longa-metragem, em 35 mm., realizada por Lauro António, para cinema, em 1980), e *Mãe Genoveva* (média-metragem, em 16 mm., a cores, realizada por Lauro António, para televisão, no âmbito da série «Histórias de Mulheres», em 1983). Para além das adaptações e documentários referidos, devemos ainda recordar que, em 1973, Quirino Simões pretendeu adaptar o romance *Alegria Breve* (Listopad, 1973); em 1978, Varela Silva quis adaptar o romance *Aparição*, e em 1988, o realizador alemão Wolf Gaudlitz, competindo com Lauro António, conseguiu adquirir o direito de adaptação do romance *Até ao Fim*, que não se materializou em filme. O Existencialismo conduziria a uma identificação de influências cinematográficas no romance, que incluíam o desejo de aproximação da palavra à imagem, numa clara tentativa de criar um romance com capacidade para visualizar parcelas da diegese. Esta influência foi destacada por autores como M. Lacalamita e Jean Bloch-Michel (Peña-Ardid, 1999), que defenderam, respetivamente, a existência de uma «visão cinematográfica» na *Lost Generation*, nos neorrealistas e pós-realistas, que se traduz na descrição externa das personagens, com o objetivo de evidenciar o seu retrato psicológico, e a utilização, em certos textos do *Nouveau Roman*, de descrições exteriores para estabelecer uma rutura com o retrato psicológico e avaliações subjetivas do autor.

É precisamente a visão de Lacalamita que encontramos em Malraux e em Vergílio Ferreira: o perfil exterior das personagens, descrito de forma «cinematográfica», concorre para a construção do seu perfil interior. Recorde-se a «visão» de Sofia em *Aparição* e a relação entre o retrato físico e a imediata construção do perfil psicológico:

O vestido de veludo negro, colado ao corpo, esticado até ao pescoço e até ao limite dos braços finos, iluminava-lhe a face jovem, a doçura quente da nuca sob os cabelos puxados para o alto, a fragilidade das mãos, tão brancas e subtis. Mas o que sobretudo se iluminava era o seu maravilhoso olhar, esse olhar de uma violência ingénuo, secreto e húmido e fulgurante como um primeiro pecado. (Ferreira, 1998, 71)

Esta opção de Vergílio Ferreira pode constituir um exemplo – se bem que não possa ser visto como típico de uma sistematicidade absoluta e deliberada –, do que Jean Bloch-Michel identifica como uma

nítida marca cinematográfica, ou seja, a imposição de uma visão cinematográfica a uma literatura que possuía uma visão romanesca, transformando o romance – tradicional palco de sentimentos e significações – em palco de imagens visuais e já não literárias. Contudo, pensamos que Vergílio Ferreira sempre desejou uma aproximação entre a palavra e a imagem, no sentido do que Richardson designou como o empenho que a literatura deve revelar para tornar visível o que possui de significativo, ao mesmo tempo que o cinema deve empenhar-se no aprofundamento do significado do que se vê (Les, 2003, p. 107).

Vendrell filma Sofia (Victoria Guerra) com a intensidade das palavras de Vergílio Ferreira. Mais ainda, a câmara é claramente absorvida pelo olhar insinuante da atriz, em plena consonância com a descrição romanesca. Este traço do filme de Vendrell é recorrente e sempre que surge Sofia, a tela incendeia-se de sensualidade, “fulgurante como um primeiro pecado”, como a descreve o romancista, sempre em perfeita dicotomia com a contenção racionalizada de Alberto Soares (Jaime Freitas), criando uma oposição/atração que resulta no enlace fílmico das duas personagens.

No romance *Aparição*, logo no primeiro capítulo, o narrador expõe a cidade de Évora com várias sequências descritivas, em que o narrador descreve o espaço por onde vai passando, tal como se estivéssemos a acompanhar um *travelling* num filme:

Pelo empedrado das ruas, carroças estremeçam com um estrépito de ferragens, cruzam-se diante de mim as fachadas dos prédios numa alucinação de luz, uma vaga de aridez abre-me à imensidão da planície. Sobre o casario branco vou descobrindo aqui e além manchas negras de velhos templos, e ao alto, disparadas ao céu, as torres da Sé. (...) Com efeito, nas súbitas arcadas que levam à Praça, abre-se-me um obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte. (...) Sobe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão. No primeiro andar há uma tabuleta de um médico dentista. No segundo andar, um velho abre uma porta com o cabaz das compras. A pensão é no terceiro. Quando cheguei ao alto, já o moço tocava a campainha. Um homem abriu enfim, um homem alto, corpulento, com uns óculos sujos enterrados no nariz. (Ferreira, 1998, pp. 14-15)

Vendrell dá-nos uma primeira perspetiva espacial de Évora, nomeadamente da atual Praça do Giraldo, através do olhar de Alberto Soares, que sobe e olha em picado para o que se passa na praça, o movimento de pessoas e o tempo que paira, devagar, cortado por contra-picado, mostrando a personagem principal a contemplar essa mesma praça.

No romance, apesar de o narrador utilizar inúmeras expressões de carácter subjetivo («obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte», «frios muros como os de uma prisão»), é nítida a construção textual com base no que o protagonista vai vendo. Literalmente, as palavras sucedem-se como uma forma de vermos através dos seus olhos, gradualmente, em movimento, vários espaços e objetos. Esta estratégia cinematográfica pode ser encontrada em vários

momentos da obra, como no segundo capítulo, numa sugestão de um *contre-plongée*, seguido por um *travelling*, parado por um plano fixo que antecipa outro *contre-plongée* («Subo a rua que leva à Sé, viro ao largo do Templo de Diana. (...) O zimbório da Sé brilha, dourado ao sol matinal. Fico a olhá-lo longo tempo, parado sob um arco que se lança sobre a rua, suspenso de silêncio e de memória» (Ferreira, 1998, p. 24). No décimo sétimo capítulo, encontramos uma sugestão de um *plongée* sobre a planície alentejana, observada desde a Casa do Alto, e no vigésimo capítulo, a visão do narrador lembra um *travelling* («Sigo com o olhar o avançar solene das arcadas...» (Ferreira, 1998, p. 223), ou sugere uma panorâmica de cima para baixo («A chuva parara, uma claridade maior abria pelas naves, pelas abóbadas. Do alto do coro um facho dourado desceu enfim para o cruzeiro como a sagração de um mistério...» (Ferreira, 1998, p. 229). Vendrell volta a utilizar o olhar de Alberto Soares quando este passeia pelas ruas de Évora e é através dele e do seu modo de olhar que o espaço nos é mostrado/revelado. O realizador encontrou nesta estratégia uma resposta homóloga ao monólogo interior do romance, resistindo, e bem, à óbvia e tradicional técnica de o verter em voz *off*, levando o nosso olhar a procurar o olhar de Alberto Soares. Através dele, acompanhamos a descoberta do “EU” e o espalhar dessa mensagem aos outros, a fulguração/milagre de estar vivo, a necessidade do *Carpe Diem*, a vida volátil em cada instante que Sofia bebe em tragos únicos e desesperados e a condição humana, a clara evidência da morte, desde Bailote até à reflexão existencialista de Alberto Soares sobre a nossa condição, herança de Malraux.

Em síntese, Vendrell conseguiu captar os três elementos chave do romance: a visão espectral, a fulguração e a condição humana. Terão os média portugueses captado esta marca da adaptação?

Os média acompanharam a génese do filme, a produção e o lançamento. A receção nos média é variada e possui análises muito críticas, como a de Jorge Mourinha, no *Público*, de 21 de março de 2018, intitulada “*Desaparição. Uma adaptação inerte do romance de Vergílio Ferreira*”, que escreve:

Para a sua quarta longa-metragem — primeira em 12 anos, numa carreira que tem sido feita entre a produção e a realização para televisão — Fernando Vendrell “atira-se” a Vergílio Ferreira, escritor difícil (mas não impossível) de traduzir em imagens. E falha redondamente: esta interminável e desastrosa *Aparição*, baseada no romance de 1959, parece nunca saber por onde quer seguir. A transmutação da experiência pessoal em ficção? A adaptação, em finais dos anos 1950, de um jovem professor idealista a uma cidade de província fechada e conservadora que parece derrotar todas as tentativas de evasão? O romance toca-e-foge desse professor com uma jovem que procura resistir ao cinzentismo dominante e manter a sua identidade de mulher livre? Vendrell quer estar em todas, prestar igual atenção a todos esses fios condutores, mas apenas acaba por dispersar o filme sem nunca criar um centro narrativo, nem conseguir tornar visível a passagem do tempo, central ao desenrolar dos acontecimentos. Tudo é agravado pela passividade tolhida de Jaime Freitas, que tínhamos visto tão bem no *Amor, Amor* de Jorge Cramez e que aqui se limita a uma presença neutra, apagada, inerte. Ao querer filmar a obra de Vergílio Ferreira segundo uma lógica narrativa acessível de “romance iniciático”, mas sem afectar a dimensão filosófica da trama, Fernando Vendrell acaba por

não fazer justiça ao livro e por desbaratar o que de bom por ali anda (o cuidado na ambientação de época, a presença de Victoria Guerra, a banda-sonora de Eduardo Raon). Desde os primeiros planos, com aquela voz-off abstracta, *Aparição* parece nado-morto, mera colagem de retalhos, sem ritmo nem tempo, de um filme mais longo que ficou por fazer ou por acabar.

Para Jorge Mourinha, não só o filme não capta o romance como não consegue transmitir os elementos centrais que destacámos.

O *Diário de Notícias*, de 1 de março de 2018, salienta os objetivos de Vendrell e as suas escolhas, nomeadamente a proximidade com a vida do romancista, as inquietações inerentes ao ser humano e a morte, o principal dilema da Humanidade. Vemos que o DN captou facetas identitárias do filme e cita o próprio realizador que refere explicitamente as suas opções:

"Pessoalmente conhecia a obra da minha adolescência, mas foi como trabalhar do zero, numa redescoberta totalmente diferente da obra. Será isso que as pessoas vão sentir a ver o filme", esclareceu o realizador. Para o trabalho de adaptação, o cinema é "um meio mais limitado" devido às especificidades e à falta de "interioridade e capacidade filosófica que uma obra literária tem", pelo que foi "muito difícil, quase impossível, plasmar o conteúdo filosófico e existencialista no filme". Uma das marcas do filme é seguir a "questão autobiográfica" de Vergílio Ferreira e a sua aproximação à personagem principal, Alberto, bem como outras personagens, como Sofia (Victoria Guerra) ou Carolino (João Cachola). "Essa ideia de ele próprio se projetar neste jovem escritor deu um eixo muito forte para a minha adaptação. Outra questão determinante foi a utilização da parte do autor de pessoas e conhecimentos da sua vida real", contou Vendrell, que revelou que durante a rodagem, em Évora, várias pessoas que conheciam a obra apontaram possíveis pessoas reais como inspiração para as personagens.

Já a revista *Visão*, a 25 de março de 2018, destaca o difícil exercício de adaptar o romance existencialista de Vergílio Ferreira em *'Aparição': Uma história de amor e morte ao serviço do pensamento*, título que evidencia o destaque que é dado pela revista ao filme (a história de amor/morte e a temática existencialista), tocando nos pontos chave da adaptação:

Porque, mérito lhe seja dado, Fernando Vendrell observou bem as dimensões da obra, reconstruindo-as em cinema, em duas camadas. E fê-lo com elegância e bom gosto, sem sequer recorrer ao subterfúgio da voz *off*, ferramenta facilitadora tão usada em adaptações literárias, para ecoar a voz do autor. O filme situa-se em Évora, cidade onde o próprio Vergílio Ferreira foi colocado como professor nos anos 50 do século passado. A cidade tem um ambiente claustrofóbico, contrariado por uma certa elite, a vários níveis à frente do seu tempo. É ali que o protagonista, Alberto, encontra Sofia, moralmente arrojada, musa de desejo e morte. Mas também Carolino, um aluno que adota como discípulo, mas que faz uma leitura fatalmente perversa das suas reflexões existencialistas, o que resulta num desfecho trágico de dupla leitura. Em *Aparição*, Fernando Vendrell recupera Vergílio Ferreira para o cinema português.

A *Rádio Renascença* online publica a 27 de março, sob o título “*Aparição*”: *O filme que “provoca o próprio livro” chegou a Évora*, a visão dos atores e do realizador sobre o filme. Fernando Vendrell destaca, mais uma vez, os seus objetivos:

O realizador revelou que o ambiente da cidade, que visitou durante o processo de preparação, acabou por alterar o guião. “Há uma energia da cidade, a forma como as pessoas conhecem a obra e nela se projetam, trouxe-me uma informação tão importante que alterou a dramaturgia, o ritmo, o espaço e o tempo do próprio filme”, admite. À pergunta da *Renascença* sobre se não teme a comparação entre a obra de Vergílio Ferreira e o filme que realizou, Fernando Vendrell diz que isso “é inevitável”, mas sublinha que se trata de “dois objetos diferentes”. “O livro é muito mais denso e o filme é uma leitura dramatúrgica do livro”, argumenta o realizador, para quem o filme “provoca o próprio livro”, obrigando a quem o vê a “emergir na história, numa poética diferente”, projetando “ideias diferentes sobre a obra”.

A RR, questionando o realizador sobre o processo de adaptação, faz emergir a escolha de Vendrell na sua leitura (“uma leitura dramatúrgica”), salientando que o romance e o filme são objetos estéticos distintos, tal como escreve Maccabe (2011), por exemplo, e devem ser vistos enquanto tal, sem esquecer que, inevitavelmente, serão feitas comparações. Sobre este tema, Fernando Vendrell, em entrevista a Elsa Garcia, disponível online no site da Produtora David & Golias, deslinda a sua estratégia na adaptação:

A transmutação do livro para o filme é impossível. O livro tem uma forma literária, um grau de intimidade com o seu leitor e um grau filosófico e poético. Esse domínio de abstração é, objetivamente, muito difícil de criar num filme. A adaptação tornou-se, para mim, funcional quando fiz a análise do livro e senti que este impregnava momentos e vivências com que o próprio autor se confrontava. Vergílio procurava organizar, em matéria escrita, essas experiências e confrontá-las de uma forma espectral, quase como fantasmas da sua vida. Essa atitude é muito cinematográfica.

Em síntese, revisitámos a receção do filme *Aparição*, de Fernando Vendrell, em diferentes média portugueses: um jornal de referência com crítica de cinema especializada, um jornal de referência sem crítica de cinema especializada, uma revista que destacou o filme e uma rádio de referência que na sua edição online também o destacou. Com esta seleção, deixámos de lado notícias de natureza factual e descritiva, sem uma perspetiva crítica distintiva.

Terminamos esta breve reflexão salientando que Fernando Vendrell ousou desafiar os deuses da adaptação com um romance aparentemente *infilável*, tal a intrínseca essência existencialista e a natureza da escrita vergiliana que, entrelaçadas, enleiam o leitor no pensamento e nos monólogos interiores do narrador. Não obstante, vemos na tela a descoberta espectral de Soares, a fulguração/alarme e o retrato da condição humana e os média também captaram, na sua maioria, estas facetas principais da obra.

Vencedor do prémio de Melhor Filme Português no Fantasporto, o filme de Vendrell recupera um dos maiores escritores da literatura portuguesa e esse mérito é inegável. Questionado por Elsa Garcia se o escritor teria gostado da sua adaptação, Fernando Vendrell responde, renovando e reabrindo o diálogo com Vergílio Ferreira:

Bom, não sei, tenho algumas reservas sobre essa possibilidade, pois não o conheci pessoalmente. Na realidade, acho que iria ficar surpreendido e esta adaptação iria levantar-lhe questões, mas também acho que se a minha adaptação fosse feita durante a sua vida, mesmo que Vergílio Ferreira não me condicionasse, iria ser diferente.

Bibliografia

António, Lauro, (1995) «Vergílio Ferreira e o Cinema», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária*, Atas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida

Cardoso, Luís Miguel (2016) *Literatura e Cinema: o Olhar de Jano. Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível*. Lisboa: Edições 70

Ferreira, Vergílio (1998) *Aparição*, Lisboa: Bertrand

Garcia, Elsa (s.d.) *Entrevista a Fernando Vendrell*, <http://www.david-golias.com/entrevista-a-fernando-vendrell/> [accedida em 20.11.2018]

Les, Juan A. Hernández (2003). *Cinema e Literatura. A metáfora visual*, Lisboa: Campo das Letras

Listopad, Jorge (1973) «Cinema e ficção: Elementos para a filmagem de *Alegria Breve*», in *Colóquio Letras*, nº 13

Maccabe, Colin, Kathleen Murray and Rick Warner (2011) *Film Adaptation and the Question of Fidelity. True to the Spirit*, Oxford: Oxford University Press

Peña-Ardid, Carmen (1999). *Literatura y Cine*, Madrid: Cátedra

INTERSTÍCIOS, LABIRINTOS E OLHARES EM *HOTEL* DE PAULO VARELA GOMES¹

Maria Filomena Barradas

IPPortalegre

mfilomenabarradas@ipportalegre.pt

RESUMO

Neste trabalho, propõe-se uma leitura do romance *Hotel* (2014), de Paulo Varela Gomes (1952-2016), tomando o espaço como o tópico em torno do qual se funda o universo ficcional do romance.

Convém sublinhar que não se entende aqui o espaço apenas como uma das categorias da narrativa; sendo-o, o espaço em *Hotel*, como se tentará mostrar, funda a própria ficcionalidade do romance.

Num texto publicado em 2011, no *Público*, e justamente intitulado “Hotel”, Paulo Varela Gomes, reflectia sobre a natureza ambivalente do hotel, a partir de uma citação de Proust: por um lado, quem chega ao hotel deseja imediatamente ser envolvido por ele; por outro, aquilo que é atraente para o hóspede é a falta de familiaridade com o espaço que o cerca. É porque investe sentido neste não-lugar, que ele se transforma num lar transitório, já que é habitado apenas pelo tempo necessário. De resto, o hotel continua sítio desconhecido, de passagem, que permanece sempre um mistério.

O Hotel Torre das Infantas, onde decorre a acção do romance que aqui nos ocupa, é “um grande palacete do início do século XX, uma casa” (p.7), que Joaquim Heliodoro Ataíde e Pinto Winzengerode de Mascarenhas Adrião Manoel de Menezes “conhecia por fora e por dentro desde criança e a propósito da qual elaborara muitas fantasias, castelãs, hoteleiras e sexuais” (p.7), até a ter comprado e transformado num hotel.

A transformação da casa em hotel ocorre sob o signo da excentricidade – ou não tivesse Joaquim Heliodoro ganhado o Euromilhões. Contra o parecer do arquitecto, o proprietário converterá a casa num “intricado labirinto de curvas, ângulos agudos e impasses” (p. 8), impondo soluções arquitectónicas e decorativas que ajudam à ilusão de estar numa casa pitoresca, em vez de num hotel, já que os hotéis “são iguais em todo o mundo de Acapulco a Vladivostok” (p. 11).

A arquitectura peculiar do edifício, dada a conhecer por um minucioso e dilatado aparato descritivo, dir-se-ia concebida tanto para adensar o mistério em torno do hotel, como espicaçar a curiosidade quer dos leitores, quer das próprias personagens, hóspedes ou funcionários do hotel.

Mais do que operar cortes ou fronteiras (físicas, psicológicas, sociais,...), o espaço em *Hotel* liga e abre horizontes para os aspectos que se pretende (des)ocular: as salas a que dificilmente se acede, as vistas inusitadas ou as divisões secretas; a obscura memória que envolve o edifício e os seus primeiros proprietários; as histórias pessoais e os desejos íntimos das personagens, que se vão revelando pelo confronto com o espaço; o eco de Paulo Varela

Gomes, historiador de arte e académico, transfigurado no narrador ensaísta que descreve o espaço, em personagens que discutem o espaço, ou em Joaquim Heliodoro, fascinado pela História.

O espaço funda a ficcionalidade de *Hotel* – e convida todos, leitores incluídos, a perderem-se nos seus múltiplos labirintos, interstícios e exigências de olhar, como se procurará mostrar.

Palavras-chave: Espaço, Labirinto, Olhar, Paulo Varela Gomes

1. INTRODUÇÃO

Um dia, percorrendo os corredores da Biblioteca Pública de Évora à procura de narrativas de viagem contemporâneas, que pudessem enriquecer o *corpus* da unidade curricular de Literatura de Viagens, que lecciono à licenciatura em Turismo na ESECS-IPPortalegre, encontrei *Era Uma Vez em Goa* (2015), de Paulo Varela Gomes. Pouco sabia do autor, das suas circunstâncias de vida, do que fizera. Na devolução, trouxe comigo *Hotel* (2014)², Prémio PEN Narrativa, 2015. Esperava poder arrumar também este romance na categoria (muito vaga, muito lata) de “literatura de viagens”, como acontecera com *Era uma Vez em Goa*. No entanto, a viagem de *Hotel* seria outra – e foi com fascínio crescente que no verão li o romance e o recomendei incansavelmente a amigos.

Este trabalho peca pela sua humildade. Na verdade, nada mais é do que uma leitura exploratória de *Hotel*, um romance cujo enredo é simples, mas cuja construção é intrincada; um romance que mostra, mas que esconde; um romance onde o supérfluo se torna significante a cada passo; um romance sobre pessoas e sobre sexo; um romance sobre o olhar e a imaginação; um romance sobre arquitectura, literatura e a academia; um romance sobre a construção de imaginários. De certeza um romance sobre mais coisas.

O fio condutor a que me agarrei foi o do espaço. Normalmente encarado como uma das categorias da narrativa, o espaço aqui tem um papel que transcende o de “cenário” da acção. O espaço do hotel é, em si mesmo, um dos vectores que sustenta a própria ficcionalidade do romance, além de outros, como o permanente diálogo com outras obras literárias, pinturas, etc, que vão sendo citadas e/ ou comentadas, e que, com grande frequência, ajudam a caracterizar e/ ou explicar o espaço do hotel e as suas muitas peculiaridades

Numa crónica saída no PÚBLICO, Paulo Varela Gomes reflectia sobre a natureza ambivalente de um hotel: quem se hospeda quer de imediato sentir-se envolvido pelo hotel, que, sendo um espaço neutro, uma espécie de tela em branco, está pronto a ser apropriado. É a nossa casa temporária, que desejamos apropriar/ domesticar, tornar nossa. No entanto, este objectivo é sempre de difícil concretização: o hotel é uma casa sem domesticidade, já que a relação com este tipo de espaços - e também como outros, como os centros comerciais ou os aeroportos – faz-se pela passagem e não pela permanência e a máquina que os faz funcionar está oculta, como se houvesse apenas uma fachada preparada para agradar ao cliente, e que permite que estes lugares tendam a funcionar como um corte com a nossa vida quotidiana, em que inevitavelmente somos confrontados com tarefas rotineiras, relacionadas com o nosso autocuidado e/ com a nossa autossustentação: preparar alimentos, cuidar da roupa ou da limpeza do espaço, fazer a cama,... aspectos que desaparecem durante a estadia no hotel.

No entanto, como decerto já todos experimentámos (e esta é uma tese que o crescimento das ofertas de alojamento local e o aparecimento de plataformas como o Airbnb parece sustentar...), queremos estar nestes lugares transitórios com a ilusão de que eles são permanentes, com a ilusão de que são habitados, preenchidos por nós, plenos de humanidade. Mas, a fusão de que existe entre o Eu e o espaço que se habita só é atingida ilusoriamente na curta permanência num hotel, no qual estamos, mas no qual dificilmente somos.

Estes considerandos levam-me a um problema central em *Hotel*, que se prende com as peculiaridades tanto do hoteleiro, Joaquim Heliodoro, como do seu hotel.

Joaquim Heliodoro não é o hoteleiro típico; deplora tudo o que é comum um hotel oferecer aos clientes (pequenos almoços cheios de iguarias; os roupões e as amenidades de toilette; as televisões nos quartos; os bombons nas almofadas,...).

Como consequência, o seu hotel “não era para turistas mas para apreciadores de repouso e paisagem” (p. 18) e resulta de uma espécie de fantasia, alimentada desde a infância, acerca da Casa Teulier, um palácio construído no início do século XX e que, por iniciativa de Joaquim Heliodoro, contra os desejos do arquitecto, é transformado num edifício extravagante, um “intrincado labirinto de curvas, ângulos agudos e impasses” (pp. 7-8), cujo recheio é feito com mobiliário de diferentes proveniências. A arquitectura e a decoração são responsáveis pelo facto de o hotel ganhar uma feição de casa. Além disso, tanto Joaquim Heliodoro como os seus funcionários residem nas instalações do hotel.

O hotel é inaugurado discretamente e os primeiros hóspedes a registarem-se no hotel são László Batory, um académico húngaro, e Margareta a sua bela mulher, e por quem Joaquim Heliodoro se apaixonará “com consequências que se verificará virem a ser fatais para a sua tranquilidade de espírito e que ameaçaram gravemente aquilo que mais se vangloriava de prezar, a sua honra” (p. 15).

As singularidades arquitectónicas do hotel e as particularidades biopsicológicas do hoteleiro constituirão para os hóspedes, sobretudo para Margareta, e para o *staff*, sobretudo para Manuela, a gerente, um motivo de curiosidade. Cada uma destas personagens tentará, à sua maneira, desvendar os mistérios e os segredos de Joaquim Heliodoro, ao percorrerem os interstícios e labirintos do hotel. Vejamos como.

2. INTERSTÍCIOS E LABIRINTOS

Recentemente, a investigação médica propôs o reconhecimento do interstício enquanto órgão do corpo humano. O artigo, publicado no início deste ano pela *Nature*, propunha a descrição da anatomia e histiologia do interstício. Este espaço, entre células e órgãos, antes considerado vazio, mostrava-se, afinal, repleto de um fluido pré-linfático; por isso, os cientistas crêem que o interstício é a continuação quer do sistema linfático, quer dos gânglios linfáticos.

As noções trazidas pelo artigo parecem-me importantes, pois a ideia de um espaço, que era tido como vazio, e que revela, afinal e inesperadamente, graças a um novo olhar (no caso, foi o uso de um novo endoscópio que possibilitou as observações), uma área fundamental para o funcionamento geral do organismo, está também presente no romance sobre o qual aqui se reflecte.

Do ponto de vista da economia da narrativa, é fácil concordar que o espaço intersticial por excelência em *Hotel* é representado pela escada entaipada, que Joaquim Heliodoro descobre aquando da remodelação da casa Teulier em Hotel Torre das Infantas, e que servirá de ligação secreta entre o seu quarto e o quarto nº 1³.

A passagem secreta – só conhecida por Joaquim Heliodoro – é o espaço vital, que organiza a experiência e os modos de relacionamento entre as personagens que se cruzam no hotel, especialmente de três: o próprio Joaquim Heliodoro e as duas mulheres às quais ele suscita (e que lhe suscitam) curiosidade – Manuela, a gerente do hotel; e Margareta, a primeira hóspede.

Movido pela “honra do hoteleiro”, Joaquim Heliodoro decide que só recorrerá ao estratagema que lhe permite satisfazer a sua inclinação, o “seu vício” (p. 111), a escopofilia, com hóspedes que saibam previamente que estão a ser observadas. Por isso, quando uma bela mulher – a que se seguirão outras – fica alojada uma só noite no quarto nº 1, contra as regras que o hoteleiro prescrevera anteriormente, o porteiro Francisco não tem dúvidas: é uma prostituta (p. 88). Curiosa, Manuela, que antes já considerara que o espelho do quarto nº 1 era desadequado ao espaço, só se justificando “em lugares onde as pessoas gostam de se observar a si próprias por motivos não relacionados directamente com o seu aspecto mas com as suas atitudes ou movimentos”, e que concluía que “um espelho daquela dimensão [transformava] um quarto em lugar de sexo” (p. 85), tentará, agora, desvendar o mistério que envolve Joaquim Heliodoro e as suas movimentações.

Por seu turno, Margareta sente o fascínio do espelho quando fica alojada com o marido no quarto nº 1 e é isso, bem como a ânsia em desvendar o mistério que Joaquim Heliodoro constitui, que a levarão a hospedar-se sozinha nesse mesmo quarto, acção que nos conduzirá ao desenlace narrativo.

Sublinho, no entanto, que a escada secreta não é um único elemento intersticial que encontramos no romance. É o próprio Joaquim Heliodoro que sublinha a importância destes lugares aparentemente invisíveis, mas que cuja existência e cujo aproveitamento e usufruto permitem viver o hotel enquanto casa:

“Como já sabemos, Joaquim Heliodoro pensava que os quartos servem quase apenas para dormir (...).

Não, o que conta sobretudo num hotel não são os quartos, sublinhava Joaquim Heliodoro, mas aquilo que os integra numa casa: as salas, saletas, recantos e as passagens.” (pp. 59-60)

Os espaços mortos, os recantos são constantemente ocupados por hóspedes que lêem livros, ou observam a paisagem, ou são surpreendidos pelas peculiaridades arquitectónicas ou decorativas do edifício, que o narrador se compraz a descrever, de forma pormenorizada e densa. Mais do que estar associada à criação de um efeito de real, herança da tradição naturalista, a descrição em *Hotel* tem uma preocupação quase académica, reflectindo a actividade profissional do autor, Paulo Varela Gomes, no campo da História da Arte e da Arquitectura. Veja-se, a título de exemplo, a tentativa de descrição que é feita do “claustro ou pátio principal do hotel” (p. 19), na qual:

“(…) seria obrigatório recorrer aos verbos rumorejar e reverberar, e aos substantivos sombra, frescura e requinte. Os verbos são para a fonte onde um leão rampante de pedra solta um generoso fio de água pela boca, e para os painéis de azulejo de tipo andaluz que ornamentam as paredes da galeria circundante; os substantivos, para o ambiente do claustro, a escultura da fonte, os arcos de volta inteira, as colunas direitas e torsas em que se apoiam, as portas manuelinas abertas a toda a volta. Um outro adjectivo – oriental – resolveria o problema descritivo de um modo mais denso do ponto de vista histórico: de facto, o claustro é oriental no sentido em que o termo era usado na época em que casa foi construída, no início do século XX” (pp. 19-20).

Porém, a imaginação naturalista está arredada das páginas de *Hotel*. A descrição, sugestiva nos seus múltiplos aspectos estilizados e estilizantes, sublinha a natureza de arquitectural do próprio texto: este intricado hotel não existe senão nas páginas do romance *Hotel*. A acumulação de detalhes e a arquitectura impossível são uma brincadeira e um complexo divertimento, que sublinha a natureza de edifício e de artifício permanente que o romance é, aspecto já sublinhado por António Guerreiro na sua recensão ao romance⁴.

3. OLHADORES E OLHADOS

Enquanto lia *Hotel*, uma imagem recorrente acudia à minha mente: ler este romance era um pouco como assistir a um filme de Hitchcock. Em *Psycho* ou *Dial M for Murder*, para citar apenas dois exemplos, o espectador conhece a trama central; viu como se praticou o crime; conhece o criminoso e a vítima; porém, a par disso, a sua curiosidade é mobilizada pelo processo de descoberta da verdade dentro do próprio universo ficcional e fílmico.

Ora, ao leitor de *Hotel* é também atribuído este estatuto de espectador duplicado. Muito precocemente na narrativa, ficamos a saber que há mistérios a envolver o hotel e que tais mistérios se relacionam com o seu proprietário. É o próprio narrador que no-lo revela, ao anunciar, depois de se ter ocupado com as descrições, que se ocupará com a “biopsicologia” (p. 67) de Joaquim Heliodoro e do seu “corpo embaraçoso”, acomodado numa indumentária que o faz parecer antigo, desfasado do mundo contemporâneo, como se habitasse uma máscara, como nota o seu inusitado interlocutor, o jovem João António⁵.

Muitos são os que se interessam pela figura de Joaquim Heliodoro⁶, mas será Manuela, a gerente do hotel, que, procurará desvendar o mistério que o patrão e o hotel constituem. Contratada e trazida da Covilhã pelo próprio Joaquim Heliodoro, que aí tivera ligações familiares à indústria têxtil, Manuela nota, desde a sua chegada, que o patrão tem “qualquer coisa muito esquisita, talvez até repugnante” (p. 79), causando-lhe estranheza, bem como ao restante pessoal, a solidão em que Joaquim Heliodoro vive, pois “não parecia ter namoradas ou namorados, não fazia a corte a quaisquer hóspedes, nunca saía à noite” (p.79).

De forma a tentar resolver o mistério que Joaquim Heliodoro constitui e convicta de que tal mistério se relaciona com o provocante espelho do quarto nº 1, Manuela toma a iniciativa de começar a seguir o patrão nas suas deambulações nocturnas e de “abrir um orifício na porta [do quarto de Joaquim Heliodoro]” (p. 209), que oculta com um pequeno pau de fósforo. Manuela torna-se assim, também ela, escopofílica, ao experimentar “uma excitação muito forte, muito poderosa, a fazer-se sentir na base do seu ventre” (p. 211).

Já antes, o narrador elucidara o leitor acerca da escopofilia – a inclinação sexual de Joaquim Heliodoro. O capítulo justamente intitulado “Escopofilia” (pp. 111-114) abre com uma citação retirada da Wikipédia⁷, que, sendo mínima, o narrador se ocupa a comentar e expandir.

Assim, a escopofilia, apesar de se relacionar com o prazer de ver o objecto, encontra na visão encenada e mediatizada o seu foco. Nesse sentido, é o próprio enquadramento do olhar que cria o dispositivo erótico, pois aquilo que é percebido pela visão é uma sugestão mental e não uma representação do objecto, pelo que é o processo que permite ver e não o ver em si mesmo que gera o prazer. Por isso, a escopofilia afasta-se da pornografia e do seu “princípio da obscenidade: [em que] tudo deve estar à vista, principalmente os pormenores” (p. 122).

Joaquim Heliodoro, rapidamente, dá conta do estratagema de Manuela e isso força-o a uma reavaliação: o que quer dizer quando de olhadores passamos a olhados? Somos olhados sem o nosso consentimento? Queremos ser olhados? Sabemos que estamos a ser olhados? Que novas dinâmicas se instalam?

A relação entre observador e observado e as dinâmicas que se geram ficam claras quando Margareta, a bela e jovem esposa de László Batory, chega sozinha ao hotel e pede para ser alojada no quarto nº 1, rendida ao fascínio que o enorme espelho exerce sobre si. Joaquim Heliodoro, e contra os preceitos que se auto-impusera, designadamente só observar mulheres que sabiam que estavam a ser observadas e que eram contratadas para o efeito, encontra uma oportunidade de observar esta mulher, por quem sentia atraído desde o momento inaugural em que se ela hospedara com o marido no Hotel Torre das Infantas. Por sua vez, Manuela pensa que esta será a oportunidade de desvendar o segredo de Joaquim Heliodoro, que, por sua vez, conhecendo as intenções da gerente, vai criar a ilusão de que está dentro do quarto, numa zona que o olhar de Manuela, projectado através do orifício da porta, não consegue alcançar.

“Desencontros e conjugações” é o capítulo onde o narrador conta o sucedido a cada uma das personagens durante essa noite. Graficamente, o texto a três colunas dá a ilusão de ser contínuo, ainda que a cada uma das colunas corresponda cada uma das personagens. Visualmente, é como se estivéssemos perante uma espécie de justaposição, em que as três personagens, ao mesmo tempo, conhecem e desconhecem os efeitos dos seus olhares e os efeitos de se fazerem olhar. Margareta é olhada e adivinha-se olhada; Joaquim Heliodoro observa Margareta, esquivando-se, no entanto, ao olhar de Manuela, que procura vê-lo através do furo feito na porta; Manuela olha e ouve as reacções de Margareta, conjecturando um encontro de natureza sexual entre esta e Joaquim Heliodoro, mas continuando sem conhecer os moldes em que se terá processado tal encontro.

No final, caberá ao próprio Joaquim Heliodoro revelar o seu segredo a Manuela. Depois de a surpreender a espiá-lo através da porta, vai mostrar-lhe o dispositivo que engendrara: primeiro, a escada secreta, cuja entrada estava oculta pelo roupeiro, depois o “rectângulo pelo qual se infiltra uma luz difusa, amarelada” (pp. 301-302) e que permite espreitar para dentro do quarto nº 1. Expondo-se, contando a verdade, exibindo as suas fraquezas e pedindo ajuda a Manuela para o ajudar a “encenar uma descoberta

da escada secreta e devolvê-la depois à sua antiga função” (p. 301), Joaquim Heliodoro humaniza-se, “deixando vir à superfície a sua nova personalidade, mas amável ou resignada” (p. 306).

Também o mistério que a escada constituía para si é revelado, através de uma carta remetida por um “conhecidíssimo historiador, político e cronista dos jornais” (p. 305), que faz chegar ao hotel “as fotocópias de um manuscrito da sua colecção que sempre pensara que fosse um conto” (p. 305), onde se relata o suicídio da baronesa Christine, evento de que não havia memória na documentação que Joaquim Heliodoro consultara e que terá levado ao entaipamento da escada.

Aquilo com o que o narrador nos deixa é, mais uma vez, a certa natureza artificiosa do romance, que, nas suas últimas linhas nos traz um escritor famoso, que acabou de se alojar no hotel e que está interessado em escrever “um romance baseado na tragédia dos Teulier” – um romance por nascer a partir daquele que se acabou de ler.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este percurso é provavelmente o mais simples que *Hotel* dá ao seu leitor. Por aliciante que seja, deixa de lado muitas paragens obrigatórias, muitas dobras por abrir, muitos horizontes por revelar.

Os tópicos da ocultação e da revelação percorrem toda a matéria de *Hotel*. O hotel não é apenas um labirinto; ele é o resultado do empenho criativo de Joaquim Heliodoro, que, como um demiurgo, transforma a casa Teulier no Hotel Torre das Infantes. Logo, o hotel não é apenas mais um hotel – é um prolongamento, um substituto e uma revelação do seu criador.

Nesse sentido, o romance é um convite à reflexão sobre a natureza dos imaginários pessoais: como é que se constroem os mundos que cada um de nós é? Que referências temos? Como é que essas referências nos moldam e como é que as projectamos? Se estas perguntas podem ser apontadas como pertinentes para o caso das personagens – veja-se que a escopofilia de Joaquim Heliodoro é fortemente modelada por leituras feitas durante a sua juventude e que são amplamente citadas pelo romance –, elas parecem-me também relevantes se se pensar no nível do narrador e do autor. Não raro, o autor espreita por entre as páginas, ou, pelo menos, o leitor adivinha-o. Alguns aspectos são muito facilmente identificáveis, como as imensas referências arquitectónicas, que remetem para a actividade profissional de Paulo Varela Gomes enquanto historiador de arte; outros, no entanto, são mais dissimulados. Por

exemplo, a escolha do nome das personagens: Joaquim Heliodoro é certamente uma referência a Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara (1809-1879), historiador da presença portuguesa na Índia.

Este esforço constante de decifração sublinha, finalmente, o trabalho detectivesco que está reservado ao leitor. E, como também se lembra em *Hotel*, há intérpretes especializados que, pacientemente, articulam em palavras explicações para objectos: assim o discurso académico face, por exemplo, ao discurso artístico. Vejam-se as descrições que encontramos e que, podendo visar a visualidade ou o naturalismo da cena, funcionam sobretudo no regime da explicação; veja-se László Batory, justamente um académico; veja-se Joaquim Heliodoro, espécie de historiador falhado.

Escrevendo *Hotel*, Paulo Varela Gomes ofereceu-nos um romance que se mostra e que se oculta a cada passo, como um edifício que percebemos num primeiro olhar, mas que precisamos de nos deter a cada instante para o conseguirmos ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, M. [1995 [1992]]. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso
- Bachelard, G [1994 [1958]]. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press
- Benias et al. (2018). "Structure and Distribution of an Unrecognized Interstitium in Human Tissues". *Nature*. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41598-018-23062-6>.
- Gomes, Paulo Varela (15/01/2011). "Hotel". Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/01/15/jornal/hotel-21009144>
- Gomes, Paulo Varela (2015 [2014]). *Hotel*. (Edição de Bolso). Lisboa: Tinta-da-China
- Guerreiro, António. "O olho de Deus". PÚBLICO. 26/02/2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/02/26/culturaipsilon/critica/o-olho-de-deus-1658788>
- Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Oxford/ Cambridge: Blackwell
- Parker, J. (sd). "Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future". *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*. URL: http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12_Joshua_Parker.html
- Serafim, Teresa "Descoberto o interstício, um novo órgão do corpo humano". PÚBLICO, 28/03/2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/03/28/ciencia/noticia/descoberto-o-intersticio-um-novo-orgao-do-corpo-humano-1808248>

¹ Este artigo segue a norma anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

² Neste trabalho, usou-se a edição de bolso (2015) como referência.

³ Cf. pp. 106-110

⁴ Cf. <https://www.publico.pt/2014/02/26/culturaipsilon/critica/o-olho-de-deus-1658788>

⁵ Cf. pp. 201-202.

⁶ Veja-se o capítulo “Opiniões” (pp. 155-166), onde somos convidados a testemunhar o que *staff* e hóspedes pensam acerca do hoteleiro: ele é “desagradável e esquisito, enérgico e maldoso, bem-humorado e intempestivo”, de acordo com o porteiro Francisco (p. 157); é “feio, tem um rosto que parece uma caveira desconjuntada” afirma uma das hóspedes (p. 158); é “esquisito”, aponta outra (p. 159). Uma das hóspedes, alemã e psicanalista, conclui em conversa com o marido: “[...] Que o marido atentasse na casa, quer dizer, no hotel. Se é verdade que a casa representa o Eu [...] então era forçoso concluir que alguma coisa se passava com Joaquim Heliodoro, porque aquela casa não fora imaginada para as pessoas se encontrarem mas para se perderem” (p. 161).

⁷ Cf. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Escopofilia>.

A FRATURA DA REALIDADE NO REFLEXO D' "O FUNDO DO ESPELHO" DE JOSÉ RÉGIO

Maria José M. Madeira D'Ascensão

Instituto Politécnico de Portalegre, Portugal

mariajma@ippportalegre.pt

Resumo

Há Mais Mundos de José Régio constitui uma compilação de contos nitidamente imbricados pelas esferas do fantástico e do alegórico. A evidência imediata, clara e notória deste aspeto manifesta-se nas curtas narrativas "Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo", "Conto do Natal" e "Os Três Reinos", demarcando-se logo nos respetivos títulos. Outras curtas narrativas que compõem esta coletânea traçam um caminho que, não obstante estar enraizado no domínio do imaginário, do mágico e do simbólico, enfatizam uma vertente que se consome numa análise pragmática do retrato mental humano. Deste modo, nos contos "O Fundo do Espelho", "Os Paradoxos do Bem" e "Os Alicerces da Realidade" observa-se uma fratura entre a realidade fantástica e alegórica e a focalização da psiqué da personagem em ficções que se alicerçam no domínio do estudo da alma e da profundidade psicológica dos respetivos protagonistas. De todos estes contos, destacamos "O Fundo do Espelho" não só pela vivência exacerbada da fratura entre o mágico e a realidade; o simbólico e o concreto; a magia e a ciência, mas também pela primazia que nele é conferida à ciência do estudo da alma que contraria a ficção magicada pela mente. Com efeito, esta curta narrativa alicerça-se num objeto que possibilita a fratura com a realidade através da ficção que se constrói no olhar prolongadamente refletido de uma personagem corroída pela demência, todavia este objeto possibilita, também, a difusão de um eco real e exímio da fragilidade da psiqué humana. Com este artigo, visamos analisar, não só o vasto e complexo plano que raia a fronteira entre a realidade e a ficção da psiqué desta personagem, como – e temática regiana incontornável na análise da sua obra – o tema da máscara e do disfarce, na medida em que esta personagem se furta da realidade que a rodeia, sendo dominada pela alienação mental e pela construção de vários Eus e de vários espectros que lhe foram familiares. De facto, visamos, assim, enquadrar a temática da "máscara regiana" que se evidencia neste conto, pois que o seu protagonista visa a adoção de uma máscara – um outro Eu –, que forma uma fronteira que mira obstar uma sociedade dissimulada, abafadiça na sinceridade, na independência e na manifestação da individualidade genuína do Eu.

Palavras-chave: José Régio, Conto, Personagem, Máscara, Espelho

Há Mais Mundos constitui a segunda e última antologia de contos de José Régio. Reportamo-nos, assim, à data de 1962, sete anos antes da morte de José Maria dos Reis Pereira, o homem por detrás deste nome literário.

Há Mais Mundos situa-se, assim, temporalmente distante da primeira compilação de curtas narrativas regionais, *Histórias de Mulheres* (1946), a qual se elenca num “realismo psicológico” centrado na personagem feminina, no âmago da respetiva *psiqué* e máscara regionais que ofuscam a ação. De facto, nesta última, o retrato mental do ser ficcional envolve e envolve-se numa intrínseca relação com a ação que habilmente se tece nas outras categorias da narrativa, validando simbólica e subliminarmente a promoção do conceito de bem que influencia o comportamento e a mentalidade humanas, e denunciando, assim, o prenúncio de uma moralidade.

Em *Há Mais Mundos* confirma-se uma continuidade no tratamento profundo e psicológico do Ser ficcional. Todavia, nesta obra, constata-se a exploração rica de um traço que já fora assinalado no berço da produção literária deste autor: o alegórico e o fantástico. De facto, este domínio presentifica-se na literatura regional logo de raiz, pois que se vinca inequivocamente na antologia *Poemas de Deus e do Diabo* – a estreia literária de José Régio, em 1925. José Régio parece, assim, querer, na sua maturidade literária que, em todo o seu percurso temático vários, mas uníssono, se una o alfa ao ómega, num *continuum* incessante em que se esbatem as fronteiras entre o princípio e o fim; pois que a plenitude só o é no regresso às origens e na força que as mesmas emanam, promovendo a criação constante e primordial.

Assim, o conceito de “originalidade regional” manifesto nas suas próprias palavras em que “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística.” (Régio, 1927:1) arca a inovação, a criatividade que é intocada e fértil e que se congrega na origem, a qual guarda em si o segredo do crescimento, do florescimento, da maturação, da renovação e da vitalidade. E então, esta raiz temática regional estabelecida na conjuntura do mágico e do alegórico projeta-se constantemente na sua obra e, por isso, também outras criações que pontilhada mas sucessivamente iam figurando na produção literária de Régio eram norteadas por ela, como: *Jacob e o Anjo* (1940), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942) e *Mário ou Eu-Próprio-o-Outro* (1957).

Deste modo, em *Há Mais Mundos*, José Régio enfatiza a vertente temática original, focalizada numa linhagem alegórico-fantástica que quase ofusca a exploração do real e do concreto na ficção. E atendendo novamente à moralidade que conseguimos inferir subtil e habilmente em *Histórias de Mulheres*, passa-se, na sua última compilação de contos, para um apólogo em que personalidades de índole diversa – reais, imaginárias, inanimadas – denunciam lições de sabedoria ou ética.

Assim, imbuídas neste contorno dimensional temático, destacam-se, em *Há Mais Mundos*, as curtas narrativas “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo”, o “Conto do Natal” e “Os Três Reinos”. Com efeito, esta vertente anuncia-se *a priori* nos respetivos títulos, concretizando-se nos respetivos tecidos narrativos ficcionais em que vinga o universo simbólico e mágico dos contos tradicionais e de fadas de uma atmosfera que se nos assemelha medieval. Todavia, segundo Paiva (2004: 202), “Régio acentua pelo excesso, e portanto pela ironia, elementos de um imaginário que a tradição transmite como de época”. Na realidade,

gradualmente, vai-se descobrindo a intrincada densidade das personagens que povoam estas narrativas e a ação que por elas é desencadeada, demarcando elementos que são reais e atuais: a simbologia que se presentifica em tudo é então descarnada e aponta para toda uma lição de ética intemporal. Por isso, Paiva refere (2004: 202): “Estes seus contos não devem ser lidos de outra perspectiva senão a de uma linguagem que significa outra, outras, várias. A perspectiva da alegoria.”

Esta vertente alegórica e fantástica é visada também noutras três curtas narrativas desta coletânea, todavia conjugada – no que poderíamos considerar ser uma serena relação oximorônica – com o realismo analítico da dimensão psicológica humana, densa, múltipla, contextualizada na demência mental, em que se valida a instabilidade, a angústia, o auto-conflito e a auto-flagelação das personagens que as protagonizam. Falamos nós de “O Fundo do Espelho”, “Os Paradoxos do Bem” e “Os Alicerces da Realidade”. Deste modo, estes contos, enraizados no domínio do imaginário, do mágico e do simbólico, enfatizam uma vertente que se consome numa análise pragmática do retrato mental humano. Observa-se, então, uma fratura entre a realidade fantástica e alegórica e a focalização da *psiqué* da personagem em ficções que se alicerçam no domínio do estudo da alma dos respetivos protagonistas. Estes representam, assim, vários espelhos/reflexos do homem – o Ser racional, social e emocionalmente intrincado – cuja profundidade psicológica complexa e plural é assinalada no texto de “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo”:

“Tanto mais duvidamos quanto mais sabemos, ou julgamos saber. E sobre nós mesmos, homens, se torna ainda maior a nossa perplexidade! Por certo somos mais complicados que as pedras e as plantas, os animais a que negamos razão e até os fenómenos siderais. Quem sabe? Talvez nem nos convenha sabermos demais sobre nós mesmos! Pelo menos, divulgar-se demais tal sabedoria. Talvez, também, nos aterre a penetração excessiva em mundos ainda escuros, incluindo os que em nós próprios se prolongam para além, para aquém, dos nossos gestos e palavras, da nossa atividade [*sic*] diária, dos nossos tratados sobre as faculdades da alma.” (Régio, 1973: 42-43)

Dentre estes contos com esta envolvência temática específica, destacamos “O Fundo do Espelho”, pois que neste dá-se primazia à ciência do estudo da alma que, perturbada, incentiva a imaginação e a ficção. Com efeito, é a própria mente transtornada que cria todo um cosmo simbólico e mágico. Na verdade, nesta curta narrativa não é a dimensão alegórico-fantástica que controla a ação e gere a mente humana, mas sim, a própria mente humana que a rege, criando-se, então, uma fratura com o simbolismo e a magia, elementos predestinados e inevitáveis numa dimensão alegórico-fantástica, na medida em que estes são geridos e regidos pelo próprio homem.

Curiosamente, este conto já tinha sido publicado isolado, logo no início da carreira de José Régio, em 10 maio de 1927. Patente na *Revista Presença: Fôlha de Arte e Crítica*, n.º 12, com outro título – “O Outro Mundo” – viria a apresentar, em 1962, com o nome “O Fundo do Espelho” adaptações, acrescentos, e até diferenças, no tratamento textual, denunciando o limar estético da escrita no contorno da esfera linguística, na demanda do enriquecimento da palavra e conseqüente infinita leitura. Todavia não se apresentam diferenças no que respeita ao tratamento de todas as categorias da narrativa. Assim, a ação, o narrador, as personagens, o espaço e o tempo particulares de “O Fundo do Espelho” permanecem intocáveis no mundo ficcional que representam.

Independentemente da infinidade que nos poderia tomar a análise do diferente tratamento textual desta mesma curta narrativa, em fatores também eles distintos (como os respetivos títulos, os momentos de publicação e as coletâneas em que se inserem e concernentes valores intrínsecos), apenas um recorte importa fazer neste levantamento: mais uma vez, José Régio busca, na sua raiz, a originalidade. De facto, neste conto, que se reporta à década de início da sua publicação literária, cultiva-se a vertente do realismo psicológico. E, não vamos mais longe, nos *Poemas de Deus e do Diabo*, este é inequivocamente um dos motores temáticos, também...

Regressando a “O Fundo do Espelho”, esta curta narrativa conjetura-se em tópicos concretos que servem a respetiva ação ficcional: um espaço fechado – um quarto; o tempo enquadrado no âmago da noite, pois que “já tarde” e uma personagem masculina, o protagonista – “José”. Demarca-se, então, uma perspetiva onírica alicerçada naquela que parece ser uma realidade concreta: esta personagem dominada pelo cansaço parece confluir em outros mundos:

“Como um navio, a mesa de trabalho em que deito o rosto ensaia correr para a direita. E lentamente, oscilando, pesado, como um navio muito maior que nos contenha, todo o quarto cheio de fumo se desloca para a esquerda. Já tudo roda em volta de mim. Vejo-me o eixo da terra, e novamente fecho os olhos. Quando os reabro, descubro que *entrei*.” (Régio, 1973: 59)

Esta forma verbal, propositadamente registada em itálico, marca formalmente um começo gráfico, estrutural e interno na ação e, a partir dele, parece anunciar-se o início da vivência de um estado onírico por parte do protagonista. De facto, a partir deste momento, esta personagem é acompanhada pelo espírito da sua falecida mãe, a quem, de modo cândido e indefeso, começa por pedir proteção, ao revelar o medo que tem de uma bilha de barro, cuja personificação que dela faz, remete para um ser intimidante e sinistro. Na verdade, segundo a personagem masculina, “Dizem que nós também somos de barro.” (Régio, 1962: 60). Este receio funda-se, então, numa metáfora que aponta para a fragilidade humana configurada também ela na fonte bíblica em que se visa a origem do homem.

Desencadeiam-se, então, várias ações que demarcam uma perspectiva alucinatória de José, sempre na presença espectral da sua mãe. Neste âmbito, um desenho de uma cabeça a nanquim (num cartão colocado na parede) ganha vida e voz, reclamando pelo corpo restante. Esta carência é também o reflexo do vazio do protagonista que, na máscara do desenho que fizera, num fragmento do seu Eu, procura a sua totalidade:

“De repente, um arrepio me percorre a espinha, depois outro, outro, sinto-me violentamente abalado pelos ombros. Estendo e agito as mãos desnortado, como para me defender de alguém ou me agarrar a mim mesmo que fujo. É que eu estou ali, *eu mesmo*, nu, com tudo à mostra, tudo que não mostro, naqueles traços que nada valem como desenho.” (Régio, 1973: 61)

E, desta luta corpórea que estabelece consigo mesmo, quando se apercebe que é ele que aparece retratado e refletido em toda a sua incompleição, surge um ímpeto: arremessa-se contra o cartão que tinha em si o reflexo do seu EU, bate na parede e revoltado por não conseguir entrar no desenho para o completar, rasga-o violentamente.

O espelho afigura-se, assim, pela primeira vez, nesta diegese, numa metáfora: um retrato desenhado que reflete a personagem. Todavia, o espelho, enquanto objeto refletor, acaba por se materializar: quando José olha para a sua imagem nele apresentada, na demanda de se acalmar e de afugentar estas “tentações do demónio” (Régio, 1973: 62), numa oração sugerida pela sua mãe. No fundo dele, vê, então, refletida a imagem de uma “esquisita Nossa Senhora encaixilhada” (Régio, 1973: 62-63) e escrutina friamente todos os contornos físicos próprios de uma mera estatueta; mas quando olha diretamente para esta figura, visiona a mãe de Cristo, em toda a sua compleição de deidade católica, tranquilidade e resignação belas pois que ela “Respira tão divina serenidade, que, de repente, o quarto parece cheio de Ela e da sua paz.” (Régio, 1973: 63). Esta dupla visão sugere que o espelho reflete um outro EU e o fundo do mesmo analisa os traços distintos que a realidade não deixava ver.

O espelho, mero objeto refletor, tem assim, no seu fundo, o poder não só de transformar um noutro; mas também de criar uma alteridade. Esta visão dupla de uma mesma imagem que religiosamente se quer una e incólume faz com que o protagonista seja confrontado subitamente com delírios de fragmentos de diálogos de figuras relacionadas com o culto religioso fanático e oco, consumado no preceito social, e com o espetro da sua mãe a cantar “A Nau Catrineta”. A sugestão de que os reflexos e o objeto que os reflete são execuções do demónio, desesperam o protagonista que, quando procura acometer o espelho, se apercebe que o outro que lá está refletido é ele em toda a sua compleição. Então, a fratura da – e com – a realidade que o reflexo do fundo do espelho parecia demarcar ganha aqui uma dimensão oposta, pois o espelho e ele são um só: cada qual com a sua parte mais íntima e profunda: “ – Não me fites nos olhos, estupor! Quando me fitam nos olhos, sinto que me

espreitam pelo buraco da fechadura. Vejo-me em trajes menores, vejo-me em pêlo [*sic*]... E sou capaz dum assassinato, com requintes de volúpia..." (Régio, 1973: 65).

Esta aflição conjugada na revolta da descoberta da totalidade que o reflexo proporcionava (ao invés da fronteira que até aí parecia manifestar) gera no protagonista uma manifestação física que pela respetiva descrição surpreende, pois que pertence ao mundo real, apartando-se de toda esta dimensão onírica, com forte carga simbólica e mágica, projetada pela *psiqué* da personagem. Na verdade, José patenteia o início, o desenrolar e o desfecho de um ataque epilético:

"Tenho vontade de morder. E, então, súbito, o quarto em que agonizo nesta palhaçada (porque isto será sério?! será a valer?!) *abre-se* todo. O grande barco volatiliza-se. Eu rolo por terra, furiosamente sacudido pelos espíritos que me cercam; e danço, danço extravagantemente com as pernas e os braços, os pés e as mãos, até que morro por uma eternidade ou uns momentos." (Régio, 1973: 66)

Esta situação que parece ser real e fugir a todo o universo fantasioso experienciado até ao momento evola-se, pois que o protagonista desperta na presença de três espéctros – a mãe, a velha empregada Ana e o seu amor, Maria. Estes produzem nele a quietude que o aparta de tudo o que o arrufara, e apenas a memória da língua magoada e mordida durante o ataque epilético se conjuga na divagação que continua num domínio onírico. Então, reflete acerca do enigma da língua e da linguagem animal e presencia um anjo que se lhe afigura ser ele próprio, o portador de um lírio com uma língua bipartida. De facto, esta flor simboliza uma dualidade: a pureza e a inocência a par erotismo e a tentação das paixões. E, na verdade, José vê-se assim: dual, múltiplo, na metáfora do desenho e da figura do anjo portador deste lírio, no reflexo da sua imagem.

Finalmente, o episódio que encerra esta diegese manifesta uma surpresa: nesta alienação, o protagonista é interrompido pelo seu colega do quarto que o encontra deitado no chão. Todavia, e mais uma vez, esta situação integra todo o estado alucinado desta personagem em que ela apenas repõe uma memória de algo já passado:

"Lembro-me, subitamente, de já ter dito estas mesmas palavras a este indivíduo, as mesmíssimas, precisamente nestas mesmas circunstâncias..., mas quando?! quando?! (Tudo tal e qual, em pormenor, posto não possa eu saber quando foi, nem até chegar a crê-lo...)." (Régio, 1973: 70)

José descompõe-no louca e desmesuradamente: prefere a solidão com os seus Eus, as suas alienações, o seu estado delirante. Prefere não dar explicações e assume, assim, o estado demente que vivia, experienciando o sonho, a máscara, a multiplicidade do EU; provocando uma fratura com a realidade e terminando assim:

“Então, a ver se ainda resisto, (e a fim de evitar explicações supérfluas) volto devagar a cabeça para o lado oposto, sempre sem abrir os olhos. Recito enfaticamente uns versos de paródia que uma vez me fizeram:

Menino doído, ladrão bruto,

Atacado de infelicidade [sic]...

Belos versos, não acham?” (Régio, 1973: 71)

Esta personagem furta-se, assim, da realidade que a rodeia, sendo dominada pela alienação mental, num estado de loucura latente. E, curiosamente, na primeira versão desta curta narrativa – em “O Outro Mundo” – não consta esta última frase que mostra a atitude instintiva com que um sujeito mentalmente demente vê a própria loucura: esta é um estado natural. A sanidade, essa sim, é um estado de loucura.

José Régio aventurou-se, assim, a calcorrear um terreno da psicologia profunda tecida em fios complexos, enveredando no desconhecido, aquele que gera medo porque ignoto, e valorizou-o, pela sua diferença. E, neste âmbito, as palavras que encontramos no conto “Os Três Vingadores ou Nova História de Roberto do Diabo” são bem claras:

“Talvez, até, nos seja vedado ultrapassarmos certos limites: Podem não ser conveniente à nossa vida no orbe. Decerto há mais mundos que os já descobertos, conhecidos, sonhados! Porém o nosso espírito recua, o nosso entendimento vacila e teme, em se aventurando um passo no labirinto das esferas, nas sombras dos nossos próprios subterrâneos...” (Régio, 1973: 43)

A máscara regiana presentifica-se, assim, e mais uma vez em “O Fundo do Espelho”, dominada pelo universo onírico em que se conjuga e simultaneamente estabelece-se uma fratura entre o símbolo, o mágico e o psicologismo profundo da alienação mental de uma *psiqué* atormentada, construtora de vários Eus, que contrastam com uma sociedade que visa a padronização e tenta abafar a originalidade, a sinceridade, a individualidade, a genuinidade do Eu. Na verdade, segundo José Régio, e conforme se completa apenas na primeira

versão deste conto: “Eu vivo neste *[sic]* mundo, ora no outro, não sei qual... E nem sempre estou para dar explicações. Nada impede um homem de ser diverso, de ser múltiplo....!” (Régio, 1928: 3)

Referências Bibliográficas:

Galhoz, M. A. (2004). “«O Fundo do Espelho», conto de *Há Mais Mundos* – uma recorrência regiana do «duplo tensional»”. *Boletim Centro de Estudos Regionais*, 12/13, 193-196.

Lisboa, E. (s.d.). *José Régio ou a Confissão Relutante: Estudo Crítico-Biográfico e Antológico*. Lisboa: Edições Rolim.

Paiva, J. R. (2004). “*Há Mais Mundos* – O Fantástico e o Alegórico em José Régio”. *Boletim Centro de Estudos Regionais*, 12/13, 197-203.

Piva, L (1975). *José Régio - O Ser Conflituoso*. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1975.

Régio, J. (10 de março de 1927). “Literatura Viva”. *Revista Presença: Fôlha de Arte e Crítica* n.º 1, 1.

Régio, J. (9 de maio de 1928). “O Outro Mundo”. *Revista Presença: Fôlha de Arte e Crítica*, n.º 12, 1-3.

Régio, J. (1973). “O Fundo do Espelho”. *Há Mais Mundos*. Porto: Brasília Editora.

PRAXE ACADÉMICA E TROTE ESTUDANTIL: MANIFESTAÇÃO DE CULTURA ACADÉMICA OU DE DECADÊNCIA CIVILIZACIONAL EM DOIS PAÍSES LUSÓFONOS

Maria José D. Martins

Instituto Politécnico de Portalegre

VALORIZA

mariajmartins@ippportalegre.pt

Suzana Nunes Caldeira

Universidade dos Açores, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, CICS.UAc/CICS.NOVA.UAc suzana.n.caldeira@uac.pt

Oswaldo Silva

Universidade dos Açores, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais,

CICS.UAc/CICS.NOVA.UAc osvaldo.dl.silva@uac.pt

Maria Mendes

Universidade dos Açores, GaPEOS macmendes1@hotmail.com

Áurea Sousa

Universidade dos Açores, Centro de Estudos de Economia Aplicada do Atlântico, CEEAplA aurea.st.sousa@uac.pt

Resumo

Este artigo apresenta uma investigação empírica com estudantes de licenciatura de duas instituições de ensino superior portuguesas de reduzida dimensão e visa conhecer melhor o fenómeno da praxe académica através de dois estudos qualitativos. Pretende-se ainda problematizar a natureza destas práticas, enquanto manifestações de cultura académica ou de decadência civilizacional, em dois países lusófonos (Portugal e Brasil), pois apesar da diferente designação usada nos dois países para o fenómeno - praxe académica e trote estudantil, respetivamente, esses termos referem-se a práticas similares e têm uma origem comum. No final ensaiam-se algumas explicações para o fenómeno a partir de modelos da psicologia social e propõem-se medidas para prevenir a praxe abusiva.

1. INTRODUÇÃO

A entrada para o ensino superior em Portugal (universidades e institutos politécnicos) é, na maioria dos casos, acompanhada por atividades denominadas por “praxe académica”, designação que tem o seu equivalente no chamado trote estudantil no Brasil. Essas atividades de trote/praxe são variadas e organizadas por estudantes integrados em comissões de trote/praxe, que são constituídas por estudantes mais velhos, a frequentar os últimos anos ou com mais matrículas e repetições no ensino superior. Os recém-chegados são denominados “caloiros” e os mais antigos de “veteranos”. Segundo os promotores do trote/praxe (as ditas comissões de praxe), as atividades neste contexto visam a integração dos recém chegados (mais novos) na vida académica. Geralmente, prolongam-se por algumas semanas no início de cada ano letivo, implicando faltas às aulas em algumas das instituições de ensino superior e/ou atividades à noite. Quando alguns estudantes se recusam a fazer alguma tarefa nesse âmbito estão previstos “tribunais de praxe” que submetem o caloiro a atividades mais rigorosas ou mesmo mais humilhantes do que as habituais. Algumas comissões de praxe têm publicados *on-line* códigos de praxe (sem valor jurídico) que preveem vários escalões para os estudantes do ensino superior e prescrevem o que cada um pode ou não fazer em cada um desses escalões (nomeadamente, como e em que situações e escalões vestir o traje académico em tons de preto e branco); preveem também castigos físicos para quem não cumprir o estipulado (cortes de cabelo e palmadas com uma colher de pau). Os símbolos da praxe são, na maioria das instituições, a moca, a colher de pau e a tesoura (ver, por exemplo, o código da praxe da Universidade de Coimbra, 2013).

A praxe académica em Portugal intensificou-se entre o final dos anos oitenta e a atualidade, sob pretexto de recuperar tradições académicas ancestrais (remontando às fundações da universidade, em particular da Universidade de Coimbra). Estas atividades estiveram praticamente ausentes no período que antecedeu e no período que se seguiu à revolução do 25 de abril de 1974, a qual introduziu o regime democrático em Portugal (entre os anos sessenta e início dos anos oitenta do século passado), vindo a ser recuperadas ou reinventadas e intensificadas a partir de finais dos anos oitenta. Do final dos anos noventa do século passado até à atualidade vários acidentes ocorreram alegadamente no âmbito da praxe, tendo-se registado cerca de 13 mortes e alguns acidentes com consequência graves em universidades e institutos politécnicos públicos e privados (Cabral e Mineiro, 2015; Santar, 2014). Esta situação tem sido debatida no parlamento português, levando os deputados dos partidos de esquerda a exigir medidas (Assembleia da República, 2008, 2016) e os membros do governo social democrata do ano de 2014, a lançar uma campanha contra as praxes abusivas e agressivas (com cartazes e endereço eletrónico para denúncias de trotes abusivos), na sequência de acidentes com consequências mortais para os envolvidos (Ministério de Educação, 2014). Em 2016, a Assembleia da República efetuou várias recomendações no sentido das instituições efetuarem estudos sobre as praxes, prevenirem as praxes abusivas e violentas, atuarem disciplinarmente quando estas ocorrem e dinamizarem atividades de recepção aos novos alunos de caráter lúdico e cultural

(Resolução n.º 38 da Assembleia da República, 2016). Ainda em 2016, o governo de coligação de esquerda financiou um estudo sobre o fenómeno, coordenado por Lopes e Sebastião (2017), que envolveu 64 instituições de ensino superior e 25 associações de estudantes, no decurso do qual foram aplicados questionários aos estudantes e realizadas entrevistas a alguns dos responsáveis pelas instituições de ensino superior e a dirigentes de várias associações de estudantes. Os resultados do referido estudo revelaram o seguinte: cerca de 75% dos estudantes portugueses, contra cerca de 25% dos estudantes de outros países, participam ou estão envolvidos nas atividades de praxe; o carácter múltiplo e contraditório destas atividades; a capacidade das comissões de praxe negociarem atividades, privilégios e apoios financeiros com as associações de estudantes, com os dirigentes das instituições de ensino superior e com o poder municipal local. No que se refere aos entrevistados (diretores de instituições e dirigentes associativos) foram registadas opiniões, claramente, contra, a favor e de indiferença relativamente ao fenómeno (Lopes & Sebastião, 2017).

No Brasil o trote estudantil parece também suscitar grande polémica e preocupação entre investigadores e responsáveis por instituições de ensino superior, que associam o início dessa prática a uma importação de atividades iniciadas em épocas medievais nas universidades europeias (Costa, Dias, & Dias, 2013; Zuin, 2011).

Apesar da praxe académica suscitar muita polémica na sociedade e nos meios de comunicação social portugueses, existem poucos estudos científicos que nos permitam compreender a natureza e o alcance do fenómeno. Nos últimos anos, esta temática começou a receber a atenção de vários autores das áreas das ciências sociais e humanas (e.g., Dias & Sá, 2013; Estanque, 2016; Lopes & Sebastião, 2017; Oliveira, Villas-Boas, & Las Heras, 2016), das ciências da educação e das ciências do comportamento (e.g., Caldeira, Silva, Mendes, & Botelho, 2015; Martins, Caldeira, Silva, Botelho, & Mendes, 2015). Alguns autores (Dias & Sá, 2013; Lopes & Sebastião, 2017) sugerem que as atividades ditas de praxe podem ser consideradas como rituais de passagem que visam a «desbestialização do caloiro» (expressão utilizada por Lopes e Sebastião, 2017, p. 8), com vista à sua reconfiguração identitária num novo grupo social – o de estudante de ensino superior.

Os contextos da praxe académica parecem reunir as condições do que Zimbardo (2007) denominou uma situação social total, na qual boas pessoas podem ser induzidas e seduzidas a prejudicar os outros, ou a atuar de forma irracional, autodestrutiva e antissocial quando imersas em “situações totais”, e sob uma pressão que afeta a coerência da personalidade individual, do carácter e da moralidade. Zimbardo (2007) considera que esse tipo de contexto implica sete processos sociais: dar o primeiro passo sem pensar; desumanização dos outros (o estudante recém-chegado é um bicho/cavalo); desindividuação do eu (atuar anonimamente, mascarado ou pintado); difusão da responsabilidade pessoal (os trotes/praxes ocorrem em grandes grupos ou bandos em que não se sabe bem a quem cabe a responsabilidade dos atos); obediência cega à autoridade percebida (às ordens gritadas pelos mais velhos ou mais antigos no sistema de ensino superior);

conformismo acríptico com as normas do grupo em que se entra; e tolerância passiva ou inação perante algo que se reprovava habitualmente. Segundo o referido autor, todos ou alguns destes processos constituem o ambiente propício para que alguém cometa um ato absurdo, irracional, temerário ou mesmo antissocial, ou seja, um ato de abuso de poder e de humilhação no âmbito da praxe. Aliás, Bandura e colaboradores (1996, citados por Iglesias, 2008, p. 165) já haviam sugerido que «todas as pessoas são capazes de construir ideologias morais para se convencer a si e aos outros da justeza de seus atos e princípios, consoante a sua conveniência e propôs o conceito de desengajamento moral para mostrar como os indivíduos podem exibir comportamentos desviantes ou antissociais sem se sentirem culpados ou censurados por isso». Neste sentido, foi evidenciada uma relação entre o desengajamento moral e a praxe académica por McCreary (2012), num estudo com universitários norte-americanos.

Uma investigação de Oliveira e colaboradores (2016), com 222 estudantes do primeiro ano da Universidade da Beira Interior, teve por base uma adaptação do questionário de Leymann Inventory of Psychological Terror (um instrumento para avaliar condutas de assédio moral em contexto laboral que inclui quatro fatores: limitar da comunicação com os outros, limitar o contato social, desprestigiar a pessoa e desacreditá-la) ao contexto da praxe académica para a avaliar nessa perspetiva. Os resultados revelaram que a grande maioria dos participantes (92.8%) admitiu ter sido exposta a alguma situação de assédio moral durante a praxe e que os comportamentos de assédio moral mais frequentes se relacionavam com a limitação da comunicação e o desprestígio das pessoas.

A maioria dos estudos desenvolvidos em Portugal tem incidido fundamentalmente no posicionamento dos estudantes face à praxe. Procurando contribuir para o debate sobre a temática da praxe académica, a investigação que se apresenta teve essencialmente, além desse, três grandes objetivos: identificar algumas das vivências da praxe académica em duas instituições de ensino superior portuguesas, de reduzida dimensão (Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) e Universidade dos Açores (UAç)); conhecer o grau de envolvimento dos estudantes dessas instituições na praxe, o tipo de atividades desenvolvidas nesse âmbito; identificar e comparar as opiniões dos estudantes face à mesma em função do ano de escolaridade e da instituição de ensino superior frequentada.

2. MÉTODO

A investigação envolveu dois estudos de natureza qualitativa, um com um número de participantes mais reduzido (62), constituindo uma amostra obtida utilizando uma amostragem por conveniência, e outro envolvendo mais de metade (794) dos estudantes que frequentavam os cursos de licenciatura do Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) e da Universidade dos Açores (UAç), em Portugal.

2.1. Estudo 1

Participantes

Participaram no estudo 62 estudantes das duas instituições de ensino superior consideradas, dos quais 26 (42%) eram do 1.º ano de um dos vários cursos do IPP (19 do sexo feminino e 7 do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 18 anos e os 38 anos e uma média de idades de 20 anos); e 36 (58%) eram do 1.º ano de um dos vários cursos da Uac (29 do sexo feminino e 7 do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 18 e os 48 anos e uma média de idades de 22 anos. Os cursos frequentados pelos participantes neste estudo visavam preparar os estudantes para o exercício de profissões de ajuda.

Instrumentos

Ficha com questões referentes a variáveis sócio-demográficas (sexo, idade, ano de escolaridade, curso) e uma pergunta aberta que pretendia inventariar todas as atividades em que cada estudante tinha participado no âmbito da praxe (“Por favor inventarie e descreva as atividades extra-curriculares relacionadas com a praxe e a vida académica na instituição de ensino superior que frequenta”).

2.2. Estudo 2

Participantes

Participaram 794 estudantes, 34% do sexo masculino e 66% do sexo feminino, com idades entre os 18 e os 58 anos (média =21.65 anos; mediana=19 anos), tendo-se verificado que mais de 90% dos estudantes desta amostra tinham menos de 27 anos. Desses 794 estudantes, 363 (46%) frequentavam o 1.º; 2.º ou 3.º anos de cursos de licenciatura do IPP e 431 (54%) frequentavam o 1.º, 2.º ou 3.º anos de cursos de licenciatura na Uac.

Instrumentos

Foi solicitado aos estudantes que se pronunciassem sobre dois itens que constituem o objeto de análise neste artigo. O primeiro item solicitava a indicação de dois adjetivos para caracterizar as praxes; o outro pretendia saber qual o grau de envolvimento e o tipo de participação que haviam tido nas praxes, remetendo para cinco alternativas de resposta: a) “Não participei, declarei-me antipraxe”; b) “Não participei em quase nada, mas não me declarei antipraxe”; c) “Participei como *caloird*”; d) “Participei nas praxes, mas apenas em algumas atividades”; e) “Participei ativamente em quase todas as atividades”. O par de adjetivos utilizado, por cada estudante, para caracterizar as praxes foi classificado em uma de três categorias: positiva (quando ambos eram de tonalidade positiva); negativa (quando ambos eram de tonalidade negativa) e ambivalente (quando um

dos adjetivos era positivo e o outro negativo). Dois juizes independentes efetuaram esta categorização, tendo-se obtido uma percentagem de acordo entre juizes na ordem dos 95% na categorização das respostas. A solicitação de palavras na forma específica de adjetivos para caracterizar as praxes foi considerada apropriada para se obter uma classificação com um caráter de avaliação para as expressões construídas pelos jovens e já havia sido testada com amostras oriundas apenas do IPP, em outros estudos (Martins et al., 2015).

3. APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

3.1. Estudo 1: Relatos das atividades de praxe pelos estudantes do 1.º ano

Dos 26 estudantes do IPP, três (dois do sexo feminino e um do sexo masculino) afirmaram não ter participado em nenhuma das atividades relacionadas com a praxe. A Tabela 1 apresenta as atividades que foram descritas pelos estudantes, sendo de referir que, como cada estudante podia inventariar várias atividades, a soma das atividades descritas é superior ao número de estudantes. Salientam-se algumas atividades bastante frequentes de tonalidade positiva, tais como jantares, convívios, desfiles, serenatas, cantares (alguns destes contendo letras obscenas). Outras, de natureza aparentemente mais neutra, tais como as pinturas no rosto e o batismo, podem levantar alguns problemas de saúde pública, pois as imersões ocorrem no início do inverno em fontanários e espelhos de água públicos. São, ainda, descritas outras atividades de natureza claramente humilhante, tais como insultos, gritos e simulação de atos sexuais e de posições de animais.

Tipo de atividade	Sexo feminino	Sexo masculino
Jantares, Conhecer novas pessoas, Conviver	12 (70.59%)	6 (100%)
Serenatas, Tunas (grupo coral de ensino superior), Cantar (por vezes cantar canções com letras obscenas)	11 (64.71%)	5 (83.33%)
Batismo do caloiro e/ou batismo do capote ou seja banhos no espelho de água do jardim do Tarro da cidade de Portalegre	8 (47.06%)	5 (83.33%)
Cortejo (desfile) do caloiro e /ou Enterro do caloiro (queima de boneco que representa o estudante novato/ recém-chegado)	9 (52.94%)	6 (100%)
Levar com uma mistela suja e malcheirosa no cabelo (água suja de peixe, leite podre ou óleo)	6 (32.29%)	3 (50%)
Insultos e Gritos	7 (41.18%)	1 (16.67%)
Fazer exercício físico (ex: flexões)	4 (23.53%)	0 (0%)

Pinturas no rosto (algumas com esmalte preto)	4 (23.53%)	0 (0%)
Subida à serra da Penha (escadaria íngreme na periferia da cidade de Portalegre que sobe até uma ermida no cimo de um monte)	1 (5.88%)	4 (66.67%)
Arraial de cerveja	2 (11.76%)	3 (50%)
Despiques entre as diversas Escolas do I PP (atividade não especificada)	5 (29.41%)	0 (0%)
Simulação de atos/posições sexuais e/ou de animais	4 (23.53%)	1 (16.67%)
Totais	17 (100%)	6 (100%)

Tabela 1

Descrições feitas pelos estudantes do IPP sobre as atividades em que participaram no âmbito da praxe = 23

A ambivalência com que a praxe é vivida fica bem expressa nos excertos de alguns dos testemunhos mais exaustivos, escritos por quatro destes estudantes. Assim, um jovem do sexo masculino de 18 anos afirmava «...foi um cortejo (*desfile*) do caloiro; alguns jantares; também houve imitação de posições sexuais; houve algumas praxes que considerei um pouco agressivas, pela forma rude e agressiva como falavam para os caloiros que se estavam a submeter à praxe; também houve algumas praxes que não considerei apropriadas e nem de integração dos alunos, uma vez que a praxe deveria ser de integração». Uma estudante do sexo feminino de 21 anos testemunhou: «Mandaram-me cantar músicas sem sentido e gritar; insultaram alguns caloiros; meteram óleo e porcarias no cabelo dos caloiros; mandaram fazer *agachamentos*; pintaram-me o rosto com verniz (*esmalte*) preto e as unhas também. Desisti ao segundo dia». Outra jovem do sexo feminino, com 19 anos, descreveu: «Canções, danças, pinturas nos braços e no rosto; banho no espelho de água do jardim público do Tarro; confrontos entre as várias escolas do IPP; levar com mistelas de água de bacalhau; jogos, jantares, incluindo o jantar do caloiro; por vezes pessoas superiores a nós eram um pouco mal educadas, só por serem superiores aos caloiros, achavam que podiam fazer tudo. Por vezes não respeitavam as nossas limitações».

Finalmente, uma estudante, de 18 anos, esclarece sobre os sentimentos desencadeados pela vivência da praxe «Não participei em todas as atividades relacionadas com a praxe mas nas que tive oportunidade de participar vivem-se sentimentos ambivalentes. Durante as praxes conhecemos pessoas, adquirimos uma posição e crescemos, sentimo-nos em baixo às vezes e felizes noutras, pois as atividades tanto são engraçadas como também nos expõem, mas aprendemos a derrubar constrangimentos e a sermos mais confiantes em nós próprios. Conhecemos pessoas que nos ajudam a concluir esta fase e que ficam na memória, por bons e maus motivos. Nas praxes atuamos segundo o nosso papel e fora das praxes convivemos normalmente e bem com os veteranos».

Estes excertos revelam que a praxe é um modo de conhecer novas pessoas e de conviver, mas que essa convivência ocorre num contexto de simulação de hierarquias de prepotência, submissão e humilhação, daí a ambivalência com que é vivido. Parecem não existir diferenças entre as experiências dos estudantes em função do sexo, embora os do sexo masculino aparentem maiores níveis de envolvimento nas atividades (Tabela 1).

Dos 36 estudantes da UAc, vinte e sete (vinte e três do sexo feminino e quatro do sexo masculino) afirmaram não ter participado em nenhuma das atividades relacionadas com a praxe e nove admitiram ter nele participado (seis do sexo feminino e três do sexo masculino). Estes dados parecem revelar uma menor adesão trote por parte dos estudantes da UAc. A Tabela 2 apresenta as atividades descritas pelos estudantes e, como cada um podia inventariar várias atividades, a soma das atividades inventariadas é superior ao número de estudantes. Salientam-se algumas atividades bastante frequentes de tonalidade positiva, tais como festas, jantares, convívios, participação nas Tunas, e outras menos positivas, tais como servir os veteranos e comparecer em certas horas junto dos veteranos para carimbar cartões para evitar “penas mais duras”, nas palavras dos próprios. As atividades descritas são similares às do IPP, apenas não surgiram a imitação de animais e poses sexuais (pelo menos de forma explícita). Contudo, alguns dos que afirmaram não participar no trote, relataram observação de atos de submissão dos caloiros, como ajoelhar-se perante os veteranos, batismo no lago da Universidade, caloiros vestidos com trajes de fantasia, cantares, gritos pela rua e as denominadas trupes.

De entre os que aderiram à praxe, um estudante de 18 anos, afirma: «Eu pessoalmente participei na quinzena da praxe da minha Universidade. Foi interessante com algumas festas, jantares e muitos convívios (trupes), serviu para conhecer muitas pessoas e fazer amigos. Além disso, faço parte de uma tuna onde também há praxe (mais severa e mais recompensadora) e sinto que faço parte de uma irmandade». Não é especificado o significado de “praxe mais severa e mais recompensadora”, mas a revelação do sentimento de pertença a uma irmandade parece revelar o forte desejo de pertença a um grupo social percebido como prestigiado. Uma estudante de 19 anos, refere «...as trupes eram uma das atividades da quinzena do caloiro, começava às 8h da noite e prolongava-se pela noite fora. Consistia em jogos que nos davam a possibilidade de nos conhecermos melhor uns aos outros. Na semana académica já nos conhecemos uns aos outros, portanto é mais um ambiente de festa». Vários estudantes consideram que a participação nestas atividades possibilita uma melhor integração na universidade e quase todos afirmam que possibilita o conhecimento de novos colegas e amigos e um incremento do convívio entre pares. Contudo, alguns afirmam também que certas atividades lhes desagradavam por não lhes parecerem apropriadas.

Tipo de atividade	Sexo feminino	Sexo masculino
Festas, Jantares, Conhecer novas pessoas, Conviver	3 (50%)	2 (66.6%)
Participação nas Tunas (grupo coral do ensino superior)	3 (50%)	1 (33.3%)
Batismo do caloiro no lago situado no campus universitário da Uac	0 (0%)	1 (33.3%)
Envolvimento nas trupes – atividade que se iniciava às 20h e se prolongava pela noite fora, em que os veteranos agrupados desafiavam os caloiros que iam encontrando com vários jogos (não especificados).	1 (16.7%)	1 (33.3%)
Fazer exercício físico (flexões).	1 (16.7%)	0 (0%)
Fazer serviços aos veteranos (levar café, varrer o chão, comparecer a certas horas do dia junto dos veteranos para carimbar cartões, de forma a evitar penas mais duras em tribunal de praxe).	1 (16.7%)	1 (33.3%)
Inventar coreografias de dança para músicas dadas pelos veteranos que os caloiros tinham que dançar em grupo.	0 (0%)	1 (16.7%)
Totais	6 (100%)	3 (100%)

Tabela 2

Descrições feitas pelos estudantes da UAc sobre as atividades em que participaram no âmbito da praxe n = 9

Globalmente, considerados os dados das duas instituições, ressalta um maior envolvimento na praxe por parte dos estudantes do IPP; relatos de mais atividades de natureza abusiva e humilhante no IPP, comparativamente à UAc; não parecem existir grandes diferenças no tipo de atividades em que os estudantes se envolvem, em função do sexo, nas duas instituições. Contudo, na UAc os estudantes detalharam menos as atividades em que participaram e, tal como fica implícito num dos relatos atrás descritos, parece também existir também a componente de simulação de submissão-dominação e algum abuso por parte de alguns veteranos. Na UAc o sentimento de ambivalência face à praxe parece menos saliente, talvez porque aqueles que têm dúvidas sobre a natureza dessas atividades se limitem a nelas não participar, contrariamente ao que acontece no IPP em que quase todos participaram.

3.2. Estudo 2 – Envolvimento e opiniões dos estudantes sobre a praxe académica

No que refere ao grau de envolvimento dos estudantes nas atividades de praxe académica, no IPP verificou-se que 9.6% dos inquiridos não participaram nas praxes e declararam-se “*anti-trote*” (NP-AP), 20.7% não participaram em “*quase nada*” mas não se declararam “*anti-praxe*” (NPqn), 23.1% participaram somente como caloiros (Pc) e 14.6% participaram nos trotes mas em apenas algumas atividades (Paa) e 28.9%

participaram ativamente nos trotes em quase todas as atividades (Pact). No caso dos estudantes da Uac verificou-se que 26.5% dos inquiridos não participaram nas praxes e declararam-se “*anti-praxe*”, 37.4% não participaram em “*quase nada*” mas não se declararam “*anti-praxe*”, 19.0% participaram somente como caloiros e 4.6% participaram em apenas algumas atividades, de praxe, 9.7% participaram nela ativamente, envolvendo-se em quase todas as atividades, conforme se apresenta no Gráfico 1.

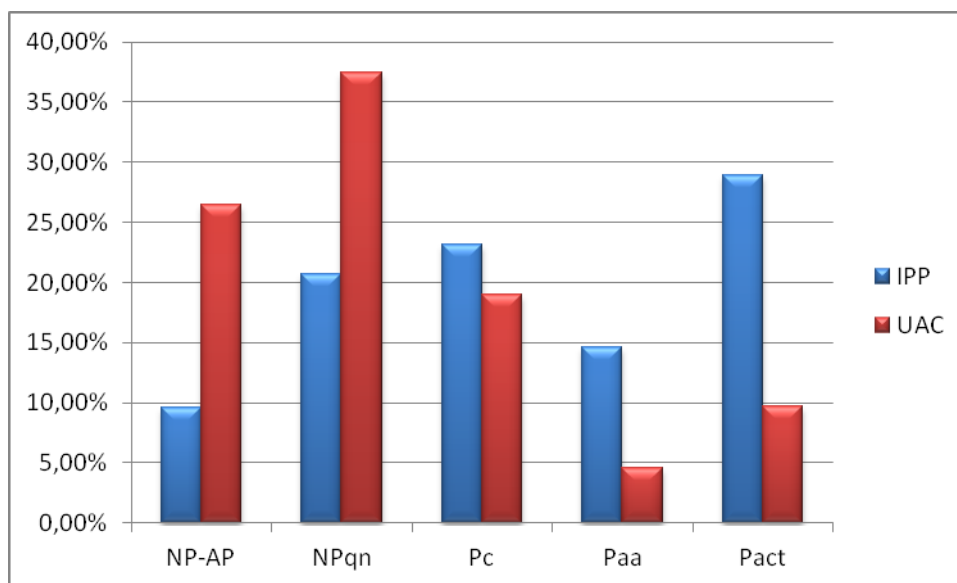


Gráfico 1

Grau de participação que teve nas praxes
em função da instituição frequentada (IPP ou UAC)

A leitura do Gráfico 1 evidencia, assim, um maior envolvimento nas atividades da praxe por parte dos estudantes do IPP, comparativamente aos da Uac.

As respostas dadas à questão aberta referente ao tipo de adjetivos utilizados pelos estudantes para caracterizar as praxes foram submetidas a uma análise de respostas múltiplas e a uma análise de conteúdo, da qual resultou a recodificação dessas respostas em três categorias que refletem a opinião dos estudantes sobre as praxes: negativa (por exemplo, humilhante e violenta), ambivalente (por exemplo, integradora e humilhante) e positiva (por exemplo, divertida e integradora) em cada uma das instituições estudadas (Gráfico 2).

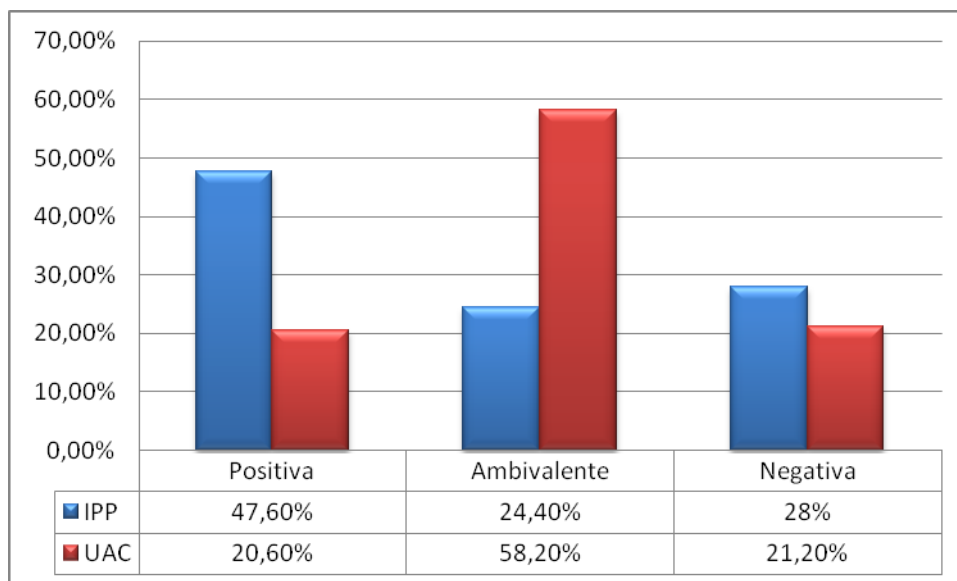


Gráfico 2

Classificação/opinião sobre as praxes (após recodificação dos adjetivos em três categorias) em função da instituição (IPP ou UAC)

A leitura do Gráfico 2 permite constatar que os estudantes do IPP expressaram uma opinião mais favorável em relação às praxes, comparativamente aos da Uac, enquanto os estudantes da UAc expressaram, na sua maioria, uma opinião ambivalente em relação às praxes. É de salientar ainda que, utilizando o teste de independência do qui-quadrado, foi encontrada uma associação, estatisticamente significativa ($\chi^2=86,458$; $p=0.000$), entre o tipo de opinião emitido relativamente às praxes e a instituição frequentada

No que respeita à opinião dos estudantes em função do ano de escolaridade do curso frequentado, verificou-se uma associação estatisticamente significativa ($\chi^2=57,25$; $p=0.000$) entre o ano do curso frequentado pelos estudantes das duas instituições, globalmente consideradas, e a opinião em relação à praxe, tendo em atenção o tipo de adjetivos utilizados para a classificar. Os estudantes do 1.º ano manifestaram uma opinião predominantemente de natureza ambivalente em relação às praxes, enquanto os do 3.º ano tenderam a manifestar uma opinião mais positiva, tal como se pode visualizar no Gráfico 3. Esta associação entre o ano de escolaridade frequentado pelos estudantes e o tipo de opinião emitido em relação às praxes apenas foi estatisticamente significativa no caso do IPP ($\chi^2=20,458$; $p=0.002$), quando as análises foram efetuadas separadamente para cada uma das instituições.

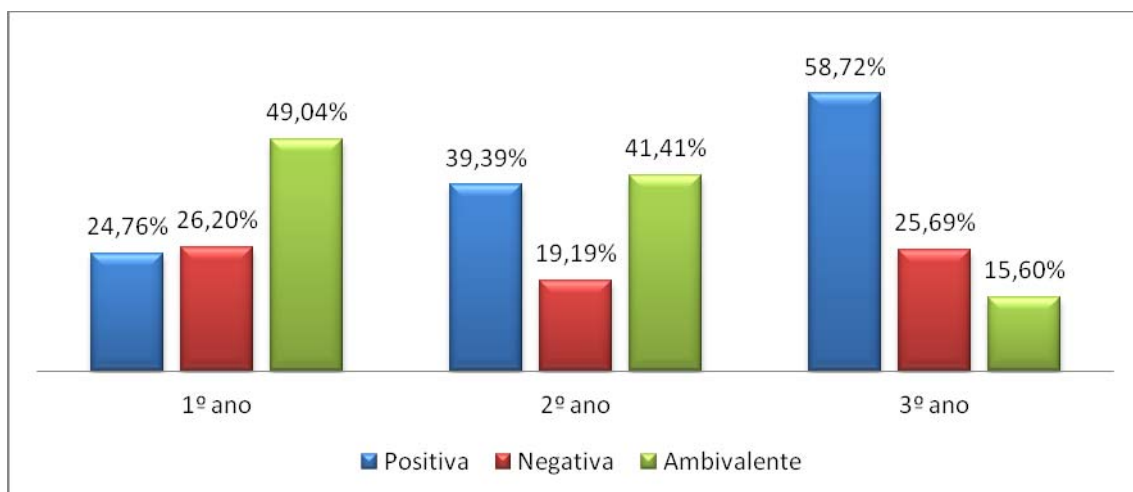


Gráfico 3

Tipo de adjetivos utilizados para classificar a praxe, refletindo a opinião dos estudantes em função do ano de escolaridade (em %)

4. CONCLUSÕES E DISCUSSÃO

Os dados obtidos revelam um maior envolvimento dos estudantes do IPP na praxe académica, comparativamente aos da UAc nos dois estudos; mais sentimentos de ambivalência vividos durante a praxe por parte dos estudantes da Uac, comparativamente aos do IPP no segundo estudo e o inverso no primeiro estudo (talvez porque se incluiu estudantes que participaram mais ativamente no trote no IPP comparativamente à UAc); mais sentimentos de ambivalência vividos pelos estudantes do 1.º e do 2.º anos, comparativamente aos do 3.º ano (o que parece revelar que a dominação agrada mais aos estudantes que a submissão); vivência de atividades de simulação do tipo submissão-domação por parte dos estudantes das duas instituições, em simultâneo com a percepção de que a praxe permite um incremento da socialização, do convívio e a possibilidade de conhecer em pouco tempo novos colegas de outros cursos e de outros anos de escolaridade, tudo se passando como se alguns dos abusos ou brincadeiras humilhantes constituíssem o preço a pagar para permitir a integração em novos grupos de pares e o alargamento das relações sociais.

Estes dados são coerentes com os obtidos em estudos realizados noutras universidades com outras metodologias (e.g., Dias & Sá, 2013, Oliveira et al, 2016). Contudo, a ideia de que as praxes constituem um ritual merece-nos alguma reflexão, visto que o que assegura a passagem ao ensino superior são as notas de acesso (dos exames e ensino secundário) e não as praxes, além de que a lei em vigor e a declaração dos direitos humanos não permitem considerar quem quer que seja de besta, bicho ou cavalo. A natureza das atividades descritas mais parece uma imitação de vários rituais da sociedade. A título de exemplo: só pode vestir o traje académico, em tons de preto e branco, aquele que já foi objeto de praxe e que já não é estudante

do 1.º ano, que é «um doutor», à semelhança do que acontece com os professores universitários que apenas podem vestir o traje académico da sua universidade depois de doutorados e para arguir dissertações de doutoramento. Outro exemplo: o batismo num dos lagos ou espelhos de água das cidades onde a praxe acontece mimetiza o batismo que ocorre na religião católica e que assinala a entrada da pessoa na comunidade cristã. Assim, parece-nos que a praxe não constitui propriamente um ritual de passagem, mas antes imita ou mimetiza vários dos rituais de passagem da sociedade civil, militar e religiosa, constituindo-se como uma espécie de pseudoritual que envolve os recém-chegados e assegura o convívio em determinados grupos.

Como afirmam Lopes e Sebastião (2017, p. 8), o «[...] caráter múltiplo e contraditório da praxe associa-se aos dilemas da juventude portuguesa e às tensões sobre a massificação do ensino superior, à inflação dos diplomas e à perda do seu valor relativo, bem como à generalização da moratória nas transições para a vida adulta [...]».

Nos últimos anos surgiu um novo tipo de praxe, a designada “praxe solidária”, em que os estudantes se envolvem em algum tipo de trabalho voluntário a favor de uma instituição de solidariedade social, mas nem sempre esta atividade é vista como voluntária.

A natureza da praxe estudantil configura aquilo que Zimbardo (2007) denomina de “situação social total”, podendo facilmente resvalar para comportamentos temerários, desviantes ou mesmo violentos. Um estudo prévio com esta amostra revelou que 11% dos estudantes da UAc e 19% dos estudantes do IPP consideraram que a praxe incluía alguma forma de violência (Caldeira et al., 2015).

Com vista à prevenção da violência entre estudantes de ensino superior, as instituições de ensino superior deveriam ou poderiam evitar negociar com as comissões de praxe e promover uma semana de acolhimento e uma semana académica com atividades culturais, desportivas, solidárias e recreativas, que constituíssem uma efetiva alternativa à praxe, em vez de algo que apenas se acrescenta à habitual praxe (Cabral & Mineiro, 2015). A promoção de um acolhimento cordial e solidário será certamente mais favorável ao desenvolvimento de uma cidadania democrática, em adultos que se preparam para o exercício de profissões qualificadas.

REFERÊNCIAS

- Assembleia da República/ Comissão de Educação e Ciência (2008). (Relator A Drago). *As praxes académicas em Portugal*– Relatório. Disponível em : <http://www.esquerda.net/media/relpraxesar.pdf>
- Cabral, B. M., & Mineiro, J. (2015). *Desobedecer à praxe*. Lisboa: Editora Deriva.
- Código da praxe da Universidade de Coimbra (2013). Acedido em dezembro de 2015 em: http://mcv.aac.uc.pt/files/Codigo_da_Praxe3ed.pdf
- Caldeira, S., Silva, O, Sousa, Á., Martins, M. J. D., Mendes, M., & Botelho, S. (2015). Estudantes do ensino superior, praxe académica e satisfação com a vida. *Revista Configurações*, Temático "Violência e Criminalidade", 16, pp. 97-112 ISBN 1646-5075.-5075.
- Costa, S., Dias, O., & Dias, A. (2013). Trote universitário: diversão ou constrangimento entre académicos da saúde. *Revista de bioética*, 21 (2), 350-358. Acedido em fevereiro de 2016 :<<http://redalyc.org/articulo.oa?id=361533262019>>
- Dias, D., & Sá, M. J. (2013). Rituais de transição no ensino superior português: A praxe enquanto processo de reconfiguração identitária. *Revista Galego-Portuguesa de Psicología e Educación*, 21 (1), 18, 21–34. http://ruc.udc.es/bitstream/2183/12618/1/RGP_21_2013_art_2.pdf
- Estanque, E. (2016). *Praxe e tradições académicas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Iglesias, F. (2008). Desengajamento moral. In A Bandura, R. Azzi, & S. Polydoro (Orgs.), *Teoria social cognitiva. Conceitos básicos* (pp. 165 –176). S. Paulo: Artmed.
- Lopes, J. T. & Sebastião, J. (2017). (Coords). *A praxe como fenómeno social. Relatório final*. Lisboa: Centro de estudos de investigação em Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Acedido em março de 2017 em: http://www.dges.gov.pt/sites/default/files/naipa/a_praxe_como_fenomeno_social.pdf
- Martins, M. J. D., Caldeira, S., Silva, O, Botelho, S., & Mendes, M. (2015). Representações e opiniões dos estudantes de licenciatura sobre as praxes no ensino superior. In E. Chaleta, e colabs. (Eds.) *Atas da III Internacional Conference Learning and Teaching in Higher Education*, Vol. I (pp. 170-181) Évora: Universidade de Évora. Disponível em: http://www.ciep.uevora.pt/Publicacoes/publicacoes_nao_periodicas
- Mccreary, G. R. (2012). *The impact of moral judgment and moral disengagement on hazing attitudes and bystander behavior in college males*. Degree of Doctor of Philosophy in the Department of Educational Leadership, Technology and Policy Studies. University of Alabama. Acedido em janeiro de 2016 on-line: http://libcontent.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0000929/u0015_0000001_0000929.pdf
- Ministério da Educação e Ciência (2014). *Recomendações às instituições de ensino superior sobre praxes académicas*. Secretário do Estado do Ensino Superior. Acedido em setembro 2014 em: <http://www.portugal.gov.pt/media/1515926/20140909%20mec%20recomendacoes%20praxes.pdf>
- Oliveira, C., Villas-Boas, S., & Las Heras, S. (2016). Assédio no ritual da praxe académica numa universidade pública portuguesa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 80, 49-67. DOI: 10.7458/SPP2016803303.
- Projeto de resolução n.º 120 XVII (2016) Recomendações ao governo - Medidas sobre praxes académicas. Acedido em fevereiro de 2016 em <http://www.beparlamento.net/>
- Resolução da Assembleia da República n.º 38/2016. *Recomenda ao governo o reforço de medidas sobre a praxe académica*. Publicado na I série do Diário da República n.º 40 26 de fevereiro de 2016.
- Santar, I. (2014). *Praxe. O que os pais não sabem sobre as universidades*. Lisboa: Ideia-Fixa
- Zimbardo, P. (2007). *The Lucifer effect. Understanding how good people turn to evil*. New York: Random house
- Zuin, A. S. (2011). O trote universitário como violência espetacular. *Educação e Realidade*, 36 (2), 587-604.

O TRÁFICO DE DADOS PESSOAIS E A CONSTRUÇÃO DE PASSADOS INVEROSSÍMEIS NO ESPAÇO DA LUSOFONIA NA PERSPECTIVA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA O VENDEDOR DE PASSADOS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA E LULA BUARQUE DE HOLLANDA.

Natalia Luiza Carneiro Lopes Acioly

Francisco Acioly de Lucena Neto

Departamento de Artes Liberales – Universidade de Varsóvia.¹

Departamento de Comunicação e Informação Contemporânea da Universidade de Santiago de Compostela (USC).²

¹lopes.natalia.lopes@gmail.com

²francisco.aciolyNETO@gmail.com

Resumo

Este artigo tem a intenção de analisar conforme os aspectos da Cultura Lusófona Internacional, tanto a Literatura como os Estudos Fílmicos diante das aproximações e os conflitos identitários existentes no espaço criativo do romance Agualusiano pertencente ao universo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sua adaptação ao Cinema Brasileiro pelo realizador Lula Buarque de Hollanda.

A proposta tem como foco de observação o contexto sócio-político e cultural perante ao universalismo da lusofonia no enquadramento das abordagens das obras "literatura e cinema" O vendedor de passados.

A apresentação da Comunicação também permeara o mundo das observações quanto a modelo contemporâneo atual do tráfico de dados pessoais e a construção de passados inverossímeis no espaço da lusofonia dentro da perspectiva literária e cinematográfica das obras.

Palavras-chave: Lusofonia, Literatura Africana de Língua Portuguesa, Cinema Brasileiro, Identidade, Cultura

1. Um pouco sobre o escritor José Eduardo Agualusa

José Eduardo Agualusa Alves da Cunha, nascido em Huambo em Angola. Descendente de brasileiros e portugueses, exerce as profissões de jornalista e escritor. Tem formação acadêmica em Agronomia e Silvicultura pelo Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa, além de ser um destaque no ativismo cultural da literatura angolana.

Devido a algumas premiações e reconhecimentos internacionais, torna-se um dos escritores de destaque da literatura angolana e africana de Língua Portuguesa.

Os seus romances são bem aceitos pelo público em geral e pela crítica especializada e em sua trajetória, possui algumas obras traduzidas em mais de 30 idiomas.

A obra literária ficcional *O vendedor de passados*, possui em seu currículo um grandioso prêmio: *Independent Foreign Fictin Prize*, em 2007 e no romance, as histórias e ficcionais são ocorridas na cidade de Luanda, capital de Angola. O brilho da obra encontra-se em muitos olhares e um deles está no cruzamento das linhas da realidade e da ficção, do hibridismo e a busca do purismo, o passado e o presente, as forças que comandam as fases históricas, sociais, políticas e econômicas que formaram e formam Angola, e na tentativa da construção identitária de uma nação recém surgida e reinventada dentro deste contexto contemporâneo e pós-colonial.

José Eduardo Agualusa vive hoje na cidade do Rio de Janeiro no Brasil desde 1998. Embora transite o tempo todo entre Luanda, Lisboa e Rio de Janeiro e cumpre uma agenda de eventos literários, entre outros, nos diversos continentes do mundo, levando consigo a força poética e literária da lusofonia contemporânea e universal.

2. Um breve relato sobre o Realizador Cinematográfico Lula Buarque de Holanda

Luiz Buarque de Hollanda Filho, nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, tendo hoje a idade de 55 anos. Estudou Antropologia na UFRJ, e Mestrado em Cinema na *New York University*.

É primo do compositor, cantor e escritor Chico Buarque e do historiador e jornalista Sérgio Buarque de Holanda. Sua estreia na direção de longas-metragens de ficção foi em "*Casseta e Planeta. A Taça do Mundo é Nossa*" (2003). Ainda na área dos longas-metragens produziu "*À Beira do Caminho*" (2012), dirigido por Breno

Silveira. Com *O Vendedor de Passados* (2015), teve sua segunda experiência em longas ficcionais, dirigindo um elenco composto por nomes como Lázaro Ramos e Alinne Moraes.

É proprietário de uma grande produtora de filmes brasileiros, chamada de Conspiração Filmes, atua nos segmentos da Publicidade, Cinema, Conteúdo Corporativo, TV e Novas Mídias.

3. O Vendedor de Passados no espaço Agualusiano da Literatura

O romance dialoga com o leitor por meio das características estilísticas próprias do Agualusa, em promover a curiosidade literária na construção de histórias entrelaçadas. Outra característica pós-moderna proposta nesta ficção, encontra-se na presença de duas criaturas (personagens) que são extremamente diferentes, pois temos o humano Felix Ventura que é um africano oriundo de Luanda, Angola e que possui uma distinção genética do albinismo, enquanto o companheiro de enredo e amigo parceiro nas tramas das histórias é um animal: uma osga.

A construção do romance encontra-se dentro de uma esfera de trabalho que valoriza a criatividade do contexto da ficção onde o autor trabalha os elementos da oralidade africana dentro do universo caótico das personagens que habitam essa história ficcional.

Assim que é dado o pontapé inicial para a ocorrência de uma série de situações controversas, dando o relevante espaço às ocorrências factoides ilustrativas na obra, que propositalmente irá misturar os passados fictícios, com realidades não menos verossímeis. Daí em diante, o leitor irá acompanhar várias histórias que serão narradas pela osga, tal como, o seu drama de ter uma alma humana e conviver no corpo de um animal e ter espasmos de lembranças de sua reencarnação humana.

Percorremos uma sequência de registros de originalidade estilística na construção literária do romance, uma vez que o autor aborda temas sensíveis ao contexto político e social de nova elite Angolana. Vemos que Agualusa, nesta obra, provoca o questionamento da existência dos novos ricos sem passado em Angola. A obra em si é construída dentro de uma ideia perigosa e ao mesmo tempo interessante, extravagante, misteriosa, povoada de personagens pitorescos como a osga, um assombro, um ex-integrante do regime comunista, um reporter fotográfico de guerra, e um vendedor de passados. A osga, ao recordar do tempo passado em que vivia no corpo de um homem de nome Eulálio, remete a memória cultural, ao pós-colonialismo e sua crise diante das suas identidades africanas do pós-guerra e as heranças idenitárias lusófonas.

Já a personagem do Félix Ventura, é uma peça fundamental neste jogo de entendimentos construtivos provocados pela literatura de José Eduardo Agualusa, pois na obra literária o mesmo convive com a osga, a qual o chama de Eulálio e o credita como o seu conselheiro pessoal.

Percebemos que o albino Ventura vive uma vida repleta de emoções e aventuras, além de trabalhar diretamente com o perigo de validar passados, construir passados falsos, comprar passados falsos e revendê-los a pessoas da elite angolana.

O romance interage com o leitor em várias velocidades e o cenário desta construção literária possui uma variação constante e uma agitação permanente na alma dos personagens. Para o autor, a cidade de Luanda além das habituais valas de lixo e esgoto à céu aberto é povoada por loucos e por uma elite que o povoam por engano.

José Eduardo Agualusa propõe uma reflexão no ato de discutir em sua obra literária a ocorrência da mentira construída, o fato criado, as histórias construídas em interesse pessoal, a vaidade, a ambição, a apropriação alheia de inverossímeis.

E no ato da construção de novas vidas não existentes aos personagens, Agualusa deixa claro a edificação de passados, de vida mentirosa, que tudo acontece dentro de um espaço de realimentação do presente para satisfação do poder e do branqueamento do passado sujo e do presente afortunadamente bem-sucedido financeiramente e repleto de hora e glória. Assim, o autor convida os leitores a refletir sobre a “verdade” e aquilo que passamos a acreditar.

4. O Vendedor de Passados no espaço cinematográfico de Lula Buarque de Hollanda

A obra cinematográfica criada e assinada por Lula Buarque de Hollanda, visa questionar e denunciar, de alguma forma, os modelos ainda existentes na sociedade brasileira que ainda copiam os formatos coloniais.

Percebemos que para o realizador cinematográfico Lula Buarque de Hollanda, as variações no roteiro quanto a adaptação da obra literária na transformação do formato dando origem a ficção cinematográfica sofre algumas alterações, e não merecendo nunca ser alvo de comparações entre o valor e a grandiosidade das obras.

Comparar o enredo da obra literária, com o da obra cinematográfica, é algo quase que impossível diante do roteiro preestabelecido quanto as problemáticas políticas e sociais existentes no Brasil e na Angola. E o que notamos nestas construções, consta na preocupação dos atores (escritor e cineasta) em apresentar de forma indireta algumas destas feridas históricas que ainda são latentes e abertas nestes países.

A adaptação cinematográfica teve a coautoria e a participação do escritor do romance José Eduardo Agualusa. No filme o título do romance permaneceu o mesmo, entretanto os enredos e tramas das histórias são bem diferentes. A adaptação fílmica percebeu os fortes laços da universalidade e da lusofonia como instrumentos de ligação dos contextos sociais e culturais encontrados na obra literária e que também é abordado na obra cinematográfica.

No longa-metragem, o olhar do Lula Buarque de Hollanda é bem atual e bastante aberto às questões relacionadas à ações fraudulentas, facetas de convencimento, atividades escusas, interações interpessoais. O contemplar do realizador cinematográfico com relação à obra literária é bastante revolido quanto às questões que envolvem esta nova sociedade de consumo pelo consumo, e de aquisição de passados falsos.

A obra cinematográfica aproxima o universal literário ao contexto lusófono existente na ponte imaginária construída pelas memórias, identidades e interligações culturais do espaço literário para o ambiente cênico da sétima arte, é possível perceber nas entrelinhas as pontes e caminhos existentes entre Portugal – Brasil e Angola. São cenas de pessoas, ruas, pontes, feiras, são ligações de imagens e cultura, imagens e costumes, são diálogos universais dentro do espaço lusófono, são entendimentos comuns e percepções consideráveis do ponto de vista identitário.

O olhar do Lula Buarque de Hollanda diante de uma das temáticas históricas dos problemas do povo brasileiro mostra a sutileza de sua percepção, pois na obra literária o autor José Eduardo Agualusa apresenta a figura do personagem Felix Ventura, o inesperado negro albino para ser o protagonista, já na obra cinematográfica aparece o negro Vicente Garrido. Este ato do protagonista ser negro na obra cinematográfica encontra-se presente e em consonância com as mudanças de paradigmas diante à valorização da identidade afro descendente no Brasil, aproximando a importância da realidade da construção do Brasil com a importância da presença do povo africano para formação nacional.

O filme apresenta em seu conteúdo temático os recortes do período dos regimes de opressões democráticas promovidas pelas ditaduras militares ocorridas na América Latina, e relembra os massacres passados em países como Argentina e Brasil.

Na obra fílmica, o cineasta apresenta de forma concisa e direta as atrocidades e a violência propriamente notada deste período de exceção da história do Brasil e Argentina. Sendo possível lembrar ao espectador algumas cenas de tortura, separações de famílias, ocultação de passados e compra e construção de novos passados, isso tudo dentro da de uma óptica de realidade e dor ocorrida no Brasil, como em outros países da América Latina.

A trama ocorre na cidade do Rio de Janeiro, mas com passagens curtas por Buenos Aires, Mendoza e Curitiba.

5. O vendedor de passados: romance e o filme e, as percepções quanto aos olhares dos autores.

No romance percebemos que o José Eduardo Agualusa coloca-se numa espécie de escritor interlocutor, sendo assim, o mesmo parte para direcionar a sua voz imaginativa e criativa dando continuidade na tradição da escrita angolana, como também deixa relatar em sua obra, assuntos que apontam a direção escolhida pela elite política de Angola e sua predileção por tudo que é fraudulento e possível de ser adquirido através do ato da compra, nem que seja um passado, que possa ser usado para valorização do presente.

Agualusa torna presente nas entrelinhas do seu romance, as problemáticas político-culturais angolanas, tanto com relação a uma tentativa quase que desesperada da construção de uma nova identidade social africana, que se relaciona diretamente aos valores do colonizador português, o antigo ideal de tomada do poder por meio do socialismo e os deleites e prazeres promovidos pelo dinheiro, dentro da perspectiva capitalista.

O autor promove assim uma provocação diante da profissão do Felix Ventura que é um profissional que trabalha vendendo passados, além disso, o escritor apresenta a relação de consumo e demanda, pois se existem pessoas interessadas em comprar passados falsos, é porque existe um valor implícito no desejo de apagar o passado para não ofuscar o presente e o futuro que se mostra tão próspero e economicamente estável.

Daí surge dentro da obra alguns questionamentos: Quem e quais são essas pessoas?

É quando a ficção literária entra de vez na sala da sociedade angolana e percebemos que, mais uma vez, o olhar do José Eduardo Agualusa promove o toque de destreza na arte da escrita.

E quais são os motivos para estes interesses de construir uma nova identidade? O porquê de o Felix Ventura ser um profissional bem-sucedido?

Agualusa também deixa nítido em sua obra, o passado assustador de uma sociedade que compõe a elite angolana baseada no poder, na vaidade e no enriquecimento financeiro a todo custo e sem pudor, com o uso da corrupção e da venda de passados para valorizar e enaltecer o presente glorioso desta nata social que foi constituída de oportunidades e manutenção de poder.

É perceptível o viés político e a crítica social, o mesmo promove uma reflexão quanto à produção literária de Angola dentro do eixo referente ao espaço temporal do período próximo da independência angolana no ano de 1975.

O vendedor de passados nos situa diante de um contexto referente a um período pós-independência e guerra civil. Daí a figura do personagem Félix Ventura e sua a profissão nada convencional, que alimenta a gula de passados grandiosos desta elite financeiramente rica em recursos financeiros, mas pobre de valores e ações positivas no passado.

O romance apresenta uma sociedade angolana e sua intenção de uma construção identitária dentro do espaço contemporâneo na cidade de Luanda. Na obra, o autor encontra-se ancorado na crise de identidade observada pelo mesmo, mas não como algo que talvez esteja relacionado às mudanças dos paradigmas e costumes deste país. Faz observar na literatura a forte denúncia dos benefícios criados para atender os interesses desta elite política dominante e não na fixação das melhorias sociais, eles não querem ser iguais aos outros angolanos, querem passados nobres e querem sempre aproximar os seus desejos e sua genealogia aos colonizadores. O autor até faz uma comparação inversa, quando o fotógrafo de guerra solicita uma identidade autenticamente angolana e um passado angolano. Agualusa dentro da construção desta obra literária, introduz temáticas ligadas à criação da ideia da não existência ou falta de respeito às culturas nacionais. É observável em sua obra que esse interesse se dá por intermédio do oposto do desejo que vem da elite da sociedade por ele avaliada, sendo a necessidade da construção de novas identidades que sejam próximas as do colonizador.

É sabido que o processo independentista em Angola foi muito caro, pois custou a vida de milhares de angolanos (homens, mulheres, idosos e crianças), o povo teve que lutar para alcançar a tão sonhada liberdade colonial.

A elite angolana do período pós-independentista, tanto nos seus discursos, como em suas práticas, passa a adotar mudanças no conteúdo desta sociedade, dentre estas modificações, encontramos, a mudança de nomes de avenidas, ruas e de instituições que passam a enaltecer aos heróis angolanos, de preferência negros.

O país passa a contar a sua história e assim, diante do planejamento pedagógico da época, são criados novos livros didáticos com a história do país pelo viés do ex-colonizado.

O hino nacional é concebido em letras e arranjos melódicos através da recusa à dominação e da ânsia por liberdade. Muito bem interpretado, os intelectuais, escritores e poetas se lançam em um projeto artístico na busca ressaltar o homem angolano, bem como sua cultura, seus costumes. O governo neste primeiro momento é de caráter socialista.

Desta forma, percebemos na literatura proposta a preocupação do José Eduardo Agualusa em apresentar a situação do hibridismo cultural dentro da sociedade angolana, e de mostrar esta preocupação quanto à busca pela identidade nacional, produzindo novas identificações híbridas, dentro do pensamento da ideologia eurocêntrica, que não se submete a cultura local, mas se articula como o interesse de se mesclar.

Percebemos neste momento referente ao processo da construção dos diálogos, a marca acentuada do hibridismo proposto na ficção o vendedor de passados, visto que às personagens não têm uma identidade fixa, não são reconhecidas de imediato por uma característica, étnica de nacionalidade ou profissão, tudo é quase copiado, construído ou anteriormente criado pelo colonizador.

Temos essa forte presença do hibridismo na personagem do Félix Ventura, que é um negro albino, ou seja, aparentemente branco.

Para Agualusa, tudo é posto em cheque, à vista. Para todo mundo ver e se reconhecer em alguns dos personagens da ficção literária.

Outra coisa interessante neste momento criativo do escritor, está na questão em que tudo foi milimetricamente pensado pelo autor, pois o apelido (sobrenome) do protagonista sendo Ventura dentre os significados encontra-se relacionado a algo que significa destino ou acaso. Assim, a personagem (Ventura), o qual deseja uma identidade “nova” também conspirava a favor da desconstrução de uma memória que, para ele, só fazia sentido se fosse preenchido por grandes feitos, velhos heróis e com novos presentes.

Já no filme, o que percebemos que a questão da temática de vender passados continua em evidência. O principal personagem da história é protagonizado por Vicente Garrido, que na ficção cinematográfica é um homem negro, brasileiro, residente no Rio de Janeiro, e tem como profissão vender passados. A trama é dada pelo protagonista Vicente Garrido, no filme não existe a Osga (como narradora).

A obra cinematográfica assegura que os motivos para aquisição de um passado estão presentes na intenção da aceitação social pautados na vaidade social, estética e comportamento, tudo em prol dos interesses desta sociedade, quanto à identidade e o status de poder. Lula Buarque de Hollanda enxergou dentro do contexto da obra literária a necessidade de realizar uma adaptação cinematográfica, aproximando o livro da conjuntura brasileira.

Os personagens envolvidos no roteiro do filme promovem uma série de diálogos sociais e, dramas sociais. Entre estes personagens em sua grande parte são clientes do Vicente Garrido, e diante deste cenário é constituída uma série de histórias dentro da narrativa do filme, tais como: a mulher que nasceu homem e que não se identificava com o passado, o ex-gordo que idealiza como padrão de beleza para a conquista de uma mulher a imagem da sua mãe, em seu conflito existencial, a esposa de médico que era uma garota de programa e o médico bem sucedido que não aceitava sua própria condição homossexual, e diante da aparência ideal para sociedade, compra um passado e um casamento.

A trama de interesses, paixão, desejo e mentiras, tem no protagonista do filme Vicente Garrido espaço quando o mesmo se encontra sentimentalmente envolvido por uma cliente cujo o próprio nomeou-a, chamando-a por Clara.

Clara é forte, calma, calculista, intrigante, mas tem a inteligência de perceber o talento do Vicente Garrido em elaborar passados, e com isso, manobra-o em um jogo de sedução, criando para esta curta relação com o protagonista um passado fictício, recheado de falsas pistas sobre seu passado inverídico. A mesma,

aproveitando desta genialidade criativa do protagonista, cria para si um *Best-seller* que é lançado no Brasil e na Argentina.

A personagem Clara surge no filme para contracenar junto a história de Vicente, embora que, tudo de forma misteriosa, e sem nenhum tipo de identificação. *O vendedor de passados* da mesma forma que na obra literária busca a sua cliente, a personagem Clara por um passado, uma identidade, sendo mais uma história de descoberta da ficção.

Lula Buarque de Hollanda aponta em sua obra fílmica um viés político extremamente diferente se compararmos a obra literária que apresenta a realidade angolana. Até porque tais nações possuem os seus próprios dramas contemporâneos bem distintos.

O realizador cinematográfico trata em denunciar como um dos conteúdos deste filme, as cicatrizes que ainda estão abertas advindas das ditaduras militares ocorridas na história de Brasil e o quão doloroso e maléfico foi este período.

Lula Buarque de Hollanda não se ateu em trabalhar na questão das construções identitárias do discurso do enredo do longa-metragem, e o que se passa em Angola. Pois os discursos não são iguais em tratando-se de África e América-Latina. Tanto Angola como o Brasil foram colonizados pelos portugueses, embora haja inúmeras diferenças entre estes processos de colonização e independência, que ocorreram de forma particular para cada país em momentos históricos bem distintos.

O Brasil através de sua Independência em 1822, onde houve uma sucessória manutenção do poder Real Português ao trono, e uma América Latina repleta de mártires que lutaram contra o domínio colonial espanhol e, no Brasil de um certo modo e por interesse da coroa portuguesa, surge a figura do Dom Pedro I, Imperador do Brasil que aparece na eminência de ser um pacificador e promotor de relações largas e continuas entre a nova elite econômica brasileira e o Império Colonial Português.

Já em Angola, vimos que o processo de colonização e exploração teve um período mais longo e largo na história deste país, o sofrimento dos povos que habitavam este território também foi uma característica diferente.

Quando observamos Angola, vemos uma história repleta de desafios que vai de uma população humana fortemente comercializada como fonte de mão-de-obra escravizada, exportada para vários países, entre eles o Brasil. Ao processo de independência com base na luta armada nos anos 60. Não obstante, com o Salazarismo, e a Revolução dos Cravos em Portugal, em 1974, é que a independência dessa antiga colônia começa a ser concretizada.

No Brasil, o processo de emancipação política foi construído de outra forma sendo em sua totalidade pacífico, embora que as tentativas de luta armada e de discussão política foram enfraquecidas ou pela violência

ou por acordos, assim, sem perda do vínculo total com a coroa portuguesa, surge a Independência do Brasil que se deu através da satisfação popular e dos interesses das elites econômicas brasileiras.

Quanto ao Lula Buarque de Hollanda, percebemos na construção do roteiro cinematográfico uma nítida presença do elemento identitário que no contexto da obra representa a importância da memória para a constituição da identidade.

O cineasta apresenta no desenvolvimento das cenas que faz transcorrer à ficção fílmica o simples fato de que muitas vezes as pessoas que se encontram envolvidas na trama, buscam de certo modo uma necessidade pessoal de conhecer seu passado inverossímil, mesmo que não se identifique com ele ou mesmo até tendo ciência que o mesmo foi comprado e manipulado.

E é nesta construção provocada até mesmo pelas lembranças relativas que muitas vezes não podem ser reconstruídas pelas personagens e, tendo nas narrativas uma forte presença da construção da identidade e da memória por outras pessoas, ou até mesmo em uma construção coletiva de uma irrealdade tramada como um acordo proposital, um investimento social, uma garantia de sucesso maior para o futuro.

Abraçamos dentro deste nosso estudo com relação as obras cinematográfica e literária, às narrativas referentes à realidade política mencionadas indiretamente, pois na literatura encontram-se as problemáticas de uma elite angolana que surge em paralelo com a retomada de poder diante da Independência Colonial.

No caso do longa-metragem é exibida para o público os duros tempos das ditaduras militares na América Latina e especificamente, as ocorridas na Argentina e no Brasil. As cenas apresentadas tentam mostrar o uso da violência, a tortura e a coerção física, sendo instrumentos de massacre e manutenção de força e poder utilizados pelas Forças Armadas destes países para com suas sociedades.

Na ditadura Argentina, que é transitado o drama de vida fictício da personagem Clara, é transmitido no filme o exercício criativo do cineasta de promover uma reflexão, a importância do ser humano crítico e observador, e assim faz lembrar ao telespectador a mensagem do passado e a lembrança no presente. É mostrado um passado assombroso vivido na América Latina nos anos dos devidos regimes ditatoriais e autoritaristas.

Deixamos presente neste texto a importância da comunicação social e da sétima arte em levar para todos os públicos mensagens e lembranças dos fatos políticos, como também a presença da memória, e a importância de sempre ser lembrada, para que jamais possam ser repetidos.

Referências Bibliográficas

- Agualusa, J. E. (2004). *O vendedor de passados / um romance de José Eduardo Agualusa*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Agualusa, J. E. (2007, setembro). An interview with José Eduardo Agualusa. Interview by Paulo Polzonoff & Anderson Tepper. *Words without Borders*. Retirado de <https://www.wordswithoutborders.org/article/an-interview-with-jos-eduardo-agualusa>
- Azevedo, V. (2014). Memória e esquecimento: a reconstrução da identidade Angolana na ficção de José Eduardo Agualusa. *Mulemba*. 11 (1), 126 - 140. Retirado de: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5016/3682>
- Cavaliere, M. (2014, agosto). Autoficção e História: a hibridez do pacto de leitura em Estação das Chuvas de J. E. Agualusa. XIX Congresso de Romanistas Escandinavos. Retirado de: conference.hi.is/rom14/files/2015/08/MAUROCAVALIERE.pdf
- Charchalis, W. (2012). Mentira multiforme, Angola no limiar do futuro em *Vendedor de passados* de José Eduardo Agualusa. *Identidades Revisitadas, Identidades Reinventadas – transformações dos espaços sociais, políticos e culturais nos países de língua oficial portuguesa*. Bibliotekalberystyka, 291-304.
- Leite, A. M. (2000). *Literaturas Africanas e formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.
- Leite, A. M.; Owen, H.; Chaves, R.; Apa, L. (2012). *Nação e Narrativa Pós-colonial I - Angola e Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri
- Leite, A. M.; Khan, S.; Falconi, J.; Krakowska, K. (2012). *Nação e narrativa pós-colonial II, Angola e Moçambique, entrevistas*, Lisboa: Colibri.
- Lopes, A. F. (2013). Identidade e Língua. *Milagrário Pessoal de J. E. Agualusa*. *ILC Cadernos*. 29 (12), 93-102. Retirado de: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/328/307>
- Marques, S. (2009). *Caminhos de viagem na construção narrativa em Um Estranho em Goa de José Eduardo Agualusa*, Dissertação de mestrado em Letras, FLUP, Porto, Portugal. Retirado de: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle10216/20408>
- Mata, I. (1993). *Ficção e história na literatura angolana. O caso de Pepetela*. Edições Colibri
- Mata, I. (2014). Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*. Porto Alegre. 14 (1), p.27-42.
- O Vendedor de Passados - Filme Completo* (2015). Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5lhPnhsXE8>
- Silva, M. (2015). História e identidade na ficção de José Eduardo Agualusa. *Anu. Lit.*, Florianópolis, 20 (1), 213-227. Retirado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p213/29687>
- Silverinha, M. J. (2010). *Esfera Pública. Conceitos de Comunicação Política* (pp. 33-42). Covilhã: LabcomBooks.
- Vieira, M. A. (2011) *Construção da Identidade na Ficção de Luandino, Pepetela e Agualusa*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, Portugal, Retirado de: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6336/1/ulsd062771_td_tese.pdf

***CARTAS DE INHAMINGA* (2017) DE UNGULANI BA KA KHOSA: UMA LEITURA**

Orquídea Ribeiro

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM)

oribeiro@utad.pt

Susana Pimenta

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM)

spimenta@utad.pt

Resumo

Em *Cartas de Inhaminga*, Ungulani Ba Ka Khosa, numa homenagem à sua terra natal, apresenta dezanove crónicas em que reflete sobre Moçambique, a cidade, as consequências da guerra na cidade, “a cultura [que] não é instrumento, é essência, é ser” (2017:70) e que sofre com a globalização, as raízes que deviam ser alimentadas, mas que foram relegadas para segundo plano e incompreendidas no pós-independência. As *Cartas*, que “nada de epistolar” contêm, são também oportunidade para evocar escritores e artistas moçambicanos como Eduardo White, Luís Bernardo Honwana e Malangatana, entre outros.

A preocupação com “o espaço de preservação da memória” devastado pela guerra é recorrente nestas crónicas. Ba Ka Khosa salienta o “desprezo para com a realidade identitária de parte considerável do tecido social do país”, que considera um “assassínio” que “teve a cumplicidade do poder político” (2017: 47) na altura da independência. As línguas locais também sofreram com a época algo conturbada no período que se seguiu à independência e que objetivava a “uniformização cultural e ideológica” fundamental, segundo os políticos, para a consagração da Unidade Nacional. Samora Machel e a sua “capacidade de retórica” (2017: 95) são assunto para duas páginas em que o autor refere as tentativas de anular as suas ideias e o poder dos seus discursos, estratégia que não resultou porque o “campo magnético de Samora” continua a cativar o povo (2017: 96).

Pretende-se aqui analisar as crónicas que integram as *Cartas de Inhaminga* em comparação com outros escritos do autor.

Palavras -Chave: Moçambique, Ungulani Ba Ka Khosa, memória, raízes, cultura

Pensar o passado não é pois “reconstruí-lo”,
mas antes construir um discurso sobre ele.
João Paulo Borges Coelho (2016, p. 328)

Em *Cartas de Inhaminga* (2017), Ungulani Ba Ka Khosa, numa homenagem à sua terra natal, Inhaminga, na província de Sofala, apresenta dezanove crônicas em que reflete sobre Moçambique, a cidade, as consequências da guerra na cidade, “a cultura [que] não é instrumento, é essência, é ser” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 70) e que sofre com a globalização.

Niyi Afolabi afirma que Ba Ka Khosa “focuses more on the manipulation of history and recovery of reality to render a shocking portrayal of the Mozambican condition” (Afolabi, 2001, p. 173); pela afirmação se entende um dos objetivos da crônica que apresenta o olhar subjetivo do autor que manifesta a sua opinião, esforçando-se por envolver o leitor e levando-o a refletir sobre a questão fulcral do texto.

Estes apontamentos, atravessados por questões de memória – “é urgente salvar a memória” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 18) – retratam o olhar de Ba Ka Khosa sobre o seu país e refletem a forma como o autor exerce a sua cidadania. O autor explica que “estas Cartas podem resumir-se a uma ou duas frases: O direito de pensar diferente. O direito de dissentir. Nestes mais de 40 anos de independência, sofremos de uma fobia castrante: o medo de desafiar a doutrina oficial, o discurso do dia. Aos que se especializam em fobias, chamam a esta de Heresofobia”.

As *Cartas*, que “nada [têm] de epistolar”, são crônicas produzidas entre 2004 e 2015 em que a preocupação com “o espaço de preservação da memória” devastado pela guerra é recorrente. Em **“Memórias Perdidas, Identidades sem cidadania”** (Ba Ka Khosa, 2017, pp.45-52), texto escrito em 2011, o autor debruça-se sobre questões que o preocupam, como a necessidade de preservação da memória recente, a recuperação cultural e identitária. Ba Ka Khosa salienta o “desprezo para com a realidade identitária de parte considerável do tecido social do país”, referindo que no período do pós-independência o “país se construía sobre os cacos de identidades esfaceladas, esquecidas, detestadas. E este assassinio, desculpem a impiedade do termo, teve a cumplicidade do poder político ao tempo da proclamação da independência” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 47).

As línguas locais, ainda alvo de discussão sobre “as várias formas de [as] grafar” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 50) também sofreram com a época conturbada no período que se seguiu à independência, mais concretamente em 1977, aquando do terceiro congresso da Frelimo, que objetivava a “uniformização cultural e ideológica” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 49) fundamental, segundo os políticos, para a consagração da Unidade Nacional, criando “as condições para o esbatimento da memória local e de identidades que há muito procuravam cidadania para além do espaço étnico” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 49). O autor, sempre crítico em relação à estratégia inicialmente adotada pelo partido que assumiu o poder após a independência e que tinha como objetivo eliminar a diversidade, “soterra[ndo] tudo e todos os que quiseram clamar por vozes plurais” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 101), na expectativa

de criar um “homem novo”, limpo do passado colonial, questiona-se sobre “as consequências do silenciamento oficial das memórias identitárias”:

Os primeiros anos de independência foram fulcrais na definição da pauta da nossa sinfonia cultural. Esmagamos as notas da diversidade, silenciámos as vozes que vinham das furnas do tempo e, movidos por pretensões ideológicas de difícil sustentação, tentamos erigir um corpo (...) sem ADN, incaracterístico, insosso, descolorido, de voz monótona, desenraizada, totalmente à deriva. Perdemos, na euforia da libertação, a oportunidade de libertar a memória e de traçar, com inteira liberdade, o nosso destino cultural” (Ba Ka Khosa, 2017, pp. 49-50).

Numa entrevista em 2016, concedida à Voz da América, Ungulani Ba Ka Khosa apresenta-se mais otimista em relação à questão das línguas nacionais, já que a partir de 2017 o ensino bilingue tornar-se-ia realidade, concedendo às línguas até então marginalizadas um tratamento mais adequado ao seu estatuto; ao ser privilegiado e incrementado o bilinguismo, tal permitirá à língua portuguesa acolher novos significados que a vão “encorpar”, levando a que se torne verdadeiramente moçambicana (Ba Ka Khosa, 2016, s/p):

(...) se nós queremos que a língua portuguesa sobreviva também temos de defender as línguas nacionais, porque são elas que vão incorporar e agregar na língua portuguesa os vários significados”. A língua portuguesa não pode ser vista como o grande assassino das línguas nacionais. Daqui a 40 anos, não sei o será essa agregação, mas será seguramente um português moçambicano muito rico! (Ba Ka Khosa, 2018, s/p).

No texto seguinte, **“Moçambique e o mundo da língua Portuguesa: que relação, que futuro”** (Ba Ka Khosa, 2017, pp. 53-64), comunicação proferida na Universidade de Wisconsin em 2012, Ba Ka Khosa retoma a ideia de que a língua portuguesa não é suficiente e que se deve valorizar as línguas locais, já que “na aprendizagem, o português é uma língua estrangeira, porque não agrega os valores culturais da criança em idade escolar” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 62), acrescentando que em vez de “rotular ou agregar países africanos num universo abstracto de uma língua comum, importa singularizar cada país. (...) é na individualização dos estados em matéria cultural que a língua portuguesa se fortalece” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 64). Assim, a literatura moçambicana para Ba Ka Khosa deve incorporar “todos os elementos que contribuem para o seu reconhecimento como sistema literário autónomo sejam eles textuais (...), paratextuais (...) ou extratextuais (...)” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 63).

Em **“Eduardo White, Companheiro de Estrada”** (Ba Ka Khosa, 2017, pp. 24-30), Ba Ka Khosa evoca a revista *Charrua* (Ba Ka Khosa, 2017, p. 28), peça fundamental no desenvolvimento da literatura moçambicana de que foi cofundador com Eduardo White. Com a criação da revista, surgiu uma nova geração de escritores moçambicanos que lutaram “pelos (...) ideais literários” num período fecundo da literatura moçambicana e que ficou conhecida como a Geração Charrua. O destaque neste texto vai para o poeta e a sua Antologia Poética *Nudos* (2011), “uma poesia que nasce da insatisfação e que o levou a uma busca de uma revelação para o que se esconde por trás das máscaras do homem”, como refere Nuno Júdice no Prefácio à obra (Júdice *apud* Ba Ka Khosa, 2017, p. 30).

O texto **“A Transbordante Humanidade de Malangatana,”** escrito e publicado dois dias após a morte do pintor e poeta, é um elogio ao mestre das artes moçambicanas. Ba Ka Khosa destaca a humildade, o conhecimento e a sabedoria de Malangatana, associando-o a “um profundo humanismo”: “Tenho para mim que Malangatana deve ser assumido como um artista de dimensão mundial com uma carga de humanidade acima de qualquer circunstancialismo histórico redutor” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 34). Destaca ainda a “fraternidade [que sobressai] acima de qualquer sectarismo político” do “homem que fez da Cultura [moçambicana] a dimensão maior da sua vida” (Ba Ka Khosa, 2017, p.34).

Samora Machel e a sua “capacidade de retórica” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 95) são assunto para uma crónica de duas páginas com o título **“Samora, a Eternidade de um Discurso”**, produzidas em 2011, em que o autor refere as tentativas de anular as ideias e o poder dos discursos do primeiro líder da nação que morreu em 1986 num desastre aéreo; Ba Ka Khosa recorre a palavras do filósofo Severino Ngoenha que publicou uma obra sobre o líder: “Machel foi enterrado como um faraó, isto é, com todos os seus haveres: ideologia política, concepção de valores que vão da justiça, do patriotismo, do papel do estado e do partido, até aos homens que lhe foram fiéis” (Ba Ka Khosa, 2017, p.95). Esta estratégia de selagem hermética não resultou porque o “campo magnético de Samora” continua a cativar o povo, que procura “o seu mito, a figura tutelar” e o seu “discurso envolvente” (2017, p. 96).

“Uria Simango [1926 - 1977?]: um Homem, uma Causa’ (perdida)” (Ba Ka Khosa, 2017, pp. 105-112) foi escrito em 2004 aquando da publicação do livro (“incómodo”) com o mesmo título da autoria de Barnabé Ngauze Lucas Ncomo. 2004 foi também ano de eleições presidenciais, em que Joaquim Chissano foi substituído na presidência por Armando Guebuza. Ba Ka Khosa faz um apelo no fim do texto para que se ultrapasse as “cumplicidades tecidas antes e depois da morte de Mondlane” já que o país não pode ser governado por marionetes que nem a própria história do movimento a que estão filiados conhecem”: “Tivemos um país Proveta. Vivemos num país Bordel. Nenhum desses países nos interessa. Mostrem-nos, candidatos, a nós, o grande eleitorado, em programa, o país alternativo!” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 112). O texto aborda os conflitos internos na Frelimo nos anos antes da independência, a morte de Eduardo Mondlane com uma encomenda armadilhada e a disputa pela liderança da FRELIMO ligada a mortes em circunstâncias suspeitas, já que de “nada (...) vale esconder o lado podre e mau da nossa História” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 107). A morte de Mondlane serviu para afastar alguns membros históricos da FRELIMO como Uria Simango, que acabou por desaparecer em 1977 com outros dissidentes da FRELIMO e promover Samora Machel e Marcelino dos Santos. A mágoa de Ungulani Ba Ka Khosa é que “o silêncio, a apatia” permaneça” (Ba Ka Khosa, 2017, p. 111).

Os textos de *Cartas de Inhaminga* confirmam a afirmação de Afolabi de que Ba Ka Khosa escreve para questionar e desafiar a autoridade, as normas, a ordem, a história, a lógica, a política e, no processo, reescrever a História de Moçambique através da desmistificação, o exorcismo (dos silêncios e das memórias apagadas) e a

re-mitificação (2001, p. 171) da “grande nação, que é feita de vários tecidos (diversidade populacional) (...) [sendo] importante (...) que todos tenham uma cidadania completa” já que a “moçambicanidade é uma construção que resulta na conjugação desses tecidos” (Ba Ka Khosa, entrevista a Ana Pina, 2018, s/p).

Em *Entre as Memórias Silenciadas* (2013), Ungulani Ba Ka Khosa refere que “o país está a nascer moribundo”, apontando o dedo às elites políticas e governamentais que no pós-independência “soterraram tudo e todos os que quiseram clamar por vozes plurais” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 101), alertando, como o faz em *Cartas de Inhaminga*, para o facto de que “Um país não sobrevive com um único discurso”. Ter escondido “debaixo da almofada o único sedimento que o pode salvar: a cultura” foi um erro, pois “a revolução está-nos a afastar da nossa condição de africanos” (Ba Ka Khosa, 2013, pp. 179-180), pois “não há tribo. Não há memória. Não há cultura. Há discurso. Um discurso vazio” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 102). Esta leitura é também partilhada por João Paulo Borges Coelho que, em “Memórias das guerras moçambicanas” (2016), afirma o seguinte:

a FRELIMO, após a independência de Moçambique e enquanto movimento vitorioso, construiu uma metanarrativa do acto de vitória – a luta de libertação –, metanarrativa que cumpriu o importante e duplo papel de fortalecer a identidade nacional moçambicana e de legitimar o seu poder no decorrer da década e meia de regime socialista que se seguiu à independência (Coelho *apud* Coelho, 2016, p. 331).

Borges Coelho concorda com Ba Ka Khosa quando este refere que a “memória [foi] escamoteada” em Moçambique, numa entrevista concedida à Voz da América em 2016. Para Borges Coelho a metanarrativa foi eficaz já que as memórias vividas foram substituídas pelas aprendidas no sentido em que “as lembranças individuais (...) que, até certa altura, existiam em tensão com os aparelhos de gestão no quadro comunitário, se foram dissolvendo no caldo homogéneo da memória política (...) capaz de ‘disciplinar’ ou preencher igualmente o espaço das lembranças individuais” (Coelho, 2016, p. 332).

Ba Ka Khosa escreve sobre o tecido humano dilacerado pela guerra (colonial e civil), os conflitos do pós-independência, as questões políticas, as tradições esquecidas, afirmando que procura resgatar, recuperar as memórias que a história oficial não tem registado ou que apaga ou tenta apagar (Ba Ka Khosa, 2016, s/p). Relembrando a preocupação de Ungulani Ba Ka Khosa ao longo dos anos com a necessidade da reconstrução identitária em Moçambique, recorre-se às suas palavras no texto “**O Bitongablues Alexandre Chaúque,**” sobre o primeiro livro de crónicas deste autor, *Inhambane sem Badalo* (2001), para terminar:

Um livro de crónicas é uma espécie de segunda celebração, encontro de histórias que sobreviveram ao desgaste do tempo, a efemeridade de existirem autonomamente por uma semana ou meses, quando muito, na memória dos leitores. Em livro elas celebram, solenizam esse momento único de partilharem os seus pequenos momentos com os leitores de hoje e do futuro (Ba Ka Khosa, 2017, p. 121).

E as *Cartas de Inhaminga* são crônicas que, pelo seu conteúdo, interesse e atualidade, permanecem atemporais.

Referências Bibliográficas

Afolabi, Niyi (2001). *The Golden Cage. Regeneration in Lusophone African Literature and Culture*. Trenton, NJ: Africa World Press.

Afolabi, Niyi (2010). *Emerging Perspectives on Ungulani Ba Ka Khosa*. Eritrea: Africa World Press, Inc.

Jamisse, Frederico /2017). Literatura: Ungulani lança “Cartas de Inhaminga”. *Jornal Domingo*. 15 abril 2017. Internet. Disponível em <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/cultura/9105-literatura-ungulani-lanca-cartas-de-inhaminga> (consultado em 2018-11-04).

Ba Ka Khosa, Ungulani (2018): Ungulani Ba Ka Khosa: ‘Moçambique ainda não se encontrou’. Entrevista concedida a Ana Pina e publicada no caderno *Et Cetera* a 16 de março de 2018. 28 abril 2018. Internet. Disponível em <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/ungulani-ba-ka-khosa-mocambique-ainda-nao-se-encontrou> (consultado a 2018-10-31).

Ba Ka Khosa, Ungulani (2017). *Cartas de Inhaminga*. Maputo: Alcance Editores.

Coelho, João Paulo Borges (2016). *Memórias das guerras moçambicanas*. António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 327-337.

Ba Ka Khosa, Ungulani (2016). Entrevista à *Voz da América*. Internet. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=00UlaDeKdMc>

ECOS DE NARCISO: breve ensaio sobre a mulher que foi ela antes dela mesma o ser ou breve ensaio sobre o romance *O planeta desconhecido* e romance da que fui antes de mim, de Luísa Dacosta

Otília Veiga Laranjeira Malheiros

Estudante de Licenciatura em História na Universidade Autónoma de Lisboa

Carolina Veiga Malheiros Brandão

Licenciada em Letras Vernáculas na Universidade Católica do Salvador (Brasil)

Palavras chave: Memória, Autobiografia, Luísa Dacosta, Identidade, Pacto autobiográfico

Resumo: O presente trabalho objetiva, principalmente, realizar um ensaio sobre o romance *O planeta desconhecido e romance da que fui antes de mim*, de Luísa Dacosta, utilizando como base os preciosos estudos memorialistas de Philippe Legeune. Sobre este ponto de partida, analisamos o modo como a autora do romance em tela tece a linha, *como em um bordado*, entre nascimento e morte à maneira de um intervalo de tempo e espaço de construção identitária, aproximando-se e afastando-se de outras identidades que compõem sua formação, especialmente, neste caso, sua avó, desconhecida em vida, mas presente em imagem construída por ela e por outrem.

Neste caminho, analisamos ainda a imersão, na busca identitária realizada pela autora, no mito de Narciso, e sua dualidade entre o que se é como visível socialmente e o que se é em si mesma, sendo também necessário salientar a inequívoca presença do pacto autobiográfico e seus tênues limites com sua interessante capacidade de passar uma notável sensação de veracidade ao leitor, em que pese ser um romance.

Desta forma, o labirinto de memórias trazido por Luísa Dacosta traduz-se em uma obra com interessantíssimas nuances interpretativas, as quais passamos a analisar no presente ensaio.

Escrever uma literatura autobiográfica é escrever-se, é constituir sua própria imagem enquanto sujeito. É, sob o olhar do outro, arrumar suas próprias memórias, recordações e reflexões. É uma tentativa de estender seu próprio fio de Ariadne entremeando o labirinto das memórias, buscando convencer o leitor de um sentido que, muitas vezes, o próprio autor não vê.

Escrever *sobre* literatura autobiográfica traz a tentativa de buscar entender a posição do autor de estar sempre no limite entre o relato do fato e a ficcionalização do mesmo, a construção e reconstrução de uma identidade interna e externa, íntima e pública ao mesmo tempo. Uma imagem de identidade construída a partir da reprodução de algo que não é o todo do autor, mas também não se completará no momento em que ele se faz narrador, pois a palavra em si não é imagem, nem reflexo cristalino. A palavra é escolha e silêncio, é jogo de luz e sombras, excessivamente perene ante a mobilidade e fluidez de uma identidade a que, afinal, só se dá o ponto arremate no último ato, a morte. A palavra traduz-se, assim, no mais ilusório espelho de Narciso de uma identidade.

Sobre o texto, começamos analisando o pacto autobiográfico (confluência entre autor, narrador e personagem), responsável por trazer ao leitor a sensação de veracidade. Ao ler uma obra determinada *a priori* como autobiográfica, o leitor *presume* que irá se deparar com histórias que de fato ocorreram. O leitor comum – que lê a obra apenas por deleite pessoal e sem mais instrumentos de análise que miúdos frente a um debate eleitoral – promete uma posição de confidente atento; em troca, aguarda daquele que escreve uma negativa de ficcionalização e uma determinação conscienciosa de expor segredos íntimos.

No presente romance em análise, o pacto é suposta e sorrateiramente quebrado. Luísa, a autora / narradora, conta-nos suas lembranças, decerto reais. Situações vividas, o casamento, a separação, o cancro, a família, a solidão da velhice. Lembranças sofregamente sentidas. Mas a lembrança mais presente de Luísa é a da mulher que nunca esteve, da que ela não tem lembranças físicas pois nunca conheceu: a avó Ana. A avó com quem tanto se parece, e que nunca viu, mas cuja “lembrança” foi personificada pelos objetos que herdou devido à notável semelhança de rosto e voz, ajudou a demarcar sua própria identidade. E de tal forma Ana imbricou-se em Luísa que, na autobiografia desta última, em que o leitor pode facilmente aludir ao pacto autobiográfico, Luísa traz, entremeada à sua vida, a vida da avó, com a infância, juventude, casamento, viuvez e morte prematura destas, embalados por sentimentos e pensamentos íntimos.

A vida da avó é, obviamente, narrada pela neta Luísa, numa biografia cujos fatos que relata sequer presenciou. É um contar de uma memória do outro. Um, terceiro, informante, a tia Mercedes, a que foi assim nomeada pelo pai em homenagem a uma amante espanhola, conta a Luísa os fatos da vida da avó / mãe. Já mesmo aí, este primeiro relato da tia Mercedes é clivado de dores e afeições, e Luísa o reconta e reinterpreta a nós, caros leitores.

No entanto, a vida da avó Ana e da neta Luísa são apresentadas ao leitor conjuntamente, entremeadas, com a mesma voz narrativa, a mesma conformação temporal em contínuos *flashbacks*, a mesma estrutura sintática. E Luísa distingue-se enquanto narradora apenas por esparsas ocorrências de um *topos* autodeterminado (“a que escreve”), separando as memórias de uma e outra apenas e tão somente por grafismos de flores. A considerar-se capítulos e o todo narrativo do livro, ambas as memórias vêm unidas, como a própria imagem identitária da Luísa vem ligada à Ana, como se a vida de Luísa fosse um único bordado de linha dupla, como se fossem, mesmo, bordadas pela avó, assim como esta bordou o próprio enxoval e bordava o da filha até ser pega prematuramente pela morte. Morreu jovem e tísica, solitária, para que não contaminasse os filhos e o resto da família, tendo ao seu lado apenas a mãe e a ama.

A suposta quebra do pacto autobiográfico ocorre, então. Esta duplicidade composicional, tão representativa em sentidos e imagens identitárias, das quais falarei adiante, aqui revela-se como um elemento possivelmente desestruturante da relação de veracidade do texto. O leitor lê as memórias de Luísa e assume-se confiante. Todavia, a leitura das memórias de Ana, evidentemente ficcionais, memórias imaginadas, no dizer de Lejeune, comungando a mesma estrutura narrativa das da Luísa, fazem questionar o limite do real em ambas. Haveria, então, uma falha crassa no romance enquanto escrita autobiográfica.

Entretanto, é nesta estrutura aparentemente falha que reside uma das melhores qualidades do romance. Luísa, autora e “aquela que escreve”, vê sua identidade ser construída desde cedo ligada, costurada, à da avó, pelos relatos da família.

Luísa se apresenta ao leitor, então, como uma mulher cuja identidade está dividida em duas imagens que acabam por compor a mesma e dual figura: a Luísa / Ana, Ana / Luísa. A própria estrutura da prosa, a que aqui aludo, em um enredamento cronológico que “zigzagueia” no tempo e no espaço – ora mostrando a Luísa e ora indo até a Ana – mostra esta duplicidade composicional. Como o movimento de um bordado, Luísa vai e volta sobre a trama tecida sobre o texto, sobre o papel, sob os olhos do leitor. Ora, Luísa diz, alerta, ao leitor sobre este duplo que carrega em sua identidade. Mas, mais que dizer, Luísa *mostra* ao leitor esta simbiose. A simbiose está em Luísa e está no texto de Luísa. Luísa costura a sua memória à memória da avó, tal como fez em toda a vida, com traços tão firmes quanto a certeza da tia Mercedes de que tinham o mesmo olhar, rosto, sobrancelhas. Luísa, autora e narradora, entrega ao leitor o fio de Ariadne desta identidade labiríntica e o convida a participar deste jogo, deste bordado identitário.

Assim, a estrutura narrativa que prescinde da clara diferenciação entre as memórias de Luísa (reais?) e as memórias de Ana (ficcionais?), antes de ser uma quebra do pacto autobiográfico, constitui uma consolidação quase física, uma conformação em imagem e estrutura que confirma as palavras escritas, uma forma de inserção do leitor neste duplo identitário. Luísa é ela mesma, mas também é a imagem de Ana, aquela que foi ela antes dela mesma o ser, ou dito de outra forma, "*aquela que fui antes de mim*".

Outro ponto que abordamos é relação mítica existente nesta busca identitária. Neste romance, consideramos haver duas imagens de mitos facilmente evocáveis: os mitos de Narciso e de Eco. Ambos abordam, cada um, lados importantes, mesmo essenciais, da história narrada.

O mito de Narciso é, hoje, um lugar comum do entendimento da narrativa autobiográfica. O excelente *Máscaras de Narciso*, de Clara Rocha, nos apresenta de forma excepcional o lugar de Narciso na escrita autobiográfica de Portugal, e a ela claramente nos remetemos ao usar esta imagem neste texto.

Narciso, o belo rapaz que a todos encantava com suas perfeitas feições, mas nunca tinha visto sua face refletida, ao ver-se, pela primeira vez, refletido num espelho de água, apaixona-se perdidamente por aquele rosto, sem se dar conta de que é a si mesmo que vê. Sob o efeito de intensa paixão, em irresistível impulso, lança-se às águas em busca do ser amado; encontra apenas o abismo das águas que se fecham sobre ele e, assim, morre afogado. Em sua memória, os deuses fazem nascer uma bela flor com seu nome.

Para nós, no estudo de escritos autobiográficos, o que interessa no mito de Narciso é o que foi exemplificado por Clara Rocha¹, a qual cito por sua objetividade de análise:

"Narciso contempla a sua imagem reflectida, e esta imagem é, ao mesmo tempo, ele próprio e uma reprodução (...) Este desdobramento tem o seu o seu equivalente manifesto na escrita do *eu*, onde a dupla corpo e letra mantêm idêntica função.

O outro motivo do mito de Narciso é a fuga. A imagem reflectida caracteriza-se pela mobilidade, pela oscilação, porque a água em que Narciso se revê é matéria em movimento. Ora, tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como recebe a cristalização da linguagem (...). Há assim na escrita confessional um jogo de fuga e cristalização, pois o sujeito quer eternizar-se na escrita, mas teme a irremediável fixação e nem sempre se reconhece nela." (pág. 51)

¹ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra, Almedina, 1992.

Narciso nos interessa no ponto mesmo em que nos traz à tona a irresistível atração que os indivíduos sentem, em maior ou menor medida, por suas próprias histórias, sentimentos e escolhas íntimos e idiossincráticos – nos interessamos pelo que nos “move”, e, também, a relação de nossos motivos com a alteridade. Contudo, há pessoas que têm genuíno interesse por tal ponto, e, na escrita literária, isto se traduz em literatura autobiográfica, em cada uma de suas possíveis e diversas estruturas, seja memória, autobiografia, diário ou outras.

Mas o que é traduzido em linguagem não é o âmago do eu, mas apenas o que pode – ou o autor consegue – ser passado a palavra. Neste processo de transliteração, temos uma representação do eu, uma solidificação de sua imagem.

Esta projeção de imagem, como dito, nada mais é que um reflexo do que o autor deseja ver de si. Por vezes turvada, esta água em que ele se vê nem sempre é fidedigna à expressão momentânea do instante do fato, muitas vezes distanciado décadas do momento do relato. Há, ainda, o importante elemento da censura própria, responsável por enfeitar ou dirimir motivações e atos de uma biografia. Mesmo quando o autor vê a si mesmo como detentor de identidade plena, há muitas vezes uma ficcionalização desta composição, tornando-se em uma identidade tão plena que transborda, que ultrapassa limites, e derrama-se. E no derramar-se, perde-se. Pois todo espelho porta uma reflexão rasa que esconde em si um abismo intangível.

Ainda que haja uma intenção de fidelidade à realidade, tal feito dificilmente pode ser realizado. A (boa) intenção do autor não é capaz de ultrapassar a limitação da linguagem frente à profusão de sensações e vontades que movem uma ação – ou inação – humana. E o que se vê é, em verdade, uma pálida representação de uma vontade de reprodução de um fato. Uma *confissão* é mais um relato de fé (imaterial ou não) que uma narrativa de fatos exatos.

E como o mito de Narciso se encaixa nesta obra em análise? Ao autobiografar-se, Luísa expõe seu reflexo, uma representação de si. Desde o prefácio do livro, nomeado *Mulher diante do espelho*, Luísa vê-se refletida no espelho de si e vê a ela própria, seus medos, anseios, certezas, vê suas escolhas, suas falas e silêncios. Mas o seu espelho é dual: ela vê sua imagem enquanto reflexo de si própria, mas também enquanto imagem e representação da avó. Ela, Luísa, como reflexo de Ana, num espelho irreal. As brincadeiras com as roupas, sapatos e mantas, os objetos herdados que eram tão caros à avó e que a acompanharam até o fim de sua(s) vida(s), o olhar instigador ao retrato antigo daquela que não conheceu habitando sempre a sala, a faziam *brincar de ser Ana*. Luísa passa toda a vida em torno da figura de Ana, a figura imaginária da avó que se projeta sobre ela desde sua infância. “Tens os olhos dela”, ouvia da tia Mercedes. E Luísa levou consigo a brincadeira de ser a que já tinha sido até o fim; se não da vida, do relato. E o fim do relato é o fim do pacto autobiográfico, é o ponto final da relação de confidencialidade com o leitor. O relato e as palavras permanecerão, pois, “durar era o destino das coisas, sobreviver”. O das pessoas era passar. A bisavó Filomena passou, a avó Ana passou, a mãe de quem pouco

conhecemos neste romance passou, a tia Mercedes passou e a própria Luísa irá passar. Mulheres com destinos ligados, bordados de vida no mesmo tecido familiar. *Mulheres diante do mesmo espelho*.

O segundo mito por nós aludido neste ensaio é o mito de Eco. O mito de Eco nos apresenta uma mulher que, apaixonada por Narciso, é por este desdenhada e isola-se em meio a rochedos. Desprezada e infeliz, definha em corpo e passa a ser apenas uma voz que é capaz tão somente de repetir o último som a ela dirigido. Eco torna-se, assim, a mulher que não é ela mesma, que desaparece sob a busca de outro. A identidade que se torna excessivamente fluida, e de ténues limites.

Se o mito de Narciso é hoje o lugar comum nas análises de escritas autobiográficas, o mito de Eco abriga uma forte correlação com este texto em particular. Luísa forja sua identidade sob a influência da enorme semelhança com a avó Ana, a ponto de, na infância, brincar de ser a avó, e passar toda uma vida regida por esta ligação.

A constituição da imagem do sujeito é terreno fértil de estudos, análises, teorizações e sentidos comuns infundáveis. Não nos percamos então, em tentar definir com exatidão tal processo. A mim, neste texto, interessa o que a autora nos explicita e, portanto, desnuda de si e nos entrega em confiança: Luísa forjou-se no espelho da semelhança com a avó Ana, repetindo-lhe gestos, gostos, e até um prenúncio de morte.

Como já analisado acima, quando falamos brevemente sobre o mito de Narciso, Luísa, ao mirar-se no espelho identitário, vê-o dual, vê-se como duplo. Mas Luísa, ao contrário de Narciso, sabe quem vê no reflexo, sabe quem é ela e quem não é, e escolhe este duplo para si. E como duplo, repete. Como Eco apaixonada por Narciso, Luísa apaixona-se pela representação da avó Ana. Mas a avó já não existe em materialidade, sequer a viu nascer. Apega-se à avó Ana que sobrevive nos relatos da tia Mercedes, e nos objetos mais caros à avó e que são passados a si. Brinca de ser a avó, com roupas sapatos, e, grande, recria os sentimentos desta avó. No romance, os pensamentos mais íntimos, os desejos mais recônditos de Ana são (re)criados por Luísa.

Desejos que são de Luísa, mas que são também de Ana, de Mercedes, de Filomena, de todas as mulheres que compõem o bordado familiar. Desejos de mulher, desejos de água – “*O desejo, pulsação sequiosa de água*” (pg. 50). Desejos alimentados pela ideia romântica de amor e negados pelos casamentos infelizes ou nem realizados de todas. Desejos que são negados, formando uma trama de desejos inatingidos, submissas à vontade dos homens. Apenas eles poderiam acatar-lhe ou negar-lhes os desejos. E estes morrem em corpo, restando deles apenas a palavras, ou o eco delas. E como eco, repetem-se, passando de geração a geração.

Assim como, também, ecoa a identidade dual da narradora. Ana se repete em Luísa, que é Ana novamente. Mas quem é, afinal, Luísa? Ao leitor, a dúvida, a fluidez, o entrelaçar, parece ser, mesmo, a linha de Ariadne. Luísa não parece estar interessada em responder. Aliás, Luísa, neste romance, coloca mesmo a incerteza como certeza possível? Quem é Luísa? O que sobra de Luísa após separarmos o eco de Ana? Se Eco não resistiu em corpo, Luísa também se torna palavra. E a palavra de Luísa, a palavra escrita e sedimentada, com toda sua

rigidez de imutabilidade, parece dar a Luísa o equilíbrio possível. Ela, Luísa é a sua própria história, seus amores e desamores, seus filhos, sua velhice e mesmo sua doença, mas ela é sim, também, e assume este lugar com maestria de forma e palavras, eco, representação e imagem de Ana, impermanente no correr dos tempos, mas permanente no tempo de duas vidas, bordadas unidas em uma estranha inversão do tempo e espaço reais, mas que se realizam na ficção.

A escrita íntima, no dizer de Clara Rocha, tem o condão de arrumar as memórias, como um arrumar de casa, em que as coisas são postas em seu devido lugar, em seu devido uso, e em que o descarte de objetos inúteis e quebrados também se faz necessário. Da mesma forma, a escrita íntima ordena as memórias, cronologicamente ou não, ligando-as por um fio que, invisível de forma, é pleno de sentido e concede lógica, qualquer que seja, ao que é contado. Necessário também, evidenciar que o sentido também se traça pela escolha do que *não* é contado, do que é silenciado, do que é escondido e censurado.

Ao contar as suas memórias próprias misturadas às memórias da avó, Luísa parece querer ter o leitor como confidente de algo que, mesmo a si parece turvo no espelho da identidade: qual o limite entre a sua identidade e a da avó? Sua identidade parece-nos tão fluida que transborda, que ultrapassa limites, e derrama-se. E no derramar-se, perde-se? Esta é, para mim, *a questão central deste romance*. Ao fim e ao cabo, Luísa duvida mesmo se esta fluidez foi inócua: no fim do relato sente-se sombra, e suas derradeiras palavras dão indícios ao leitor de que gostaria de ter vivido uma outra vida:

“Procurara-se sempre na irrealdade de espelhos, entre sombras mortas, como num lago mágico. E tornara-se também sombra, reflexo de sombras a desaparecerem, a esfumarem-se. Era tarde. Irremediavelmente tarde, para reinventar a infância e dançar descalça sobre a relva. Em breve ia morrer, como elas tinham morrido. Sozinha e incomunicável.”. (pg162)

Do fato de Luísa encerrar o livro assim, o leitor pode entender como sendo de arrependimento seu ato final? Dificilmente poderíamos fazer tal acepção, e a mim parece uma interpretação que invade por demais o terreno da psicologia, ultrapassando os interesses deste ensaio. Mas é certo que há, sim, uma certa melancolia. Melancolia da personagem narradora que, pelo pacto autobiográfico, é transportado por nós à autora. Se real ou não, o que a mim interessa é Luísa ver-se irremediavelmente bordada linha feminina de sua família, ao passado cujo reflexo vê no espelho de águas abissais, que ultrapassa gerações. Ao fim do bordado, vê-se só. As coisas, como a gravata do bisavô bordada pela amante dele, ficam, apesar de, geração a geração, perderem seu sentido, seu significado próprio, enquanto as pessoas desaparecem. E qual o sentido das pessoas? Qual o sentido de Luísa?

Frente à vida luminosa que queria ter tido *“Caíra, como a avó e a bisavó, nas armadilhas do amor”* (pág. 159), vê-se sombra. E não é a luz que desfaz as sombras. O próprio desejo de luz, o próprio desejo de *“dançar descalça sobre a relva”*, e não com os sapatos da avó, fingindo ser quem não era, traz, mesmo, estas sombras. Ao

leitor, fica a sensação de que Luísa, como uma possível resposta à questão central por mim proposta, não se perdeu em sua identidade, mas não a teve plena, como gostaria de tê-la tido. Mas é tarde. Para ela, no entardecer da vida, só resta uma possibilidade: é o por do sol, a morte, que desfaz as sombras, desfaz as memórias. Encerra o bordado da vida.

Bibliografia:

DACOSTA, Luisa. O planeta desconhecido e Romance da que fui antes de mim, Lisboa, Quimera, 2000.

LEJEUNE, Philippe. Definir Autobiografia in Autobiografia. Auto-Representação, ACT 8, org. Paula Morão, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas/FLUL – Edições Colibri, 2003.

MATHIAS, Marcelo Duarte. O diarista e a morte in A memória dos outros – Ensaio e crónicas, Lisboa, Gótica, 2001.

MORÃO, Paula. “Luisa Dacosta” (verbetes), Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística, Literária, actualização – 1º volume, Porto, Figueirinhas, 2002.

ROCHA, Clara, Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra, Almedina, 1992.

O PARAÍSO E OUTROS INFERNOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: RETRATO DA SOCIEDADE PÓS-COLONIAL

Susana Pimenta

(UTAD | CITCEM-FLUP)
spimenta@utad.pt

Orquídea Ribeiro

(UTAD | CITCEM-FLUP)
oribeiro@utad.pt

Resumo

A fim de estimular o debate em torno de “memória” e “esquecimento” do passado colonial português, pretende-se, com esta comunicação, visitar os conceitos “colonialidade” e “pós-colonialidade”, refletindo sobre a questão da memória pós-colonial e sobre o peso que o passado colonial exerce sobre as relações sociais e culturais do presente. A escrita diarística e as crónicas que compõem a recente obra de José Eduardo Agualusa, *O paraíso e outros infernos* (2018), retratam uma sociedade pós-colonial, onde, segundo o autor, “mais do que recordar [...] o que está em causa é compreender” (Agualusa, 2018: 233). À pós-colonialidade importa sobretudo equilibrar a consciência do passado, corrigir silêncios e tornar visíveis elementos pertencentes aos campos colonial e anticolonial que permitam uma discussão crítica em equidade e “propiciar os meios para uma reflexão mais fundamentada sobre o que somos e queremos ser” (Sanches, 2011: 13) numa sociedade denominada lusófona.

Palavras-chave: Colonialidade, pós-colonialidade, memória, José Eduardo Agualusa.

“Sou escritor. Defendo a memória. Mais do que recordar, contudo, o que está em causa é compreender.”

(Agualusa, 2018: 233)

A fim de estimular o debate em torno de “memória” e “esquecimento” do passado colonial (português), pretende-se, com esta comunicação, visitar os conceitos “colonialidade” e “pós-colonialidade”, refletindo sobre a questão da memória pós-colonial e sobre o peso que o passado colonial

exerce sobre as relações sociais e culturais do presente, de um ponto de vista que não é forçosamente negativo, como comprova José Eduardo Agualusa (2018), exemplificando com a história da escravidão: “a história da escravidão é parte de uma história maior, que não se compõe apenas de sombras mas também de muita luz. A luz é tudo o que surgiu de extraordinário, [por exemplo] no Brasil, graças àquilo que os africanos traziam escondido debaixo da pele: um vastíssimo património cultural” (Agualusa, 2018: 233).

O novo livro de José Eduardo Agualusa, *O Paraíso e outros infernos* (2018), partindo de episódios do quotidiano pessoal ou da atualidade, é uma reflexão crítica sobre a situação pós-colonial do mundo contemporâneo. Como a sinopse da contracapa indica, “os temas são variados: da literatura portuguesa ou de uma frase de Borges à situação política em Angola, de uma navalha sul-africana à teoria dos sonhos e ao cabelo da sua filha, da lista de inspirações para a sua obra até à beleza da Ilha de Moçambique e à herança portuguesa – sempre num registo literário que ultrapassa a fronteira do tempo e da sua contingência” (Agualusa, 2018).

As cento e oito crónicas, reescritas a partir de textos publicados na imprensa brasileira, em *O Globo*, e no jornal eletrónico angolano *Rede Angola*, entre 2013 e 2018, apresentam-se aqui na fronteira entre a informação da atualidade e o discurso literário, afigurando-se como um relato poético do real. Em regra, a crónica de Agualusa ocupa-se de um episódio, às vezes banal ou insólito, do quotidiano e que serve para uma hermenêutica de temas maiores. Às crónicas, o autor junta fragmentos do seu diário que escreve há mais de 30 anos, para assim construir um mapa do conhecimento do presente, capaz de comunicar com o mais íntimo do leitor, levando-o também a ele à problematização do real. Tal como afirma Pilar del Rio, os atos de escrever e de ler não são inocentes, “são tentativas para forçar a inteligência a ir um pouco mais longe” (Rio, 2008: s/p). Deve-se ter em conta que a literatura forma a memória cultural de uma sociedade, mas também está capacitada para reformá-la, porque “constitui um meio de transmissão e preservação de padrões de pensamento, sentimentos e condutas e influencia as memórias e perceções do indivíduo, assim como a formação das identidades sociais e culturais” (Paolinelli 2010: 205), daí a importância da publicação em livro de *O paraíso e outros infernos*, de José Eduardo Agualusa.

Esta análise centra-se sobretudo nas crónicas e páginas de diário que problematizam as realidades pós-coloniais no espaço geográfico lusófono que o autor percorre frequentemente: Angola, Brasil, Portugal, Moçambique e Cabo Verde. Trata-se de uma obra que vem realçar as memórias individuais e fragmentadas do passado recente do universo de Agualusa, enquanto homem e escritor. É de relembrar que, como afirma Birgit Neumann, a representação literária da memória “diz potencialmente mais acerca do presente de quem recorda, dos seus desejos e negações, do que acerca de acontecimentos passados verdadeiros” (Neumann, 2016: 267). O presente é pós-colonial, que deve ser, forçosamente, uma

“interrogação permanente” (Khan, 2015: 126) de caráter cultural, político e interventivo. Esta “pós-colonialidade” é falar, livremente, de liberdade, anulando binómios e dicotomias de hierarquia vertical da situação colonial. A horizontalidade do debate pós-colonial oferece, na contemporaneidade, uma riqueza cultural que aponta para uma maior aproximação sociocultural dos países de língua portuguesa, com uma releitura do passado relativa, livre e descomprometida (Pimenta & Ribeiro, 2018).

Considera-se a obra em apreço uma narrativa da pós-colonialidade que, numa leitura singular e empírica, desconstrói e interpreta paradigmas resultantes da situação colonial, e que se divide em “paraíso” e “inferno”, aproveitando a ideia paradoxal do título: o “paraíso”, sendo o património cultural: a maravilhosa diversidade (desde a cultura, a língua, a literatura, a música, a dança, a gastronomia, aos cabelos) advindo do tempo colonial; e o “inferno”: a melancolia pós-colonial (em relação à propriedade daquele mesmo património), como se passa a exemplificar.

Numa visita a Juliana Luna, relatada na página do diário de 8 de setembro de 2014, Agualusa realça o esplendor do cabelo desta mulher ativista, que o usa como bandeira e sinal de afirmação do poder da mulher negra. O autor relembra que o cabelo sempre foi um elemento de afirmação identitária. O primo, na adolescência, na época da independência de Angola, tinha habilidade em moldar o cabelo em quindumbas ou jimis (em homenagem a Jimi Hendrix), embora fosse branco: “Hoje o meu primo é um branco inequívoco. Na época era mulato – algo que todos os jovens brancos ambicionavam, mas só raros conseguiam. Os mulatos, é claro, queriam ser negros. Também poucos conseguiam” (Agualusa, 2018: 24).

Já na crónica intitulada “O cabelo da minha filha”, partindo da pergunta banal referente à mãe dos filhos “São lindos seus filhos! (...) São a cara da mãe, os dois. É negra, ela?”, Agualusa hesita ou, na verdade, desconhece a resposta: “Depende. Em Angola é mulata. Na maior parte dos países africanos também. É negra no Brasil, nos Estados Unidos e na Suécia ou na Dinamarca. Na Índia, no Reino Unido ou na África do Sul, tem sido indiana” (2018: 25); tal como ele tem sido árabe na Suécia; são equívocos frequentes que releva. A linda cabeleira comprida e cacheada da filha mestiça vem explicar a indignação do autor “ao ler notícias sobre moças que sofrem perseguição racial no Brasil – o país do mundo, fora de África, com maior população de origem africana – por usarem cabelo naturalmente ondulado (...) [pois] não se trata de fazer do cabelo uma bandeira da negritude, ou do feminismo, ou do quer que seja. É beleza mesmo. Pura beleza” (Agualusa, 2018: 27). Dando o exemplo do Brasil, sendo a diversidade cultural o traço identitário primordial, o escritor lamenta o racismo existente entre negros e brancos e expresso na forma como se olha o cabelo ou o corpo do outro, onde alisar ou clarear os traços africanos continua a significar aceder (ou ser aceite) ao (e no) lugar do poder.

Na crónica “Maravilhosa apropriação cultural”, referindo-se à diversidade étnica e cultural na dança, na música, no vestuário, na culinária, Agualusa considera que o que alguns chamariam de

“apropriação cultural” é “a curiosidade em relação ao outro, a capacidade em assimilar e integrar expressões culturais alheias, reinventando-as, renovando-as, acrescentando-lhes cor e energia” (Aqualusa, 2018: 246). A propósito da Orquestra Baobab, banda senegalesa, cuja canções e sons incorporam e misturam “ritmos latinos e tradições locais”, o autor explica que a apropriação cultural pode ser sinónimo de “inteligência, generosidade, criatividade, abertura ao outro (Aqualusa, 2008: 247), mostrando “o talento africano para integrar e assimilar” (Aqualusa, 2008: 248).

Outros elementos da herança colonial têm lugar de destaque em diversas narrativas breves de Aqualusa, tais como a língua portuguesa e as literaturas. Geralmente, a pergunta que vários jornalistas impõem ao escritor é: “Afinal que língua portuguesa é a sua?”, ao que responde “a minha língua não está limitada por fronteiras políticas ou geográficas. O português que me interessa é o português total” (Aqualusa, 2018:55). Poder-se-á dizer que se trata de um “paraíso” linguístico e de “uma criação coletiva de brasileiros, angolanos, portugueses, moçambicanos, cabo-verdianos, santomenses, guineenses e timorenses. A minha língua é uma matrona feliz, fértil e generosa, que namorou com o tupi e com o ioruba, e ainda hoje se entrega alegremente ao quimbundo, ao quicongo ou ao ronga, deixando-se engravidar por todos estes idiomas” (Aqualusa, 2018: 55-56). Na face infernal desta questão da língua, o escritor afirma que “a triste verdade é que a língua portuguesa esmagou os idiomas indígenas do Brasil e está fazendo o mesmo em Angola. Mais triste ainda, esse processo de aniquilamento acentuou-se após as respetivas independências, conduzido pelas elites políticas de ambos os países” (Aqualusa, 2018: 109). Quanto ao conceito de lusofonia, parece-lhe “um daqueles conceitos elásticos, que cada qual entende à sua maneira” (Aqualusa, 2018: 43), esperando que a língua portuguesa possa “servir de instrumento de pacificação e de aproximação”, pois ao resgatar as línguas indígenas estamos também a resgatar a nossa” (Aqualusa, 2018: 109), construindo “um maior conhecimento mútuo das diferentes variantes da língua portuguesa” (Aqualusa, 2018: 137).

Numa análise panorâmica, a escrita diarística e as crónicas que compõem a obra de José Eduardo Aqualusa, *O paraíso e outros infernos* (2018), retratam uma sociedade pós-colonial, onde, segundo o autor, “mais do que recordar [...] o que está em causa é compreender” (Aqualusa, 2018: 233). A esta pós-colonialidade importa sobretudo equilibrar a consciência do passado, corrigir silêncios e tornar visíveis elementos pertencentes aos campos colonial e anticolonial que permitam uma discussão crítica em equidade e “propiciar os meios para uma reflexão mais fundamentada sobre o que somos e queremos ser” (Sanches, 2011: 13) numa sociedade da denominada lusofonia, que tem tanto de “paraíso” como de “inferno”. José Eduardo Aqualusa reequilibra; traça um panorama cultural positivo e de esperança da triangulação Portugal, Angola e Brasil, por exemplo. Como Paulo de Medeiros afirma, grande parte dos estudos ou teoria pós-coloniais “ignora a complexidade das relações coloniais, a multiplicidade de experiências coloniais e a sua diversidade temporal e geográfica” (Medeiros, 2006: 340). Existe uma

predominância (compreensível, é certo) para a demonização do passado imperialista e para a relativização do papel da Europa na construção do mundo moderno (Medeiros, 2006: 340). Muito se discorre sobre os efeitos nefastos da colonização (com todas as razões), pouco são os autores (e menos ainda os de origem das ex-colónias) a enaltecer a miscelânea cultural decorrente da colonização.

Na crónica “Dois olhares sobre o Brasil”, apresenta duas obras tanto convergentes e como antagónicas sobre o Brasil atual: *Autoimperialismo* de Benjamin Moser e *Trópicos Utópicos* de Eduardo Gianetti. Enquanto o primeiro perspectiva o Brasil do ponto de vista do estrangeiro cujo olhar, segundo Agualusa, tem “virtudes e limitações” pois é “semelhante aos das crianças – vai inaugurando o mundo – de tal forma que consegue frequentemente enxergar aquilo que, de tão evidente, os nativos não veem mais” (Agualusa, 2018: 198); o segundo é de “um olhar brasileiro, disperso, apaixonado e esperançoso” (Agualusa, 2018: 198). O Brasil, na visão de Agualusa, é sobretudo uma “força extraordinária da cultura mestiça” (Agualusa, 2018: 199). Na verdade, tirando o foco da questão racial e se se focalizar na cultura, “como deveria ser sempre”, os brasileiros poderiam dizer de si como os cabo-verdianos dizem de eles mesmos: “Aqui, do branco puro ao negro retinto, somos todos mulatos” (Agualusa, 2018: 199).

Em jeito de conclusão, para além de outros assuntos de ordem diversa, Agualusa, oscilando entre paraísos e outros infernos, faz uma apreciação crítica da sociedade pós-colonial, comprometendo-se política, social e culturalmente no espaço lusófono, em particular da triangulação cultural Brasil-Portugal-Angola, fazendo da crónica ou do diário páginas de intervenção cívica, de cidadania e de memória cultural. Ao longo de *O Paraíso e outros infernos*, à luz dos estudos culturais, e em particular dos estudos pós-coloniais, fica evidente a procura da reconciliação dos homens na celebração da diversidade com base no reconhecimento do que é comum e partilhado por todos: a cultura (mestiça) e a língua, (o “português inteiro e global”) (Agualusa, 2018: 335).

Referências bibliográficas

Aguilusa, J. E. (2018): *O Paraíso e outros infernos*. Lisboa: Quetzal.

Khan, S. (2015): *Portugal a lápis de cor. A sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Almedina.

Medeiros, P. de (2006): "'Apontamentos' para conceptualizar uma Europa pós-colonial". In Sanches, M. R. (org.), *Portugal não é um país pequeno: contar o 'império' na pós-colonialidade* (pp. 339-356). Lisboa: Edições Cotovia.

Neumann, B. (2016): "A representação literária da memória". In Alves, F. M.; Soares, L. A. & Rodrigues, C. V. (org.), *Estudos da Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 267-277). V.N. Famalicão: Centro de Estudos Comparatistas e Edições Húmus.

Paolinelli, L. (2010): "A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos". In *(Pro)Posições Culturais*, 189 - 211. ISBN: 978-85977-83. Joinville: Editora Univille.

Pimenta, S. & Ribeiro, O (2018): "Colonialidade e pós-colonialidade: uma interrogação permanente". In Rei, J. E. & Fernandes, M. F. (orgs): *Revista de Estudos Cabo-verdianos III Série. Número Especial/Atas V EIRI* (pp. 75-81). Cabo Verde.

Rio, P. del (2008): "José Saramago terminou um novo livro. Chama-se *A viagem do elefante*". Internet. Consultado a 7 de novembro de 2018. Disponível em <http://oaleph2008.blogspot.com/2008/10/jos-saramago-terminou-um-novo-livro.html>

Sanches, M. R. (2011): *Malhas que os impérios tecem, Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.

CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, ANÁLISE DE UM EXORCISMO

Teresa Coelho

Instituto Politécnico de Portalegre

teresa.coelho@ippportalegre.pt

Resumo

A memória, nas suas várias configurações, é reconhecida como elemento base da formação das identidades individual e coletiva. Na literatura, a memória tem um papel significativo tanto ao nível do conteúdo das obras como do próprio processo criativo. Isto surge com outra forma de evidência em textos de carácter autobiográfico em que o narrador-escritor necessita recordar e escrever sobre o passado para melhor (se) entender e continuar a viver. São talvez estes os motivos maiores deste tipo de texto. E existem também, de forma premente, as obras de autores que passaram por experiências traumáticas como as da guerra ou dos campos de concentração. Jorge Semprun, Robert Antelme, Primo Levi ou Aharon Appelfeld, para apenas citar alguns, quiseram, de modos diferentes, que a memória fosse testemunho de um tempo a que não se poderia voltar sem correr o risco de perda total daquilo que nos define como seres humanos. Escritores do novo milénio que viveram em sociedades coloniais e testemunharam o que “o homem pode fazer ao homem” inscrevem-se nessa linhagem de testemunhas do passado coletivo que, por vezes, a sociedade procura esquecer ou branquear.

O recetor-leitor português, quer tenha vivido experiências semelhantes, quer nunca tenha estado em África, fabrica as suas próprias memórias a partir de formas da memória coletiva a que foi exposto, de documentos dos media que recorda ou consulta, mas também dos textos literários que lê e o ajudam a compreender o passado próximo do seu país para melhor conhecer a sociedade em que hoje se inclui, com a sua memória cultural, mais ou menos consciente, dos tempos coloniais. O propósito deste artigo é analisar o texto de Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais*, publicado em 2009, e procurar nas reminiscências de uma menina branca de África o testemunho histórico e literário de uma memória coletiva pouco exorcizada. Serão especialmente focados aspetos como as relações de poder e preconceito, em termos raciais e em termos de género, a memória no texto e o texto como memória.

Palavras-chave: Memória, Escritas do Eu, Estudos de Género, Literatura pós-colonial

É nosso propósito analisar a obra de Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais*, (publicada em 2009 pela Angelus Novus, reeditada em 2015 pela Caminho e em 2018 na sua 8ª reimpressão), e procurar nas reminiscências de uma menina branca de África o testemunho histórico e literário de uma memória coletiva pouco exorcizada. Alguns dos grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea (António Lobo Antunes, João de Melo, Lídia Jorge, Teolinda Gersão entre outros) escreveram sobre as ex-

colónias e a guerra colonial, mas a história da vivência colonial e do seu final abrupto, em 1975, não foi um dos grandes temas da ficção nacional, durante muitos anos, como seria de esperar num país que foi um império, cuja História está marcada pelas viagens intercontinentais a que chamámos Descobrimientos e pela ocupação de territórios em África, na Ásia e na América do Sul. De algum modo, e como diz Isabela Figueiredo na apresentação do seu livro, há uma parte da nossa História que foi silenciada durante anos: «O lixo faz-se desaparecer, os cadáveres emparedam-se e tudo deixa de existir. Não vimos, não sabemos, nunca ouvimos falar, não demos por nada.» (p.8) No entanto, a cultura lusófona contemporânea é também feita destes sedimentos que gostaríamos de eliminar mas que, já no virar do milénio, têm vindo à superfície, de maneiras diversas, sob forma literária. As *memórias coloniais* de Isabela Figueiredo, pela forma desassomburada como são narradas, procuram repor a verdade da História através da sua história pessoal. Analisaremos o livro focando as relações de poder e preconceito em termos raciais e, principalmente, a memória no texto e o texto como memória.

A memória, nas suas várias configurações, é reconhecida como elemento base da formação da identidade individual e da identidade coletiva. Na literatura, ela tem um papel significativo tanto ao nível do conteúdo das obras como do próprio processo criativo. Isto surge com outra forma de evidência nas *escritas do eu* em que o narrador-escritor recorda e escreve sobre o seu passado para deixar uma imagem de si desenhada por mão própria, para fazer um depoimento ou para melhor (se) compreender e continuar a viver. Georges Gusdorf explica em *Les écritures du moi* (1991):

L'intention des écritures du moi, entreprise d'un individu pour mettre au propre son existence, débarrassée des crasses et fioritures, réduite à l'essentiel, ne produit pas une transcription de la situation spirituelle déjà existante; elle intervient comme un facteur dynamique dans l'évolution de la réalité mentale. L'interrogation d'identité contribue à la construction de l'identité, grâce à la recherche et reprise, en appel, des expériences de vie. (p. 11)

É este tipo de trabalho de reconstrução da identidade que encontramos em *Caderno de Memórias coloniais*, onde Isabela Figueiredo se redefine e ao pai, recordando a sua figura tutelar, centro de uma dolorosa ambivalência de sentimentos que tornam invivível o amor admirativo pelo homem que a criou e educou: «custa ser de alguém a quem se deve uma fidelidade sem limites, mas não absolvemos na nossa consciência.» (Figueiredo, 2018, p. 183) É difícil conciliar o amor pelo pai com as sua «ideologia rática» (p. 183). O pai era uma força da natureza, um homem grande, sólido, forte, sensual e amante «A carne do meu pai era doce. A pele do meu pai era morna e morena» (p. 204) «O corpo do meu pai era um trono. O corpo do meu pai era bom.» (p. 207) Ao longo do livro são muitas as descrições do corpo deste homem que se afirma pelo simples estar ali, na força da sua virilidade alegremente despreocupada:

Foder. O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se. Uma pessoa que observasse bem o meu pai, os olhos a sorrir ao mesmo tempo que a boca, a sensualidade viril das mãos, braços, pés, pernas... (...) Eu não sabia mas sabia. Quando o meu pai me levantava no ar como se fosse uma coisa, ou me transportava às cavalitas, sentia-me fraca perante a força total, dominada, possuída por ela. (p. 42)

O corpo da filha compara-se e inclui-se no do pai, submete-se a ele, não sem uma percepção instintiva da voluptuosidade que convoca. Nunca se aproxima do corpo da mãe, nunca satisfaz a curiosidade no corpo inibido dela. «O corpo da minha mãe era geométrico e seco. Não tinha autorização para lhe tocar. (...) Tocar na minha mãe era uma atitude pouco própria.» (p. 206)

Tudo o que distingue socialmente homens e mulheres mas principalmente brancos e negros é difícil de entender e aceitar pela menina que foi ou a mulher que é. Daí a escrita destas memórias apenas depois da morte do pai, depois dos conflitos declarados e emudecidos, depois do adeus definitivo.

O paradoxo reside no facto de só se ultrapassarem os choques de uma vivência, desenterrando-a, revolvendo os seus restos. O tempo silencioso apenas se abstém de produzir ruído.

É também mais fácil construir o que aceitamos recordar. Essa narrativa torna-se a realidade, a única em que acreditamos e que defendemos. (idem, p.8)

A história da infância e adolescência, as memórias vasculhadas e revisitadas são fundamentais para explicar o passado e o trauma de ter feito parte de uma realidade violenta e incompreensível. Isabela Figueiredo publicou este livro aos 46 anos e escreveu em *Palavras prévias*:

O *Caderno de Memórias Coloniais* relata a história de uma menina a caminho da adolescência, que viveu essa fase da vida no período tumultuoso do final do Império colonial português.

O cenário é a cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, espaço no qual se movem as duas personagens em luta: pai e filha. (p. 9)

Temos portanto mais do que um protagonista. Este livro dedicado ao pai, esta “carta” de amor filial, testemunha a dura certeza de que, como outros colonizadores mais ou menos instruídos, ele exerceu de forma tirânica um poder ilegítimo de raça que ela rejeita. Portanto esta é também a história da sua traição, «Ninguém me resgatou, me quebrou, me deu vida só por existir, só por estar ali, sorrir-me, dar-me valor. Dar-me a mão. Pegar em mim. Escutar-me. Só ele a quem traí.» (p. 124). Por isso ela escreve: «Eu sou o meu pai. O que resta dele.» (p. 67), o centro do conflito. O *Caderno* é também um gesto mágico para romper o sufoco de uma vida em que foram calados aspetos essenciais da construção da identidade, porque “Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora.” (p. 217), para *ser o que*

nasceu (cf. p. 70). Embora tenha percebido desde cedo que tudo o que se é, sempre se foi, que aquela radical diferença do pai, assim como a semelhança intrínseca não se excluem mutuamente, que «A partir de certa idade, muito cedo na infância, já somos nós, o que há de perseguir-nos para sempre.» (p. 160) Mas apenas o tempo ajuda a lidar com o que se afigura indigno no passado. «Precisamos de tempo para compreender. Para matar. Para poder olhá-los de novo na cara com o mesmo amor. Para perdoar.» (p. 119)

Isabela Figueiredo quis dizer a verdade e a brutalidade do que viu e viveu, sem os romantismos traiçoeiros de outros escritores que, no início do milénio, começaram a publicar obras que mascaravam a dura realidade colonial, retratando uma África idílica e mitificada, como Manuel Arouca, satirizado no início do livro. Porque ela viu que «A vida de um preto valia o preço da sua utilidade. A vida de um branco valia muito mais, mesmo que não valesse grande coisa.» (p. 109) e não aceita meias verdades branqueadoras da História. «Venham falar-me no colonialismo suavezinho dos portugueses ... Venham contar-me a história da carochinha.» (p. 211) O que testemunhou foi diferente e é isso que urge contar. Mas ao fazê-lo sente trair a memória do pai e tem a percepção de que tudo começou quando teve acesso à leitura e aos mundos sem muros de todo o lado e da imaginação: «Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira.» (.101)

Paulina Chiziane recoloca tudo no devido plano no texto de prefácio ao *Caderna*. «De que traição se trata, se todos, colonizadores e colonizados, éramos apenas vítimas desse mal chamado colonialismo?» (p. 21) A escritora moçambicana explica compassivamente todo o mal gerado por um regime que mascarou a sua violência comparando-se ao regime de apartheid da África do Sul e constata a comum humanidade de filhas de brancos colonizadores racistas e negros colonizados racistas, ambas vítimas de sociedades onde as mulheres, brancas e negras, foram remetidas ao silêncio, porque «O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta.» (p.17). As palavras de Paulina Chiziane podem ler-se como uma forma de absolvição de Isabela, do pai, de brancos e negros que agiram com base na discriminação e no ódio, e prometem a possibilidade de um futuro comum: «Que seja a África de hoje e de amanhã um lugar de paz, onde todas as raças construam um mundo novo, sem sangue, nem choro, nem escravatura. Que seja a África a vanguarda da revolução, para a construção de uma civilização de amor.» (p.22)

A escolha das epígrafes coloca a obra na linha direta de dois tipos de texto memorialístico: através da citação de Paul Auster apresentam-se as memórias sentidas como ilegítimas por vasculharem a intimidade alheia (do pai); com Primo Levi situam-se na tradição dos autores que usaram a *escrita do eu* como forma de testemunho de tempos de horror a que não se pode voltar sem correr o risco de perda total daquilo que nos define como seres humanos. Os escritores que sobreviveram aos campos de

concentração, aqueles que viveram em sociedades coloniais, todos os que testemunharam a injustiça do que “o homem pode fazer ao homem” pertencem a essa linhagem de testemunhas de um passado coletivo que a sociedade procura frequentemente esquecer ou menosprezar. Isabela declara sem equívocos: «Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado, era um largo campo de concentração com odor a caril.» (p. 47) As suas recordações permitem a exploração do mundo interior e exterior, real e imaginado, em todas as dimensões pessoais mas também sociais, históricas e políticas. Como diz P. Forest, «“Je” devient alors un “outil de vérédiction”» (Forest, 2011, p. 16) – o que surge do passado pela voz de um *eu* que esteve lá não deixa lugar a dúvidas.

O eu que escreve, que narra, não é o eu da narrativa. Há entre os dois a distância de cerca de três décadas nesta história duma traição que é a da sua diferenciação e distanciamento. A confrontação entre o eu da diegese e o eu do discurso revela a alteridade que se inscreve em cada um de nós e coloca o *eu* face aos outros e ao mundo, face à História. Por outro lado, a distância introduzida entre o *eu* narrador (sujeito) e o *eu* narrado (objeto) traduz uma procura de objetividade. Pela memória constrói-se o diálogo entre os tempos passados e o presente, tendo no centro a história de um indivíduo que, percebemos, é a história de muitos dos que viveram em África.

Edward Said (1994) explica a atitude paternalista do colonizador que a escritora descreve por experiência vivida:

the notions about bringing civilization to primitive or barbarian peoples, the disturbingly familiar ideas about flogging or death or extended punishment being required when "they" misbehaved or became rebellious, because "they" mainly understood force or violence best; "they" were not like "us," and for that reason deserved to be ruled. (p. xi)

O pai, como outros brancos remediados de Moçambique, não vivia a vida boa da alta burguesia ultramarina. Ele trabalhava e fazia trabalhar:

corria a cidade, o dia inteiro, de um lado ao outro a controlar o trabalho da pretalhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica, o que fosse necessário à fluidez do trabalho, cumprimento dos prazos e eficaz formação profissional indígena. (Figueiredo, 2018, p. 48)

A escritora assusta-se com o reconhecimento deste homem que foi o pai, recusa aceitar que quem lhe deu a vida e a educou cristãmente possa ter aquela outra faceta: «Aquele homem não é o meu pai.» (p. 93) Mas a memória do vivido não pode deixar de enunciar em termos claros aquilo que o sociólogo analisou: «Era absolutamente necessário ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho. (...) Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja natureza animal deveria ser anulada – para seu bem.» (pp. 90-91) De certa forma, o pequeno colono

desinformado e pobre, em busca da sobrevivência nos territórios ultramarinos, personifica aquilo que o próprio regime salazarista defendia e gerava na sua miséria caseira, uma ideia de império que no resto do mundo se desmoronara no final da segunda Guerra Mundial. Podemos dizer que essa ideia imperial, já ultrapassada pelos grandes impérios europeus (não sem grandes perdas de todas as partes envolvidas), fomentou a desinstrução do povo para o seu melhor controle e isolou o país num lema de “orgulhosamente sós” de falsas virtudes católicas onde se reuniram

two quite different but intimately related aspects of imperialism: the idea that is based on the power to take over territory, an idea utterly clear in its force and unmistakable consequences; and the practice that essentially disguises or obscures this by developing a justificatory regime of self-aggrandizing, self-originating authority interposed between the victim of imperialism and its perpetrator. (Said, 1994, p. 69)

Ao longo de todo o texto encontraremos a comparação entre brancos e negros, entre homens e mulheres, entre mulheres brancas e negras, entre Moçambique e Portugal.

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse. (p. 49)

Toda a história da colonização se fez da certeza de que:

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, pessoas, seres racionais. Eles trabalhavam para o presente, para a aguardente-de-cana do “dia-de-hoje”; nós para poder pagar a melhor urna, a melhor cerimónia no dia do nosso funeral. (pp. 68-69)

Percebemos a ironia amarga da comparação estabelecida entre brancos e negros, o sem sentido da projeção da vida futura reduzida ao cerimonial da morte.

O leitor português, como o de outros países colonizadores europeus, quer tenha vivido a experiência colonial, quer nunca tenha estado em África, fabrica as suas próprias memórias a partir de formas da memória coletiva a que foi exposto, documentos dos media que recorda ou consulta, textos literários que o ajudam a compreender o passado para melhor conhecer a sociedade em que hoje se inclui. Como refere Philippe Lejeune, « la lecture autobiographique, c'est un salon d'essayage de rôles. Là aussi il y a contradiction entre les motivations affichées (connaissance de l'autre, écoute des voix ignorées, etc) et la réalité fort égocentrique. » (1985: 9). O leitor é frequentemente movido por essa necessidade, por vezes inconsciente, de autoconhecimento. E as reações que o livro provocou são bem o espelho das contradições que permanecem vivas no seio da nossa sociedade.

A escrita violenta mas despojada de Isabela Figueiredo, como de outros escritores da sua geração, que alguns críticos associam ao esgotamento da imaginação criadora e à astenia dos novos escritores, surge como um anti estilo que é a afirmação de um outro estilo de escrita:

Prenant le contrepied de la syntaxe "classique", et rejetant délibérément les systèmes de subordination complexes, l'anti-style devient à son tour un style contemporain; très éloigné des volutes de la phrase proustienne et des mélodies du début du siècle, il impose un *rythme* saccadé et lancinant évoquant plutôt le jazz ou le "rap". (J. Kokelberg, 1993: 203)

A narradora alterna tempos passados, avança, recua, ao sabor da memória. E refere por vezes o processo de construção do texto, o trabalho da escrita. Previne: «o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode esperar-se que os factos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato isento de trabalho literário.» (Figueiredo, 2018, p. 11) A própria exposição da escrita literária constitui-se como mais um elemento de caução de verdade, próprio das *escritas do eu*. O discurso do passado, a vertente das memórias, surge com grande frequência como narrativa iterativa de acontecimentos repetidamente iguais, e produz um efeito de aceleração da história, tornando-a muito breve e reduzindo ao essencial os factos singulativamente marcados no pretérito passado. Por outro lado, os capítulos curtos, mas de diferentes tamanhos, introduzem pausas reflexivas, cortes, saltos de memória. Isabela Figueiredo utiliza aquilo a que Lejeune chama «esthétique du brouillon» (1980: 283), permitindo ao leitor a percepção do funcionamento da memória e do trabalho de produção onde são visíveis os conflitos que dão origem ao contar da história. Principalmente no início e no fim o texto vai construir-se na confusão dos tempos, no desrespeito pela cronologia, na ordem de uma cronologia afetiva.

Em questões de modo e voz predomina portanto o olhar do *eu* numa narração ulterior. E se a história contada é semeada de palavrões vomitados das entranhas, é talvez porque a vida da escrita é exposta na escrita da vida e a influência é recíproca. As frases curtas, muito curtas, nominais; as repetições e as palavras de outros no seio do discurso dão-lhe o ritmo do rap, de que fala Kokelberg, com o mesmo sentido de crítica e denúncia da canção urbana.

Usando iconografia própria, as fotografias de Moçambique, encaixando curtas narrativas de acontecimentos mais ou menos paralelos à história principal, e dando finalmente uma versão dos factos que não mascara a parcialidade com que são contados, visto tratar-se de um escrito na primeira pessoa, a narradora surge como uma espécie de agente duplo, com um pé no passado colonial e outro no seu repúdio, e uma atitude crítica relativamente a ambos.

O filósofo José Gil escreve no início do prefácio

Nenhum livro restitui, melhor do que este, a verdade nua e brutal do colonialismo português em Moçambique. Até porque, como a autora refere, ele aparece envolvido pelo mito da sua mansuetude – sobretudo quando comparado, como era sempre, com o apartheid sul-africano. Mito tão interiorizado pelos próprios colonos que através dele, como por uma lente, percecionavam a realidade de que constituíam um elemento decisivo – como considerar-se a si mesmos violentos e prepotentes no tratamento que davam aos negros? A verdade escondia-se sob a boa consciência necessária à regularidade quotidiana da vida “paradisíaca” dos brancos. Para a desenterrar era preciso ir procura-la nas sensações infinitamente vibráteis e virgens de uma menina, filha de colonos, que vivia à flor da pele o sentido mais profundo de tudo o que acontecia. (Figueiredo, 2018: 23)

Este é um dos excertos que publicitam o livro no site da editora, suficiente para criar a curiosidade, mesmo em quem não viveu em África mas é filho, neto, sobrinho de “descobridores-colonos”.

As campas que a nossa História ocultou durante séculos de colonização e escravagismo, assumido ou mascarado, estão agora à vista de todos e já não é possível camuflar o pesado volume da vergonha coletiva. Com ou sem culpas, colonizadores e colonizados, trazemos na memória a carga de muitos fantasmas mudos de um passado que, queiramos ou não, nos é comum.

Todos os lados possuem uma verdade indesmentível. Nada a fazer. Presos na sua certeza absoluta, nenhum admitirá a mentira que edificou para caminhar sem culpa, para conseguir dormir, acordar, comer, trabalhar. Para continuar. Há inocentes-inocentes e inocentes-culpados. Há tantas vítimas entre os inocentes-inocentes como entre os inocentes-culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpadas. Entre as vítimas há carrascos. (pp. 171-172)

A escrita permitiu a reconciliação com a memória do pai e consigo própria. No final da história, no final desta história pessoal e coletiva, fica aberta a possibilidade da redenção do perdão, de um recomeço. No último quadro, deitada na noite da terra preta de Portugal tão diferente em tudo da terra vermelha de África, a narradora-autora lembra: «Uma vida tem muitas vidas, tu sabes.» (p.219). Em diálogo consigo própria, a herdeira direta do pai, a menina que foi, a adolescente retornada gorda e marginalizada, a mulher adulta professora, jornalista, escritora, sem pátria mas agora com muito caminho para percorrer em liberdade, pergunta-se: «Para onde vais? Para onde vais, agora?» (p. 219) E assim deixa em aberto os caminhos dos desterrados, de que faz parte:

Os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações.

Na terra onde nasci seria a filha do colono. Pesaria sobre mim essa mancha. A mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como uma nódoa de caju, impossível de disfarçar. (pp. 212-213)

Os retornados foram (são?) desterrados, como o foram muitos dos que fugiram do regime por motivos ideológicos ou meras razões de sobrevivência. Estes puderam regressar no momento em que aqueles foram condenados ao exílio na sua própria pátria e vieram para serem acusados e excluídos pela má-consciência e pela pequenez da inveja nacional que José Gil tão bem caracterizou em *Portugal, o medo de existir*. O medo é uma herança da época em que tudo era proibido e que depois se transformou em medo dos outros, na sua diferença, e medo e do próprio medo. É uma herança pesada que faz parte da memória coletiva nacional. Uma herança sedimentada na memória antagonista que faz dos espanhóis os malfeitores históricos que nos expropriaram, dos africanos os ingratos que não souberam agradecer a missão civilizadora, de Salazar, o ditador paternalista, guardião dos bons costumes de uma sociedade chauvinista e machista, “o melhor português de sempre”, segundo a votação de um programa da RTP, *Os grandes portugueses*, em 2007.

Com Paulina Chiziane, e contra memórias de tipo antagonista e de tipo cosmopolita, a escritora africana levanta a possibilidade de uma memória agonística:

an agonistic mode of remembering, in addition to exposing the socially constructed nature of collective memory and including the suffering of the ‘Others’, would rely on a multiplicity of perspectives in order to bring to light the socio-political struggles of the past and reconstruct the historical context in ways which restore the importance of civic and political passions and address issues of individual and collective agency. (Bull, & Hansen, 2016)

Ninguém é totalmente culpado, ninguém é totalmente inocente. «Morrer sempre foi fácil naquela terra, antes ou depois.» (p. 110) E o relato de Isabela Figueiredo não omite crimes, nem antes nem depois. Mas cria um enquadramento histórico que torna compreensíveis as paixões que dominaram os moçambicanos negros e fizeram rolar muitas cabeças para, no final da sua história, encontrar uma forma de paz.

Coletivamente, como portugueses, perguntamo-nos com ela: “Para onde vais? Para onde vais agora?” neste presente em que continuamos à deriva no/do continente europeu, perdidos os outros continentes, à procura de caminhos e da imagem de uma identidade miscigenada e reconciliada consigo própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bull, AC & Hansen, HL (2016). On agonistic memory. *Memory Studies* vol. 9, no. 4, pp. 390-404.
- Figueiredo, Isabela (2018). *Caderno de Memórias Coloniais*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Forest, Philippe (dir.) (2011). Je et Moi : avant-propos. *La Nouvelle Revue Française* n° 598 - *Je et Moi*. Paris : Gallimard, pp. 7-20.
- Gil, José (2004). *Portugal hoje – o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gusdorf, Georges (1991). *Les Ecritures du Moi*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Kokelberg, Jean (1993). *Les Techniques du Style*. Paris : Éditions Nathan.
- Lejeune, Philippe (1980). *Je est un autre - L'Autobiographie de la Littérature aux Médias*. Paris, Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1985). Autobiographie et Histoires de Famille. *Pratiques – Linguistique, Littérature, Didactique, n° 45 - Les Récits de Vie*. s.l. CRESEF. pp. 5-11.
- Said, Edward W., (1994). *Culture and Imperialism*. Vintage Books: New York.

DA RELAÇÃO EU-TU À RELAÇÃO EU-ESCRITA-DE-MIM: PONTES E FRONTEIRAS ENTRE A ESCRITA DIARÍSTICA E A EPISTOLAR EM A LUA DE JOANA, DE MARIA TERESA MAIA GONZALEZ

Teresa Mendes

Instituto Politécnico de Portalegre
C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre
CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa
teresa.mendes@ipportalegre.pt

Luís Miguel Cardoso

Instituto Politécnico de Portalegre
C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre
CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLULisboa
lmc Cardoso@ipportalegre.pt

Resumo

No contexto da literatura portuguesa contemporânea de potencial receção juvenil, a narrativa epistolar assume contornos inovadores relativamente ao romance epistolar tradicional, como sucede em *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, em que as missivas obsessivamente endereçadas a um destinatário morto, apesar de formalmente obedecerem às marcas contratuais da carta – datação e inscrição de lugar nos fragmentos, nomeação do destinatário, recurso a fórmulas iniciais e finais tipificadas –, não esperam, em rigor, uma resposta efetiva do outro. Esse tem sido aliás um dos argumentos de alguns autores, como H. Porter Abbot, para quem este tipo de narrativas se poderia considerar uma subcategoria do diário ficcional.

Contudo, a inclusão deste tipo de narrativas no género diarístico é problemática porque, apesar de se reconhecer que tais narrativas atribuem à comunicação escrita uma dimensão unívoca e unilateral, fazendo sobressair a voz singular e solitária do sujeito que escreve, parece-nos óbvio que a existência de marcas contratuais da carta no corpo dos textos não pode ser inocente ou irrelevante. Assim, pretende-se, neste artigo, problematizar o carácter genológico da obra, estabelecendo pontes e fronteiras entre a escrita epistolar e a diarística; analisá-la do ponto de vista da sua arquitetura textual e dos eixos ideotemáticos em que semanticamente se funda, e dos valores morais, sociais e cívicos de que é portadora.

Palavras-chave: Literatura Juvenil, narrativa epistolar, convenções literárias

Introdução

O gênero epistolar, tal como Elizabeth Campbell (1995) e Mary Trouille (1991) demonstraram nos anos noventa do século XX, adquiriu, nas últimas décadas, contornos inovadores relativamente às convenções literárias em que se funda a epistolaridade tradicional.

Campbell destaca que muitas novelas intimistas pós-modernas, filiadas embora na matriz epistolar, abrem caminho a novas formas de escrita, desconstruindo ou subvertendo os princípios tradicionais em que se funda a epistolaridade, nomeadamente os da reversibilidade e da alternância discursivas, do fragmentarismo, do ponto de vista adotado e da troca efetiva de cartas entre dois ou mais interlocutores.

Ora, e apesar de críticos literários como Blythe Forcey anteverem “o fim da epistolaridade” (Forcey, s/d., p. 241) devido à transgressão dos modelos tradicionais que um número cada vez maior de novelistas tem vindo a efetuar, é precisamente essa tendência que imprime à novela epistolar contemporânea maior dinamismo e vitalidade, fazendo perspetivar um futuro auspicioso na revitalização do gênero. É, aliás, essa a opinião da autora de *Re-Visions, Re-Flections, Re-Creations: Epistolarity in Novels by Contemporary Women*.

The increased amount of critical attention given the epistolarity novel in the last twenty years, more than it received in the previous hundred years, indicates a growing interest in the genre and also a social and critical climate in which it can flourish. Since its conventions lend themselves so well to experimentation with form, time, point of view, as well as to expression of individual vision, I think we will see an increase in the use of the genre, both in traditional form and its modernist form, for some time to come (Campbell, 1995, p.346–347).

No caso português, e concretamente no que à literatura contemporânea de potencial receção juvenil diz respeito, a novela epistolar acompanhou, embora de forma incipiente, a tendência internacional de uma certa «modernização» do gênero, distanciando-se das modalidades convencionais em que este se funda. Referimo-nos ao estatuto condicionante de certos interlocutores; à inviabilização (total ou parcial) do princípio da alternância discursiva; à aproximação à escrita diarística pelo insistente recurso ao discurso introspetivo e monológico e ainda à atribuição de uma dupla funcionalidade – comunicativa e expressiva – às cartas, entre outros procedimentos comumente declinados em particular em obras como *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, onde um sujeito de escrita se dirige a um outro intratextual, convertido em interlocutor mudo sem capacidade de resposta.

Esta ausência de um interlocutor possível transforma a relação eu-tu numa relação eu-escrita de mim, assumindo as cartas, dolorosamente endereçadas a um destinatário mudo, sem capacidade de resposta, a forma de um diálogo monologante. Na perspetiva de H. Porter Abbott (1984), tais narrativas,

marcadas justamente pela ausência de resposta do destinatário e, portanto, pela impossibilidade efetiva de interlocução, deveriam ser concebidas como uma subcategoria do diário ficcional porque nelas se privilegia a expressividade do monólogo.

A inclusão deste tipo de narrativas de «single-writer», como as designa Abbott, no género diarístico é, contudo, problemática porque, apesar de se reconhecer que tais narrativas atribuem à comunicação escrita uma dimensão unívoca e unilateral, fazendo sobressair a voz singular e solitária do sujeito que escreve, parece-nos óbvio que a existência de marcas contratuais da carta no corpo dos textos não pode ser inocente ou irrelevante.

Aliás, o gesto epistolar é semanticamente produtivo nestes contextos dominados pelo apagamento do interlocutor, na medida em que traduz o desespero e o inconformismo do eu na sequência da perda irremediável do outro. Mas é, simultaneamente, de um exercício autognóstico que se trata, dado que a protagonista procura respostas para o enigma da vida, projetando as suas angústias, os seus medos, as suas vivências na figura fantasmática da sua interlocutora, com ela se confundindo, pelo menos parcialmente.

A questão do Duplo é aqui investida de um particular simbolismo, na medida em que, ao dirigir-se a um outro eu especular, o sujeito mais não faz do que problematizar a sua própria existência e as opções que ele próprio e o outro ao longo da vida tomaram.

1. O gesto epistolar: um modo *sui generis* de comunicação unilateral

O título da obra – *A Lua de Joana* – não permite, num primeiro momento, perceber o carácter genológico do livro. É preciso abri-lo e entrar na tessitura narrativa para se compreender a sua natureza epistolar e as circunstâncias que terão levado o sujeito a escrever para um ser ausente e fantasmático. É justamente esse sujeito emissor que, logo na primeira carta, explicita a sua necessidade de, após demorada ponderação, encetar o diálogo (im)possível com a sua única confidente através da escrita, evidenciando o desejo íntimo de assim desabafar e compreender tudo o que aconteceu: “Demorei muito para me resolver, o que não era costume. Para dizer a verdade, não sabia o que fazer. Precisava de desabafar, tentar compreender tudo o que aconteceu e, como foste sempre a minha única confidente ... (Gonzalez, 2000, p. 7)

Neste momento inaugural, o leitor não se encontra ainda na posse de informações que lhe permitam compreender na plenitude as palavras do sujeito e descortinar o que terá acontecido. Aliás, as

reticências e os não-ditos concorrem aqui para a instauração de um clima misterioso que será, contudo, progressivamente desvelado no decorrer da narrativa através de uma maior ou menor explicitude.

De facto, ainda na primeira carta, Joana levanta um pouco a ponta do véu ao afirmar: “Faz hoje um mês que tu ... Não sou ainda capaz de dizer a palavra. Se calhar, é porque não acredito que já não estás aqui comigo. É tão difícil de acreditar!” (p. 7-8). Pelo discurso emotivo do sujeito transtornado, incapaz ainda de proferir a palavra que o leitor pressupõe ser «morreste», se compreende todavia o estatuto condicionante do destinatário das cartas, até porque Joana acrescenta que o outro já não está perto de si.

Escrever parece ser, pois, a única forma de o sujeito compensar a ausência do outro, presentificando-o, embora esse gesto irremediável seja sentido como estranho e assumido em tom de confiança no seu discurso interior e simultaneamente endereçado ao destinatário virtual das cartas: “Escrever-te é praticamente macabro, eu sei. Mas não posso desligar-me assim tão facilmente de ti. E depois, como ninguém sabe, não poderão chamar-me doida” (p. 10).

É aliás essa necessidade de fazer perpetuar o diálogo (im)possível com a amiga que a leva a preferir escrever-lhe cartas e a não optar pela escrita de um diário, tal como ela própria assume num registo metaficcional:

Não fazia sentido escrever um diário, pois dava-me a sensação de estar a escrever para mim própria, o que acho um bocado estranho. Talvez seja ainda mais estranho escrever-te, mas é uma forma de manter viva a tua memória, pelo menos até entender o que se passou contigo; pelo menos até conseguir perdoar-te... (p. 7)

Escrever para si própria parecer-lhe-ia de facto *um bocado estranho*, o que equivale a dizer que o diário, aos seus olhos, se institui como uma modalidade enunciativa sem o sentido comunicativo que as cartas possuem. Não obstante, a leitura da obra fará acentuar justamente a proximidade das cartas à escrita diarística, seja pelo carácter fragmentário de que se revestem, seja pela insistente manobra discursiva de recorrer à palavra interior, à palavra que revela a intimidade e as circunstâncias de quem escreve, seja ainda pela não observância de alguns dos princípios convencionais da escrita epistolar, como os da reversibilidade funcional e da alternância discursiva.

Na verdade, a obra é composta por cento e duas cartas que, de vinte e oito de agosto de 1992 a cinco de julho de 1994, Joana dirige a Marta, entretanto falecida por *overdose*, mas nela se inviabiliza o intercâmbio epistolar porque o destinatário, aqui concebido como uma ausência, no momento da redação das cartas que lhe são dirigidas habita já o espaço de todos os silêncios – a morte.

Deste modo, em *A Lua de Joana*, a ausência de um interlocutor possível transforma “a relação eu-tu numa relação eu-escrita de mim” (Almeida, 1988: 354), assumindo as cartas, dolorosamente

endereçadas a um destinatário mudo, sem capacidade de resposta, a forma de um “diálogo monologante de aparência (...) desamparada” (Rodrigues, 1999: 4).

Na perspectiva de H. Porter Abbott, expressa em *Diary Fiction: Writing as Action*, e evocada por Bernard Duyfhuizen em *Fact and Fiction* (1986), narrativas como *A Lua de Joana*, marcadas justamente pela ausência de resposta do destinatário e, portanto, pela impossibilidade efetiva de interlocução, deveriam ser concebidas como uma subcategoria do diário ficcional porque nelas se privilegia a expressividade do monólogo. A inclusão deste tipo de narrativas de «*single-writer*», como as designa Abbott, no género diarístico é, contudo, problemática porque, apesar de se reconhecer que tais narrativas atribuem à comunicação escrita uma dimensão unívoca e unilateral, fazendo sobressair a voz singular e solitária do sujeito que escreve, parece óbvio que a existência de marcas contratuais da carta no corpo dos textos não pode ser inocente ou irrelevante.

Na verdade, quando o sujeito interpela outro, mesmo sendo esse outro um ser investido de uma ausência irremediável, fá-lo com uma intencionalidade diferente do que se estivesse apenas a escrever para si. Aliás, é esse gesto interpelativo que permite distinguir precisamente o diário da novela epistolar, tal como se deduz das palavras de Lorna Martens, recuperadas por Duyfhuizen, ao definir diário ficcional: “It is a fictional prose narrative written from day to day by a single first-person narrator who does not address himself to a fictive addressee or recipient” (Martens cit. por Duyfhuizen, 1986: 175).

Ora, daqui se infere que o simples facto de existir um destinatário convocado pelo sujeito emissor de cartas faz com que a narrativa deva ser entendida como epistolar e não como diarística. Aliás, o gesto epistolar é semanticamente produtivo nestes contextos dominados pelo apagamento do interlocutor, na medida em que traduz o desespero e o inconformismo do eu na sequência da perda irremediável do outro. A ser assim, a intensa nomeação do destinatário morto, expressão metafórica da profunda e irreversível incomunicabilidade entre os seres, pode ser percecionada como uma tentativa de restituir à relação com o outro “o sentido comunicativo que o tempo e a morte inviabilizaram” (Rodrigues, 2007: 7).

Neste sentido, *A Lua de Joana* apresenta-se como uma narrativa epistolar não convencional, dando a palavra a um “sujeito de enunciação demasiado ensimesmado e com manifesta incapacidade para se descentrar do seu ponto de vista” (Pedro, 2000: 16), um sujeito que procura respostas para o enigma da vida, embora projetando as suas angústias, os seus medos, as suas vivências na figura fantasmática da sua interlocutora, Marta, com ela se confundindo, pelo menos parcialmente. A questão do Duplo é aqui investida de um particular simbolismo, na medida em que, ao dirigir-se a um outro eu especular, o sujeito mais não faz do que problematizar a sua própria existência e as opções que ele próprio e o outro ao longo da vida tomaram.

Num gesto sentido também como autorrecriminatório, o sujeito dirige-se por vezes a esse outro, ou outro eu de si, em tom claramente judicativo (“ainda não consegui compreender o que se passou contigo, nem sequer perdoar-te, Marta” (p. 18)), sem se aperceber contudo que, à semelhança do outro, também ele percorrerá o mesmo caminho descendente e terá o mesmo fim irremediável – a morte. Nas cartas que lhe dirige, o sujeito dá conta precisamente dessa sua caminhada auto-destrutiva, pelo que, apesar de o leitor não ter acesso direto à interioridade de Marta nem às circunstâncias que a terão conduzido à entrada no mundo da droga, pode deduzi-las a partir da leitura das cartas de Joana, porque uma e outra funcionam como figuras especulares no interior da narrativa.

Desta forma, as cartas de Joana podem ser lidas também como um exercício especular de auto-questionamento e auto-análise, mesmo se Joana, numa tentativa desesperada de presentificar a amiga entretanto desaparecida, a interpela diretamente, seja através das fórmulas de saudação (“Querida Marta”) seja no interior dos textos, aqui assumindo particular relevância não só a forma pronominal escolhida – tu – como também o uso recorrente ao vocativo Marta sem quaisquer outros atributos: “Nada disto faz sentido, Marta! Que mundo tão estranho, o nosso!” (p. 106); “Que foi que me aconteceu, Marta? Como é que eu vim aqui parar?” (p. 147).

2. O diálogo (im)possível e a solidão da voz

Num diálogo que se revela impossível pela ausência do interlocutor, a voz do sujeito emissor das cartas esbarra num silêncio ensurdecador, apesar da obsessiva interpelação do outro. Na verdade, todas as cartas dirigidas a Marta incluem a saudação inicial “Minha querida Marta”, criando um efeito de repetição no interior da obra, que será intensificado pela fórmula final com que o sujeito termina as suas cartas: “Um beijo da Joana” (em noventa e cinco cartas). Nas restantes, Joana socorre-se de mecanismos textuais que apesar de, na essência, transmitirem o mesmo afeto pela amiga, introduzem ligeiras (mas significativas) alterações.

Assim, na carta do dia 25 de dezembro de 1994, inclui outros elementos linguísticos que traduzem o seu estado anímico: “Um beijo com lágrimas (lágrimas são tudo o que posso dar-te este Natal) da Joana”(p. 136); no dia 20 de novembro de 1993, despede-se da amiga reforçando e ampliando o beijo que normalmente lhe envia no final de cada carta, colocando-o expressivamente no grau aumentativo (“Um beijão da Joana” (p. 133)); no dia 5 de julho de 1994, acrescenta a palavra «amiga», o que me parece relevante do ponto de vista simbólico por ser a última carta de Joana antes da sua própria morte: “Um beijo da tua amiga Joana” (p. 156).

Apesar do caráter repetitivo de que se revestem estas fórmulas finais, regista-se, pontualmente, o recurso a outras estratégias de despedida. Assim, em duas cartas, datadas de 29 de julho de 1993 e de 20 de março de 1994, Joana assina só o seu nome, sendo esse gesto, nesta última, antecedido de duas frases semanticamente reveladoras do estado de espírito que a domina e que explicam a aparente segura com que se despede da amiga: “Sou uma fraca e uma covarde. Tenho nojo de mim” (p. 143).

Além disso, em duas outras cartas (de 12 de maio de 1993 e 25 de maio do mesmo ano), Joana nem sequer coloca a sua assinatura no final, limitando-se, nesta última, a escrever apenas “Até amanhã” (p. 96). Se, no primeiro caso, a carta evidencia o estado de profunda tristeza e depressão em que Joana se encontra (“Estou triste. Não há ninguém no mundo que possa ajudar-me. Não consigo estudar, não me apetece ver televisão, jogar no computador ou ir ao cinema. Nem sequer me apetece ler! É por tudo isto que te escrevo” (p. 91)), no segundo, Joana confia à amiga o encontro íntimo com Diogo, irmão de Marta, depois de ele, bruscamente, ter rasgado uma fotografia em que estavam os três “em mil pedaços com uma raiva tal que parecia querer com aquele gesto apagar toda a história que a fotografia contava” (p. 95). A raiva e a revolta de Diogo fazem precipitar irremediavelmente os acontecimentos, deixando em Joana um sentimento de profundo ódio e desespero:

olhou-me como se me visse pela primeira vez, pôs as mãos à volta do meu pescoço, deu-me um beijo interminável e levou-me naquele abraço até à cama. Não te digo mais nada, porque não quero lembrar-me do que aconteceu depois. Só te digo que, assim que cheguei a casa, me enfiei na casa de banho e voei para o duche. Depois, quando me vi ao espelho, odiei-me como nunca. E tomei uma resolução: peguei na tesoura das unhas e cortei o cabelo. Cortei-o tão curto que quase não foi possível pentear-me. Em seguida, voltei a olhar para o espelho e disse para mim mesma: «A Joana já não mora aqui» (pp. 95-96).

A experiência sexual revelou-se especialmente traumatizante para Joana, ao ponto de nem sequer conseguir falar dela à sua amiga (ou seja, confessionalmente a si própria), não só porque não foi desejada mas também porque ocorreu em casa de Marta, nesse espaço sacralizado onde a presença invisível da amiga ainda se faz sentir. Por isso, Joana assume sentir-se envergonhada (“sinto uma espécie de vergonha” (p. 94)) e culpada por ofender a memória da amiga, sentindo de imediato uma necessidade imperiosa de se purificar, de se limpar de todas as máculas, de voar para o duche e de cortar o cabelo, naquela que se institui como uma estratégia deliberada e radical de auto-punição e de metamorfose.

A partir desse momento, nada será como antes e a imagem que Joana vê refletida no espelho da casa de banho, depois desse gesto iniciático de transformação, já não é de si, mas de outra pessoa, uma pessoa que Marta não conheceu, uma pessoa que Joana não quer dar a conhecer à sua interlocutora fantasmática. Aliás, o desdobramento do eu numa terceira pessoa gramatical («A Joana já não mora

aqui»], dando conta da dramática cisão do sujeito, sinaliza a distância temporal e psíquica que separa o eu no presente de si próprio no passado e, em última instância, a própria rutura existencial.

Na verdade, as cartas, em especial as que Joana dirige a Marta no último ano da sua vida, adquirem uma dimensão particularmente dramática, uma vez que é nessa fase que o sujeito passa pelas experiências mais dolorosas do seu crescimento, sobretudo a entrada gradual no mundo da droga, que a conduzirá à morte, pressentida pelo leitor como inevitável. Nesse período, em particular a partir do dia 20 de fevereiro, dia fatídico em que Joana se droga pela primeira vez, as cartas começam a ser progressivamente menos extensas e menos regulares (cinco em março, duas em abril, duas em maio, quatro em junho e duas em julho).

A extensão e a regularidade das cartas traduzem, nesse período, o estado disfórico em que se encontra o sujeito - perdido, desamparado e irremediavelmente só. É este sujeito sem capacidade de escrita que, na solidão da sua voz, afirma, premonitoriamente, na carta de 15 de março: "Vou parar de escrever. Dói-me a mão, dói-me o corpo, dói-me o pensamento. Dói-me a coragem que não tenho" (p. 143).

A decisão de parar de escrever, sentida intimamente como uma necessidade absoluta, resulta da dor e da incapacidade física do sujeito para prolongar o ato de escrita (*dói-me a mão, dói-me o corpo*), mas sobretudo da sua profunda debilidade anímica (*dói-me o pensamento. Dói-me a coragem que não tenho*). A decisão é justificada no discurso, em termos morfossintáticos, estilísticos e lexicais, pela enumeração de orações copulativas assindéticas, sustentada pela repetição anafórica (*dói-me ... dói-me... dói-me...*), que intensifica a dimensão da dor, e pela referência às representações parciais do sujeito que, na sua perspetiva, inviabilizam a continuidade da escrita (a mão, o corpo, o pensamento, a coragem que assume não ter).

Parar de escrever é, neste contexto, o sinal de uma dupla desistência: da comunicação virtual e obsessiva com o seu interlocutor fantasmático, irremediavelmente silenciado para todo o sempre, mas também, no plano simbólico, da própria vida, porque a escrita do eu se assume metonimicamente como a representação do existir e do ser. Parece, portanto, aqui fazerem sentido as palavras de Marcello Duarte Mathias quando postula que "renunciar ao acto de escrever (...) equivale a desistir de viver" (Mathias, 2001: 176). De facto se, até aqui, a escrita podia ser entendida como a única via (porventura ilusória) de salvação de um sujeito desamparado e só, a partir deste momento já nada há para dizer, nem a si, nem ao outro, adquirindo o silêncio maior eloquência do que a palavra, esvaziada de sentido(s).

Esmagado por uma existência dolorosa e sem perspetivas de futuro, o sujeito adota, pois, uma atitude de total desinteresse pela vida, deixando tudo por fazer: "Tenho montes de coisas para estudar, mas não dá para pegar num livro. Sinto a cabeça nos pés. Debaixo dos pés" (p. 145). A imagem, altamente produtiva do ponto de vista simbólico, sinaliza o grau de decadência e degradação de um sujeito diminuído,

aniquilado dentro de si, com a cabeça *debaixo dos pés*. O percurso descendente de Joana adquire desta forma, na perspectiva de um sujeito estranhamente lúcido, uma expressão literária ambivalente, mas repleta de pregnância significativa.

3. A (in)comunicabilidade intergeracional e a aniquilação do sujeito

A caminhada auto-destrutiva de Joana (aliás, como a do seu Duplo) resulta contudo de uma profunda incomunicabilidade intergeracional, tal se depreendendo das palavras do sujeito duplamente revoltado consigo e com o(s) outro(s): “Onde é que ele [o pai] estava quando eu me meti nesta porcaria?” (p. 146). De facto, só após a morte de Joana, quando, pela voz de um narrador onisciente, se descreve a reacção do pai (confrontado com a leitura das cartas da filha)¹ e a da mãe (atirada para um mutismo pleno de eloquência), os pais de Joana percebem finalmente, tarde demais, como teria sido importante terem tido tempo para a sua filha.

As cartas são, pois, a única forma (paradoxal e irreversível) de o sujeito poder «comunicar» com aqueles que, estando próximos, nunca tiveram tempo para o ouvir, podendo, de alguma forma, entender-se essa estratégia compositiva como uma espécie de «vingança» final. Efetivamente, elas são lidas apenas após a morte de Joana, quando já não há hipótese de uma comunicação efetiva com o(s) outro(s), e essa percepção instala, como se percebe pelo comportamento silencioso do pai, um vazio irremediável em quem as lê.

Parece aqui revestir-se de particular significado o facto de o único leitor intratextual das cartas de Joana, ainda que estas não lhe tenham sido dirigidas, ser o seu próprio pai, porque foi justamente o pai que a personagem adolescente mais criticou ao longo da narrativa. Acontece porém que o tempo se esgotou, inviabilizando a possibilidade de um retrocesso nessa relação marcada pela radical incomunicabilidade entre os seres.

A narrativa epistolar, percecionada pela instância leitora como uma longa analepse apenas no final, fecha-se acentuando precisamente essa impossibilidade, permitindo ao leitor compreender que, de facto, também Joana encontrou o mesmo fim de Marta. Não há, contudo, qualquer referência explícita à

¹ Janet Pérez, a propósito da técnica do manuscrito encontrado, refere: “The narrative is terminated at a suspenseful or climactic moment as the manuscript unexpectedly ends, leaving the finder (...) (and/ or the reader) to search fruitlessly for a possible continuation. This device underscores the presence of silence, emphasizing the incompleteness of the narrative as it stands, and impels the reader to seek more deeply within the existing text for clues” (Pérez, 1984: 121). Ora, apesar de o narrador, em *A Lua de Joana*, dar continuidade à narrativa, fá-lo precisamente deixando em aberto a possibilidade de o leitor imaginar o que virá depois da morte de Joana.

morte de Joana, mas o silêncio (do narrador e das personagens) é mais eloquente e perturbador do que as palavras, do que tudo o que fica por dizer:

Acabou de ler e, quando ia pousar as folhas sobre a cama, a mulher abriu a porta do quarto.

- Que é isso – perguntou baixinho, a medo, como se não quisesse saber a resposta.

- São cartas ... da Joana.

A mulher voltou-se e saiu, de mão sobre a cara, fechando a porta atrás de si. (p. 157)

A pergunta, sussurrada a medo pela mãe, e a resposta evasiva, e emocionada, do pai são os mecanismos textuais encontrados para sugerir justamente o que fica por dizer. Aliás, o silenciamento do sucedido parece aqui inscrever-se numa lógica de contenção que é visível noutros momentos da narrativa - sempre que Joana alude à ausência (apenas física) da amiga. Neste jogo dialético entre o dizer e o não dizer é preferencialmente o que não se diz que adquire maior produtividade semântica nesta obra, dando ao leitor (jovem ao adulto) a oportunidade de assim se apropriar, pela via da introspeção, das mensagens que, implícita ou explicitamente, ela veicula.

A última passagem da obra, relatada pela voz do narrador onisciente, explicita aliás a dimensão do sofrimento da personagem que, ao longo da narrativa, Joana mais culpabilizou pela sua derrocada existencial – o pai:

Ele ficou no quarto. Juntou cuidadosamente todas as cartas e arrumou-as sobre a mesa-de-cabeceira. Ficou por muito tempo a ajeitar o molho para que ficasse bem direito, entre o candeeiro e o despertador. Depois, deixou cair o corpo molemente sobre a coberta, e a cabeça pesada afundou-se no almofadão de penas. Sobre a cama, restos de um papel onde se podiam ler os cuidados a ter com o cão. Encolheu as pernas lentamente e fixou os olhos inchados naquele baloiço estranho suspenso do tecto. A lua estava em quarto crescente.

Desapertou a correia do relógio e pousou-o devagar sobre a mesinha. Agora, tinha todo o tempo do mundo. Para quê? (2000, 157)

O excerto dá conta da impotência e do profundo desalento em que o pai de Joana se encontra após a sua morte, um estado de espírito que ganha visibilidade nos gestos mecânicos que simbolicamente executa, em silêncio, no quarto vazio da filha: deixar cair o corpo molemente sobre a coberta da cama da filha, afundar a cabeça no almofadão de penas, encolher as pernas, fixar os olhos inchados no baloiço em quarto crescente, desapertar a correia do relógio e pousá-la devagar sobre a mesinha.

Os movimentos são executados em *ritardando*, contrastando com a pressa de viver que, nas cartas, a filha tanto criticava. Aliás, o gesto de tirar o relógio parece-nos bastante simbólico neste contexto porque, como as derradeiras palavras da obra sugerem, depois da morte de Joana o tempo deixa de ter qualquer utilidade. A questão retórica que dá por concluída esta peculiar narrativa epistolar (“Para quê?”) instala inclusivamente um espaço de silêncio na página em branco que se reveste de um profundo significado filosófico e pedagógico, na medida em que parece óbvio que a voz do narrador tem, “no seu horizonte imediato, a figura projectada do Leitor” (Buescu, 1995: 217). Na realidade, essa voz pretende, como se presume, agitar as consciências dos que, por qualquer motivo, afirmam não terem tempo para assistir ao crescimento de seus filhos, criando muitas vezes situações irreparáveis, como sucedeu ficcionalmente com Joana e Marta.

A crítica, na nossa perspetiva, vai ainda mais longe, pretendendo atingir, na generalidade, a sociedade portuguesa finissecular, e em especial aqueles jovens (porventura os pais das Joanas e das Martas dos anos noventa) que viveram de forma intempestiva e acalorada o maio de 68 e, posteriormente, o 25 de abril, mas que se deixaram engolir pela voracidade da sociedade que tanto combateram, acabando por se tornar prisioneiros de uma certa filosofia de vida e de um padrão sociocultural e económico que secundariza nitidamente o papel da família. É, portanto, a constatação da falência afetiva de uma geração que, como se deduz pela leitura da obra, não soube adaptar-se verdadeiramente à mudança social e que, demasiado tarde, se apercebe da inoperância e insensatez do seu estilo de vida.

Considerações finais

A tendência intimista que domina na literatura contemporânea de potencial receção juvenil portuguesa, em obras como *A Lua de Joana* - caracterizada pela amplitude temática que vai do movimento introspetivo e reflexivo à abertura ao exterior-, traduz-se, como vimos, em termos genológicos e formais, na adoção de novas modalidades de escrita mais adequadas à livre expansão da subjetividade enunciativa, notando-se, no período em estudo, a preferência por obras de profundo sentido pedagógico, filosófico e intimista.

A escrita institui-se assim como modalidade enunciativa privilegiada para a explanação e a afirmação da interioridade individual, recorrendo os sujeitos a um registo confessional e intimista que se assume como estratégia paradoxal de ocultação e de revelação do dizer. Na realidade, apenas alguns eleitos (e obviamente o leitor) conseguem penetrar nessa intimidade, seja porque são interpelados pelo sujeito nesse sentido (no caso dos destinatários intratextuais das cartas) seja porque os textos, apesar de encenarem situações de pretensa privacidade, constituem matéria ficcional com o nítido propósito de convocar implicitamente o leitor para a leitura sensível das obras.

No caso de *A Lua de Joana*, a condição fantasmática de um destinatário concebido como ausência inviabiliza o princípio da alternância discursiva em que se funda a narrativa epistolar tradicional, pelo que as cartas funcionam aqui como exercícios especulares de (auto)questionamento de um sujeito que se projeta no percurso descendente do seu Duplo. Nessa medida, o discurso da personagem não só permite ao leitor antecipar a sua morte trágica como, através dele, inferir das razões que terão conduzido o destinatário das cartas ao mesmo fim irremediável do seu emissor.

Daqui se infere que, e sempre pela mediação da linguagem literária, a literatura contemporânea de potencial receção juvenil se institui como um lugar de reflexão sobre a problemática do crescimento (e sobre as questões existenciais, afetivas e relacionais que daí decorrem), dando voz a sujeitos textuais que, manifestando as inquietações do seu tempo e da geração a que pertencem, o fazem assumindo a sua condição humana de seres oscilantes e dramáticos. Nesse aspeto, *A Lua de Joana*, para além do seu inegável valor literário, reveste-se igualmente de um óbvio sentido pedagógico e filosófico.

Referências bibliográficas

- Abbot, H. P. (1984). *Diary fiction : writing as action*. Ithaca: Cornell University Press.
- Almeida, M. T. (1988). *Para Uma Estilística da Carta: La Nouvelle Heloise*. Lisboa: F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa
- Buescu, H. C. (1995). *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Col. Cosmos-Literatura. Nº 6. Lisboa: Edições Cosmos.
- Campbell, E. (1995). Re-visions, Re-flections, Re-creations: epistolarity in novels by contemporary women. *Twentieth Century Literature*. Vol. 41. Nº 3, pp. 332 – 348. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/441856>, consultado em 03/09/2018.
- Didier, B. (1976). *Le Journal Intime*. 2ème éd.. Paris: PUF.
- Forcey, B. (s/d). Charlotte Temple and the end of epistolarity. *American Literature*. Vol. 63. Nº 2, pp. 225-241. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2927163>, consultado em 01/09/2018
- Duyfhuizen, B. (1986). Diary narratives in fact and fiction. *Novel: a Forum on Fiction*. Vol. 19. Nº 2, pp. 171-178. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1345552>, consultado em 03/08/2018.
- Gonzalez, M.T. M. (2000). *A Lua de Joana*. [1ª ed. 1994]. Lisboa: Verbo.
- Mathias, M. D. (2001). *A Memória dos Outros. Ensaios e Crónicas*. Lisboa: Gótica.
- Pérez, J. (s/d). Functions of rhetoric of silence in contemporary spanish literature. *South Central Review*. Vol. 1. Nº 1/2, pp. 108 – 130. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3189244>, consultado em 03/09/ 2018.
- Rodrigues, I. (2006). *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Aveiro: Universidade de Aveiro [Dissertação de Doutoramento].
- Trouille, M. (1991). Writing the female voices: essays on epistolary fiction, by Elizabeth C. Goldsmith” in *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 25. Nº 1, pp. 106 – 110, disponível em <http://www.jstor.org/stable/2739192>, consultado em 03/09/2018.

CULTURAS EM DIÁLOGO: LITERATURA INFANTIL E EDUCAÇÃO INTERCULTURAL

Teresa Mendes

Instituto Politécnico de Portalegre
C3i – Coordenação Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPPortalegre
CEC – Centro de Estudos Comparatistas da FLUL
teresa.mendes@ipportalegre.pt

Maria Leão

Instituto Politécnico de Portalegre
marialeao.94@hotmail.com

Resumo

A diversidade étnica, racial e sociocultural que caracteriza as sociedades contemporâneas, à escala planetária, e a inevitável coexistência de grupos minoritários no seio das chamadas culturas dominantes, são características incontornáveis da era em que vivemos, sendo que a convivência entre indivíduos e grupos provenientes de diferentes espaços e culturas nem sempre é pacífica em contextos geográficos onde a multiculturalidade tem vindo a assumir uma relevância crescente, sobretudo a Ocidente. Assim torna-se imperativo problematizar o modo como a alteridade é concebida e percecionada no sistema educativo português, em geral, e no universo do livro para crianças, em particular, de modo a equacionar formas de fomentar a educação intercultural desde a educação pré-escolar, no sentido de se promover atitudes de tolerância e de respeito pelo outro, seja através dos livros, seja através de outras formas de expressão e comunicação delineadas nos documentos que regem as práticas educativas do educador de infância, nomeadamente nas *Orientações Curriculares para a Educação Pré-escolar*. Atendendo ao facto de existirem ainda atitudes e comportamentos xenófobos e racistas preocupantes manifestados por crianças e jovens em particular em contextos educativos formais, apesar das múltiplas iniciativas de sensibilização para a promoção da educação intercultural da responsabilidade de entidades governamentais e não governamentais, pretendemos, nesta comunicação, refletir sobre o papel da literatura infantil na promoção da Educação Intercultural em contexto Pré-escolar e traçar trajetos educativo-pedagógicos passíveis de cumprir os desígnios de veicular valores positivos e educar para uma consciência cívica plena através da Literatura e de outras formas de Expressão Artística. Nesse sentido, e a partir de uma experiência pedagógica implementada com um grupo de crianças em idade pré-escolar, pretende-se dar conta do processo de investigação-ação concretizado, e que teve como recurso privilegiado o livro de qualidade estética e literária, retirando ilações a partir dos resultados obtidos no que diz respeito à sua pertinência e relevância para a desconstrução de estereótipos étnico-raciais e culturais pré-existent no grupo de crianças que beneficiaram do trabalho de projeto implementado.

Palavras-chave: Literatura Infantil, educação intercultural, Educação Pré-escolar

Introdução

Na atual literatura de potencial recepção infantil (adiante designada literatura infantil), a diversidade cultural é representada de diversas formas, dando conta, por exemplo, das dicotomias branco/não branco, popular/impopular, centro/periferia, inclusão/exclusão, pobreza/abundância, que permitem compreender as configurações de poder, tal como Morgado e Pires (2010, p.119) referem. Seria desejável recriar a realidade sem recorrer a elas ou redefinindo-as, mas é a partir das oposições dicotômicas que se identificam as relações entre as personagens e os espaços, bem como as atitudes mais negativas ou mais positivas, sendo necessário refletir sobre o modo como os textos representam as relações de sensibilidade intercultural.

O livro, como sabemos, é um objeto valioso na vida da criança, capaz de a encantar com as suas histórias, ao mesmo tempo que estimula a sua imaginação, a ajuda no desenvolvimento intelectual e emocional e até mesmo na resolução de problemas. No entanto, é também um ótimo aliado na sensibilização dos mais novos para a questão da interculturalidade (e outras). Na verdade, a diversidade de culturas é um tema que não pode, nem deve, ser ignorado ou menosprezado em contexto educativo, devendo o educador de infância, como defendem Marques e Bastos (2016), “responder à diversidade, potencializando a mesma como uma fonte de aprendizagem para todos, onde se torna indispensável estimular a aquisição de competências através da educação intercultural” (p.480).

Pretende-se assim, aos poucos, terminar com atitudes racistas, xenófobas e discriminatórias que levam à exclusão do Outro e à consecutiva desvalorização da sua cultura. Por isso, e de modo a se atingir uma cidadania plena, é necessário promover, na sala de atividades e fora dela, atitudes e comportamentos que permitam desenvolver o sentido de pertença à humanidade e não a grupos que se designam de dominantes e que se consideram superiores aos que com eles coexistem no tempo e no espaço.

Os livros para crianças, ao apresentarem as questões culturais de diversas formas, são recursos extremamente importantes para o educador/professor no sentido de formar e sensibilizar futuros cidadãos para o mundo que os rodeia, capazes de adotar uma atitude crítica perante a diversidade cultural e assim conviver e estabelecer relações positivas com o Outro.

Na verdade, assumindo-se que, à semelhança do que sucede em diversas partes do planeta, a diversidade cultural é uma realidade cada vez mais presente nas escolas e jardins-de-infância portuguesas, e dado que a literatura infantil se reveste de extrema importância no desenvolvimento da criança, a intersecção entre estes dois vetores afigurou-se como crucial na conceção e implementação de um projeto pedagógico cuja principal finalidade era a de promover a educação intercultural através dos livros para crianças em que a dimensão estética e literária predominasse, porque perspetivamos a literatura infantil como um sistema artístico cuja

primordial função é a de suscitar a fruição e o prazer da leitura, e de atividades com ele, direta ou indiretamente correlacionadas.

Não foi nossa intenção servir-nos do livro *para* abordar o tema de forma instrumentalizada, mas socorrer-nos dele como um recurso para fomentar o pensamento crítico das crianças em idade pré-escolar (com um grupo específico), na linha do que defendem, entre outros, Marques e Bastos (2016), para quem “a intervenção dos educadores, na educação intercultural, poderá fazer-se com recurso à literatura infantil, valorizando as suas potencialidades, enquanto recurso intercultural” (p. 479). Na verdade, como afirmam as autoras,

A educação intercultural implica (...) uma mudança de atitude nos educadores, mas também a sensibilidade para os múltiplos recursos que poderão facilitar a abordagem intercultural. É neste sentido que a literatura infantil tem uma enorme importância, pois constitui-se um recurso pedagógico potencial, no que respeita às atividades pedagógicas orientadas no sentido da educação intercultural. (Marques e Bastos, 2016, p. 480)

Ora, justamente, um desses recursos, provavelmente um dos mais eficazes, diríamos nós, devido à sua dimensão estético-simbólica e imaginante, e à possibilidade de criar e/ou dar a conhecer outros mundos pela palavra poética e pela ilustração artística, é a literatura infantil. Aliás, também Balça (2007) considera que este subsistema literário se constitui como

um bom recurso pedagógico, não só porque encerra em si valores literários, valores estéticos e valores sociais, mas também porque propicia, aos leitores mais pequenos, múltiplas leituras e olhares plurais sobre o mundo, aspetos fundamentais para o alargamento de horizontes e para a construção de um diálogo, que conduza à interrogação da realidade e à partilha de respostas e de conhecimentos. (p. 484)

Foi nesse sentido que se pensou o projeto de intervenção pedagógica *Literatura Infantil e Práticas para a Promoção da Educação Intercultural na educação Pré-escolar* (Leão, 2018), que viria a ser implementado num jardim-de-infância da rede pública da região do norte Alentejo (Portugal) em 2017, e do qual damos conta, de forma sumária, neste artigo.

1. Promover a educação intercultural através da literatura infantil

Vivendo numa sociedade onde a multiculturalidade se acentua cada vez mais, é necessário que se promova a convivência e o cruzamento entre as várias culturas através da educação intercultural. É importante

que se construam alicerces para uma sociedade onde se aceitem as várias influências e se consigam observar as semelhanças e as diferenças entre as diversas culturas que coexistem geograficamente e temporalmente, para que se possa viver num ambiente mais justo e no sentido de pertença à humanidade. Sabemos que a diversidade pode constituir obstáculos à vida comum, como a língua ou até mesmo alguns princípios religiosos. É, portanto, neste sentido que se torna essencial desenvolver estratégias para que se ultrapassem estas barreiras.

Sendo a educação pré-escolar a primeira etapa da educação básica, cabe ao educador de infância desenvolver estratégias que permitam a criação de um ambiente rico em interações harmoniosas. A literatura infantil surge assim como um “porto de abrigo”, um universo onde as crianças encontram o afeto e a tranquilidade necessários ao seu bem-estar emocional. De igual modo, é inegável que as obras literárias para as crianças têm vindo a ser produzidas também com o objetivo de preparar os mais novos para a vida em sociedade, tornando-os seres conscientemente críticos do mundo, promovendo a tolerância e a solidariedade para com o Outro.

No subcapítulo O estudo cultural da literatura infantil, do livro *Educação Intercultural e Literatura Infantil*, de Morgado e Pires (2010, p.39), as autoras citam Pires (2000) para salientar que “Os bons livros infantis são meios através dos quais, os pequenos leitores, devido ao desenvolvimento da imaginação e às emoções que a leitura neles provoca, estabelecem formas de relação e de participação no mundo bastante diferentes das suas”.

O potencial informativo dos livros permite conhecer outras culturas e desenvolver competências interculturais, ao mesmo tempo que estimulam a imaginação das crianças e lhes provocam emoções. A este nível, é importante que se escolham narrativas que valorizem a diversidade em vez da homogeneidade.

Assim, defendemos que a literatura infantil, apesar de ter como função primordial a de suscitar o prazer estético e a fruição, pode também instituir-se como um recurso para promover a educação cultural, através do diálogo sobre a diversidade de culturas, e que decorre das leituras previamente selecionadas para esse fim pelo educador. Promover a educação intercultural através da literatura infantil pressupõe a exploração do conteúdo da história, conversar sobre o mesmo, partilharem-se experiências e realizar atividades como, por exemplo, a encenação do livro, escrever uma história com as ideias do grupo e ilustrá-la. Todos estes aspetos permitem transmitir uma imagem positiva acerca da diversidade cultural, assim como conhecer mitos e personagens de outras culturas. Como refere Morgado (2010),

enquanto instrumento de educação intercultural, a literatura infantil é usada para desenvolver relações interpessoais e intergrupais (de diálogo intercultural) ou de saber comunicar com grupos diferentes e tomada de consciência sobre o viver atual como o de identidades multiculturais e multiétnicas. (p. 12)

A literatura infantil permite que as crianças acompanhem as novas paisagens culturais, religiosas e sociais do mundo em que vivem. Esta é uma prática social e cultural que auxiliará na compreensão das ideologias

das sociedades, da forma como se organizam e dos mitos que regem os seus modos de vida. Morgado (2010), citando Botelho e Rudman (2009), reforça a ideia de que os livros para crianças são janelas que se abrem sobre a forma como os outros vivem, pontes que lhes permitem viajar através da imaginação de uma cultura para a outra; espelhos que refletem a sua identidade e a dos outros, fazendo-as refletir, e são fronteiras que as crianças precisam atravessar para que consigam ter uma nova visão de si.

Através do livro podemos observar o mundo e eliminar ideias pré-concebidas acerca do Outro. Quando as crianças ouvem ler e conversam sobre histórias que abordam uma visão intercultural, conseguirão mais facilmente compreender a diversidade e estabelecer relações com indivíduos de outras culturas. Cabe assim ao educador recorrer a materiais de carácter intercultural, como o livro, ou outros materiais apelativos, que permitam às crianças perceber que as diferenças são um elemento que deve unir as pessoas, dando espaço à mútua partilha de experiências que enriquecem o ser humano. Foi o que procurámos fazer em contexto educativo pré-escolar, no âmbito do projeto acima referido e em que se procedeu à articulação entre a Educação Intercultural e a Literatura Infantil.

2. Projeto de intervenção pedagógica em contexto pré-escolar

O projeto assentou em três grandes objetivos: despertar o interesse da criança pelo conhecimento da diversidade cultural; desenvolver atitudes positivas face à interculturalidade a partir de histórias e, por fim, sensibilizar as crianças para a inclusão de outras culturas na nossa sociedade.

Deste modo, o livro foi o recurso que esteve mais presente ao longo da prática, auxiliando-nos na transmissão de atitudes positivas face a indivíduos pertencentes a outras culturas. Após a leitura do livro ou o conto da história, tivemos sempre o cuidado de proporcionar um momento de diálogo e partilha, deixando as crianças apresentarem as suas ideias e experiências. Só desta forma conseguimos perceber qual a visão do grupo sobre o mundo envolvente.

Relativamente aos livros, estes foram selecionados segundo a sua qualidade estética e literária, tendo também em consideração a pertinência da abordagem do tema em questão. Contudo, importa realçar que, apesar de a literatura infantil ser o pilar deste projeto, não descurámos a importância que as *Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar* assumem no quotidiano dos educadores de infância, pelo que as atividades apresentadas não se centraram sempre no livro, tentando também dar resposta a este documento que orienta a prática pedagógica dos educadores de infância.

Começámos então por escolher livros de animais onde a diversidade fosse abordada, passando posteriormente para o ser humano. Os livros em que as personagens eram animais permitiram-nos conhecer as concepções das crianças sobre o Outro, bem como as suas atitudes face ao desconhecido. Numa fase posterior,

foram preparadas atividades centradas no ser humano, dando-lhes a conhecer outras culturas, dando assim mais visibilidade ao tema da interculturalidade, tentando sempre colmatar pensamentos discriminatórios.

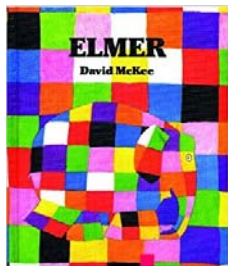


Fig. 1- Capa do livro *Elmer*

Elmer, de David McKee, foi o primeiro livro a ser apresentado ao grupo. A sua escolha deveu-se à encantadora história que este livro oferece sobre um elefante colorido aos quadrados. O facto de ser diferente dos restantes elementos da manada acaba por fazer com que se sinta triste, tentando tornar-se igual aos demais. No final, a manada de elefantes decide dedicar um dia ao Elmer, sendo que nesse dia todos se pintam com várias cores e o Elmer se pinta “cor de elefante”.

Após a leitura do livro, desafiámos o grupo a dialogar sobre a história, para que pudessemos conhecer a sua perceção acerca do que surge como diferente. Durante este momento, conseguimos perceber que o facto de Elmer ser diferente não era fator de exclusão. Antes pelo contrário, o seu padrão colorido tornava-o divertido e alegre, fazendo com que as crianças tivessem curiosidade em conhecê-lo e até mesmo a incluí-lo nas suas brincadeiras. Esta primeira abordagem do tema centrou-se na leitura como forma de fruição, mas também na leitura compreensiva do livro, permitindo-nos perceber as suas conceções sobre a diferença de cor.

Numa perspetiva intercultural, a personagem *Elmer* poderá simbolizar as minorias étnicas que se integram na nossa sociedade, sendo os restantes elefantes a denominada cultura dominante, onde todos “são iguais”. Estamos perante duas culturas distintas que se devem respeitar, aceitar e valorizar mutuamente. Por sua vez, esta história aborda um pormenor muito importante, a questão da cor. A cor é, em muitos casos, o primeiro elemento que leva à discriminação e a atitudes preconceituosas. No entanto, tanto na história, como em conversa com o grupo, foi perceptível que este não foi um fator de exclusão. De acordo com a opinião do grupo, o importante é estabelecer relações com os outros dando-lhes a oportunidade de se darem a conhecer e de nos conhecerem também.



Fig. 2- Capa do livro *Os Ovos*

Os Ovos Misteriosos, de Luísa Ducla Soares e Manuela Bacelar, foi o segundo livro a ser explorado com o grupo. Esta é a história de uma galinha e da sua ninhada estranha: um papagaio, uma serpente, um crocodilo, uma avestruz e um pinto. A sua grande vontade de ser mãe deu-lhe a oportunidade de poder cuidar de todas estas crias, alimentando-as e dando-lhes o seu amor. Apesar de apenas um deles ser seu filho, a galinha não abandonou os outros animais, criando-os como se fossem também suas crias.

Antes de contarmos a história optámos por fazer um jogo com o grupo. Espalhámos pelo espaço vários ovos feitos em feltro com diversas cores e com os animais que deles nascem, tal como nos indica a história. Posteriormente, foram colocados no chão, em círculo, arcos com várias cores. As crianças teriam que saltar de arco em arco ao som da música e, quando esta parasse, teriam de parar e manter-se dentro do mesmo. Só saíam do arco os elementos consoante a cor do mesmo fosse mencionada, para que procurassem um ovo mistério. À medida que as crianças encontravam o seu ovo iam saindo do jogo, aguardando até todas terem um na sua posse. Este jogo inicial, ainda que seja algo simples, foi uma forma de conseguirmos gerir o grupo na procura dos ovos misteriosos, ao mesmo tempo que possibilitou às crianças desenvolver competências como o respeito pelas regras estabelecidas e pelos colegas.

Posteriormente, demos início à história, deixando de lado o livro e socorrendo-nos de fantoches, que acabaram por tornar este momento mágico e envolvente. A curiosidade do grupo em desvendar o que os ovos escondiam era cada vez maior. O momento tão esperado chegou quando os ovos “começam a chocar”, em que, de acordo com as indicações que iam sendo dadas, as crianças puderam, finalmente, satisfazer a sua vontade e revelar o que se encontrava dentro dos mesmos.

Posteriormente, voltámos a reunir com o grupo, proporcionando um momento de reflexão e partilha de ideias, onde lançámos a seguinte questão: E se cada um de vocês fosse a mãe galinha cuidaria de todos os animais? Os momentos de reflexão e de partilha com as crianças são essenciais, principalmente quando são abordados temas como este, que ainda são pouco explorados, mas com os quais nos cruzamos diariamente. Neste sentido, e sendo esta uma história onde a aceitação e a inclusão do Outro sobressaem, é importante perceber qual a posição das crianças face a esta situação retratada pela mãe galinha. De acordo com as suas respostas, de modo geral, obtivemos uma atitude positiva por parte do grupo, demonstrando-se disponível para cuidar e proteger todos os animais.



Fig. 3 – Ovos-fantoches

Neste seguimento, desafiámos o grupo a imaginar o que poderia nascer de um ovo preto. A escolha da cor preta não foi por acaso, mas sim porque está, muitas vezes, associada ao medo e ao que é mau. Após observarmos os registos das crianças e de falarmos com cada uma delas, verificámos que as suas representações espelham seres que lhes dão medo, ou que consideram ser maus, tais como aranhas, monstros e até mesmo “dragões com picos”.

A presente história, bem como esta última atividade, foram uma alavanca para a o que apresentamos a seguir. Deixámos então os animais e passámos para histórias que se centram no ser humano. Centrando-nos então na cor, será que as crianças terão a mesma opinião face ao tom de pele escuro?

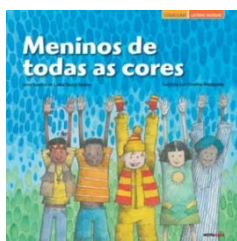


Fig. 4 – Capa do livro Os Meninos de Todas as Cores

Seguiu-se então o livro *Os Meninos de Todas as Cores*, de Luísa Ducla Soares. Nesta história é contada a viagem que um menino branco faz pelo mundo, conhecendo meninos de outras cores. Embora esta seja uma história simples, ilustra bem a diversidade de culturas que se espalham pelo mundo e dá ênfase às diferenças de tom de pele existentes. Ao longo da mesma, os tons de pele das crianças vão sendo comparadas com aspetos relacionados com o dia-a-dia, valorizando assim a diversidade e demonstrando que todas elas são importantes.

Relativamente a esta hora do conto, voltámos a recorrer, novamente, aos fantoches, uma vez que as ilustrações do livro se tornam pouco apelativas para a forte mensagem que queríamos transmitir. A elaboração dos fantoches foi feita com materiais simples e de fácil acesso. As personagens, ou seja, os meninos de várias cores, foram feitas em cartolina e o barco com uma folha de papel. Não precisamos recorrer sempre a materiais sofisticados para conseguirmos cativar o grupo, pois a simplicidade dos materiais faz, também, com que despertemos nas crianças a sua capacidade criativa e imaginativa.

Perante a associação que vai sendo feita ao longo do texto, pareceu-nos pertinente solicitar a participação do grupo. Desafiámos então as crianças a mencionar coisas de que gostassem, tendo em consideração a cor do menino que ia surgindo. A participação do grupo é outro fator chave na hora do conto, pois torna o momento mais dinâmico e envolvente.

Os Meninos de Todas as Cores faz-nos perceber que a cor de pele é apenas um pormenor físico e que o mais importante são as relações que se podem estabelecer entre os seres humanos. É neste sentido que devemos despertar as crianças para a diversidade cultural e para o quão valioso pode ser conhecer outra cultura.

Depois de terminarmos a história, questionámos o grupo: *E se fossem vocês a fazer esta viagem, que criança gostariam de conhecer?* Embora alguns elementos tenham referido que gostariam de conhecer todos, porque todos eram diferentes, foi notório que o menino vermelho foi aquele que despertou mais curiosidade ao grupo, uma vez que este era um menino índio. Após este momento de diálogo com as crianças, e tendo em consideração a atividade dos ovos pretos, não foi notória nenhuma atitude discriminatória face ao menino preto. Ou seja, tendo em consideração a associação do preto ao que é mau e dá medo, as crianças não demonstraram ter receio em conhecer um menino que tivesse um tom de pele mais escuro.

Para a atividade seguinte, optámos por recorrer a um planisfério que se encontrava na sala de atividades. Agora era a vez de serem as crianças a traçar o percurso que o menino branco tinha realizado no seu barco. Colocámos, então, os fantoches da história (mas em tamanho mais pequeno) no mapa, nos respetivos continentes, assim como um barco, também ele mais pequeno para que as crianças o pudessem movimentar pelo mapa.

Antes de iniciarmos a atividade, chamámos a atenção do grupo para o facto de termos um barco na nossa posse, fazendo com que a viagem só pudesse ser realizada pelo mar. Contudo, verificámos que algumas crianças mais pequenas tomavam um percurso mais curto, não respeitando o que tinha sido referido anteriormente. No entanto, com a nossa ajuda, e alertando-as novamente para este pormenor, as crianças voltavam atrás e conseguiam desenhar o percurso. É verdade que não é, de todo, uma atividade fácil, ainda por cima tratando-se de um grupo heterogéneo no que diz respeito à idade. Mas o papel do educador é desafiar e acima de tudo orientar, e foi isso que fizemos sempre ao longo de toda a prática.

Numa fase posterior, também o grupo pôde elaborar o seu próprio fantoche. Para a construção do mesmo, foram disponibilizados vários rostos com as cores apresentadas na história, bem como canetas, papel, lã para o cabelo e uma espátula para o sustentar. Aquando da escolha da cor do rosto, observámos que, pela primeira vez, algumas crianças rejeitavam o tom de pele escuro, referindo que era uma cor feia e que dava medo. Tendo em consideração tudo que tinha sido realizado até então, podemos inferir que, apesar de todos os momentos de reflexão e de partilha, ainda existe alguma “aversão” à cor preta.



Fig. 5 – Fantoches construídos pelas crianças

Perante esta situação, cabe a nós, educadores, atenuar estas atitudes e proporcionar às crianças momentos onde elas consigam perceber o quão importante e interessante é conhecer o Outro e a sua cultura, sem ter medo da sua cor. Neste sentido, preparámos uma atividade onde as crianças pudessem, também elas, “viajar” simbolicamente pelo mundo e conhecer as riquezas de cada cultura. Intitulámos esta atividade *Viajar pelo Mundo*.

Previamente foi elaborado um planisfério de maior dimensão, bem como pequenas histórias onde tentámos transmitir características culturais. Sendo este um tema complexo, pela enorme diversidade de culturas existentes no mundo, optámos por nos centrar em aspetos que caracterizam a cultura de cada continente, desde a gastronomia, as tradições, os monumentos e até mesmo a arte visual.

Para acompanhar as histórias, recorremos a imagens que as ilustrassem. Importa salientar que antes de iniciarmos cada história, foi indicado o continente em questão. À medida que as histórias iam sendo contadas através das imagens, estas últimas eram colocadas no chão para que as crianças as pudessem visualizar. No final de cada história, solicitámos ao grupo que procurasse, no conjunto de imagens com tamanho mais pequeno, aquelas que foram surgindo ao longo da mesma, para que fossem colocadas no devido continente. Ao longo da atividade apercebemo-nos que algumas crianças conheciam os continentes, embora não os soubessem localizar.



Fig. 6 – Mapa-mundo

Depois de elencarmos alguns aspetos característicos de cada cultura, apresentámos outra proposta ao grupo, a criação de rostos multiculturais. Foram colocadas à disposição do grupo partes de diferentes rostos e cada criança, à sua vontade, ia colando numa folha os pedaços selecionados até formar um rosto.



Fig. 7 – Rostos multiculturais

Esta foi, sem dúvida, a atividade que mais agradou ao grupo e uma das mais importantes para nós. Perante a diversidade de tons de pele que o grupo tinha ao seu dispor, conseguimos perceber que, de modo geral, as crianças não demonstraram qualquer atitude negativa face a esta característica física. Apenas uma criança demonstrou aversão aos rostos negros, rejeitando-os de imediato, tal como tinha feito na atividade dos fantoches, referindo serem rostos “feios”.

O processo de valorização do Outro não é fácil, muito menos quando o adulto se torna o responsável por transmitir às crianças certos medos e inseguranças face ao desconhecido, como sucede frequentemente em alguns contextos educativos informais. É neste sentido que cabe ao educador atuar, despertando não só os mais novos, como também as famílias, para aceitação e respeito pelo Outro.

Depois de as histórias terem sido o nosso pilar para despertarmos as crianças para a interculturalidade, optámos por proporcionar-lhes um momento mais descontraído, mas onde o tema estivesse presente. Surgiu então o Baile Multicultural. Como é do nosso conhecimento, a música é também um elemento que caracteriza cada cultura e acompanha a sua constante evolução.

O contacto com diversos géneros musicais faz com que as crianças desenvolvam a sua sensibilidade auditiva, bem como a sua expressão corporal. A música é um elemento essencial para o desenvolvimento da criança pelas potencialidades que acarreta. Deste modo, a música, seja ela qual for, permite aos mais novos explorar e descobrir as capacidades que o seu corpo tem de se mover e de exprimir as emoções que a própria música desperta.

Para terminar este projeto, desafiámos o grupo a construir a sua própria história onde a interculturalidade estivesse presente. A criação de uma história é uma forma de estimular a imaginação das crianças, ao mesmo tempo que valoriza os seus saberes e aprendizagens. Por sua vez, com a criação desta narrativa, conseguimos perceber que o grupo tinha compreendido a mensagem que fomos tentando transmitir durante todo o percurso de intervenção pedagógica. Terminada esta atividade, demo-nos conta de que o grupo se baseou, principalmente,

na história Os Meninos de Todas as Cores, bem como na atividade Viajar pelo Mundo, evidenciando características culturais que tinham sido apresentadas nas mesmas.

Depois de a história estar escrita, só faltava “dar-lhe vida”. Recorremos então à participação das famílias, solicitando-lhes que ilustrassem esta criação do grupo. Tal como sabemos, o papel das famílias é fundamental no crescimento das crianças, pelo que estas devem ser chamadas a participar no dia-a-dia dos seus educandos. Para as crianças é também importante sentir que a família se encontra disposta a participar nos desafios lançados pelo meio educativo.

O resultado final não poderia ter sido melhor. O trabalho do grupo em conjunto com as famílias transmite aquilo que fomos explorando ao longo da prática pedagógica - os valores de respeito pelo Outro e de tolerância para com as diferenças culturais, étnicas, raciais – na procura de um caminho de construção de uma cidadania plena.

Considerações finais

Numa era em que o multiculturalismo alterou por completo as paisagens urbanas, acarretando uma nova forma de se conceber a relação com a diversidade, a educação para a cidadania institui-se como um dos pilares fundamentais dos sistemas educativos no sentido de preparar os mais novos para a aceitação e a valorização das diferenças, no respeito pela identidade cultural do Outro. É necessário, pois, que a Escola promova uma verdadeira educação intercultural, erradicando atitudes de discriminação e contribuindo para a convivência cada vez mais pacífica e harmoniosa entre os indivíduos, independentemente da sua cultura de origem e a de acolhimento.

Sabendo que a Escola não pode ser um espaço de ruturas e assimetrias, o papel do educador é extremamente importante no sentido de promover uma verdadeira educação intercultural, de integração e inclusão de todos, sobretudo porque, como sabemos, as crianças pequenas adquirem desde muito cedo, entre outros, preconceitos culturais e étnico-raciais que é preciso ajudar a desconstruir. Nesse sentido, a literatura infantil, pelas inúmeras potencialidades de que se reveste, pode funcionar como um recurso de inestimável valor pedagógico para os educadores/professores e uma alavanca para proporcionar aos mais novos uma reflexão crítica sobre o mundo em que vivemos, ajudando-os a interiorizar e a praticar os valores da tolerância e do respeito pelos outros, pelas outras culturas, por outros modos de ser e estar na vida.

As atividades implementadas no âmbito do projeto de que demos conta neste artigo foram delineadas, precisamente, com o propósito de podermos contribuir, através do nosso agir pedagógico, para a construção de

uma cidadania plena, democrática e pluralista. Cremos que o caminho, com estas crianças, está traçado. Basta continuar a percorrê-lo.

Referências bibliográficas

Balça, A. (2007). "Era uma vez" da Literatura Infantil à Educação para a Cidadania. In Azevedo, F. et al (Ed.), *Imaginário, Identidades e Margens – Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, pp. 478-485.

Leão, M. (2018). *Literatura Infantil e Práticas para a Promoção da Educação Intercultural na educação Pré-escolar*. Portalegre: ESECS-IPPportalegre.

Marques e Bastos, G. (2016). A educação intercultural e a literatura infantil: perspetivas e práticas na educação infantil. *Atas do XIII Congresso SPCE – Educação Inclusiva*. Disponível em https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/6989/1/XIII_SPCE_2016.pdf. Acedido em 14 de outubro de 2018.

Morgado, M. (2010). As diferenças que nos unem: literatura infantil e interculturalidade. *Álabe*, pp. 1. Disponível em <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/viewFile/6/4>. Acedido em 5 de novembro de 2018.

Morgado, M., & Pires, M. (2010). *Educação Intercultural e Literatura Infantil*. Lisboa: Edições Colibri.



POLITÉCNICO
DE PORTALEGRE