

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 2

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS  
THAMIRES NAYARA SOUSA DE VASCONCELOS  
(ORGANIZADORES)

Atena  
Editora

Ano 2020

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 2

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS  
THAMIRES NAYARA SOUSA DE VASCONCELOS  
(ORGANIZADORES)

Atena  
Editora

Ano 2020

### **Editora Chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

### **Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

### **Bibliotecária**

Janaina Ramos

### **Projeto Gráfico e Diagramação**

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

### **Imagens da Capa**

Shutterstock

### **Edição de Arte**

Luiza Alves Batista

### **Revisão**

Os Autores

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

## **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília  
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves -Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia  
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco  
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá  
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados  
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino  
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

## **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza  
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí  
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional  
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia  
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais  
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco  
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar  
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliariari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas  
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília  
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa  
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás

Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia  
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases  
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina  
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil  
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás  
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí  
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora  
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas  
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo  
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária  
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás  
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina  
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza  
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Me. Javier Antonio Alborno – University of Miami and Miami Dade College  
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social  
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe  
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay  
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco  
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA  
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia  
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis  
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR  
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe  
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná  
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos  
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior

Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Prof<sup>a</sup> Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará

Prof<sup>a</sup> Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco

Prof<sup>a</sup> Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal

Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba

Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof<sup>a</sup> Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão

Prof<sup>a</sup> Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana

Prof<sup>a</sup> Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí

Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo

Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
**Bibliotecária:** Janaina Ramos  
**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Flávia Roberta Barão  
**Edição de Arte:** Luiza Alves Batista  
**Revisão:** Os Autores  
**Organizadores:** Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

L755 Linguística, letras e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos 2 / Organizadores Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos, Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-663-8

DOI 10.22533/at.ed.638200812

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Vasconcelos, Thamires Nayara Sousa de (Organizadora). III. Título.  
CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos.

## APRESENTAÇÃO

Em **LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS – VOL. II**, coletânea de dezoito capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área das Letras e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, nesse segundo volume, dois grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos literários e estudos em música.

Estudos literários, com onze contribuições, traz análises sobre Bruno de Menezes, Clarice Lispector e Mário de Andrade, lírica na sala de aula, imigração e identidade japonesa e semiótica greimasiana. Além desses conteúdos, temos Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, José Régio, Jorge de Sena, Ruy Duarte de Carvalho e Jorge Barbosa.

Em estudos em música, com sete capítulos, são verificados estudos que versam sobre Villa-Lobos, Cornélio Pires, Mozart, a partir do seu concerto para piano. Além desses relevantes conteúdos, temos considerações sobre a prática coral, a musicoterapia e o kpop.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
Thamires Nayara Sousa de Vasconcelos

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
BRUNO DE MENEZES: VIVÊNCIAS E POÉTICAS	
Lorena Cácia de Jesus dos Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008121</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>14</b>
O EMPODERAMENTO DAS MULHERES NOS ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR	
Luana Munhoz Soriano Kubis Specht	
Rodrigo Augusto Kovalski	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008122</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>29</b>
MÁRIO DE ANDRADE, INTÉRPRETE DO BRASIL: FICCIONALIZAÇÃO DO CANTADOR NORDESTINO	
Suéilton de Oliveira Silva Filho	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008123</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>40</b>
ESTUDOS COMPARADOS: INCURSÕES DA POESIA LÍRICA EM SALA DE AULA	
Amanda Ramalho de Freitas Brito	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008124</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>50</b>
HARU ET NATSU CARTAS PERDIDAS: IMIGRAÇÃO E IDENTIDADE JAPONESA NO BRASIL	
Teresa Rinaldi	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008125</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>64</b>
OS SENTIDOS DO CONTO “DIANTE DA LEI” NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA GREIMASIANA	
Karin Elizabeth Rees de Azevedo	
Cícero Freud Lacerda Leite	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008126</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>77</b>
CARTA DE SÁ-CARNEIRO A PESSOA: A INSCRIÇÃO DO EU NO DISCURSO	
Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes	
Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso	
<b>DOI 10.22533/at.ed.6382008127</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>92</b>
LITERATURA E CINEMA: ENTRE O DESEJO DO INDIZÍVEL E A SEDUÇÃO DA	

**IMAGEM EM VERGÍLIO FERREIRA**

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes

**DOI 10.22533/at.ed.6382008128**

**CAPÍTULO 9..... 101**

**O MITO DE NARCISO REVISITADO POR JOSÉ RÉGIO E JORGE DE SENA**

Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

**DOI 10.22533/at.ed.6382008129**

**CAPÍTULO 10..... 111**

**REPRESENTAÇÃO ETNOGRÁFICA EM LAVRA DE RUY DUARTE DE CARVALHO**

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

**DOI 10.22533/at.ed.63820081210**

**CAPÍTULO 11..... 122**

**O PAPEL DA SECA E DA PESCA DA BALEIA NA EMIGRAÇÃO CABO-VERDIANA PARA OS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA**

Hilarino Carlos Rodrigues da Luz

**DOI 10.22533/at.ed.63820081211**

**CAPÍTULO 12..... 129**

**ATRAVESSANDO O SAMBA DO “ESTADO NOVO”: OUTROS CARNAVAIS**

Adalberto Paranhos

**DOI 10.22533/at.ed.63820081212**

**CAPÍTULO 13..... 143**

**O “SELO VERMELHO” DE CORNÉLIO PIRES: UMA PROPOSTA DE CATALOGAÇÃO**

Carlos da Veiga Feitoza

**DOI 10.22533/at.ed.63820081213**

**CAPÍTULO 14..... 160**

**ANÁLISE CRÍTICA DO CONCERTO PARA PIANO EM DÓ MENOR KV 491 DE W. A. MOZART**

Angélica María Sánchez Bonilla

**DOI 10.22533/at.ed.63820081214**

**CAPÍTULO 15..... 176**

**O BINÔMIO PENSAMENTO-INTELIGÊNCIA NAS NEUROCIÊNCIAS PASSANDO PELA TEORIA DA INTELIGÊNCIA MULTIFOCAL: UM PEQUENO CASO DE PRÁTICA CORAL**

Edson Hansen Sant'Ana

**DOI 10.22533/at.ed.63820081215**

<b>CAPÍTULO 16.....</b>	<b>211</b>
<b>“A MÚSICA NUNCA PAROU”: PASSAGENS ENTRE ENSAIO, OBRA FÍLMICA E MUSICOTERAPIA</b>	
Ana Maria de Barros	
Ana Maria Martins Alves Vasconcelos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.63820081216</b>	
<b>CAPÍTULO 17.....</b>	<b>225</b>
<b>O QUE CANTAM AS MULHERES EM TRATAMENTO DE INFERTILIDADE ACOMPANHADAS EM MUSICOTERAPIA?</b>	
Eliamar Aparcida de Barros Fleury	
Mário Silva Approbato	
Maria Alves Barbosa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.63820081217</b>	
<b>CAPÍTULO 18.....</b>	<b>233</b>
<b>ENTENDENDO KPOP: PADRÕES MUSICAIS A PARTIR DO MODELO BENNETT</b>	
Helena Spiassi Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.63820081218</b>	
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES .....</b>	<b>238</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>	<b>240</b>

*Data de aceite: 01/12/2020*

*Data de submissão: 31/10/2020*

**Lorena Cácia de Jesus dos Santos**

Faculdade Integrada Brasil Amazônia-FIBRA  
Belém-PA

<http://lattes.cnpq.br/9641007810356062>

**RESUMO:** Na terceira fase do Romantismo brasileiro, a literatura é brindada e abrilhantada com surgimento do negro sendo protagonista, um ícone das ideologias político-sociais desse período. Bruno de Menezes, negro, intelectual e literato paraense, constrói uma literatura inserida no seu meio social, edificando um posicionamento veemente de resistência à classe dominante. Este artigo utiliza a análise interpretativa dos Estudos Culturais britânicos, conduzida por Raymond Williams (1979), estabelece um campo teórico-metodológico que, ao se ocupar das relações Literatura e História, apreende interdisciplinarmente experiências socioculturais de diferentes agentes em negociações, como parte da prática social do indivíduo dialeticamente interconectada. O cotidiano do poeta negro, produção e atuação, os saberes do povo no bairro do Jurunas, os círculos políticos, sociais e literários, com que interagiu e dialogou, as manifestações culturais e folclóricas em simbiose com a região Amazônica. Dentre as multi-identidades do poeta Bruno de Menezes escolheu-se por apresentar uma identidade marcante na vida desse poeta: resistência à

relação de poder. É esta verve política e poética do literato que se descortinou neste estudo que envolve agentes sociais, que, sempre, ao olhar do outro, do dominante, foram silenciados, marginalizados e estereotipados ao longo de toda a história. Percebendo suas influências, diálogos, frustrações e decepções, anseios e as práticas de sociabilidades compartilhadas com seus iguais e com circuitos intelectuais e políticos belemenses, pretendeu-se explorar a ambiência poética do literário enquanto um ser social diverso, folclorista, cooperativista, etnógrafo e precursor do Modernismo no Pará.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bruno de Menezes. Justiça Social. Amazônia. Poesia

### BRUNO DE MENEZES: EXPERIENCES AND POETICS

**ABSTRACT:** In the third phase of Brazilian Romanticism, literature is toasted and brightened by the emergence of the black man as the protagonist, an icon of the political-social ideologies of that period. Bruno de Menezes, a black, intellectual, and literary Paraense, builds literature inserted in his social environment, building a vehement position of resistance to the dominant class. This article uses the interpretative analysis of British Cultural Studies, conducted by Raymond Williams (1979), to establish a theoretical-methodological field that, when dealing with Literature and History relations, interdisciplinary apprehends socio-cultural experiences of different agents in negotiations, as part of the dialectically interconnected individual's social practice. The daily life of the black poet, production and performance, the knowledge

of the people in the Jurunas neighborhood, the political, social, and literary circles with which he interacted and dialogued, the cultural and folkloric manifestations in symbiosis with the Amazon region. Among the multi-identities of the poet Bruno de Menezes, he chose to present a unique identity in this poet's life: resistance and power relations. This literary, political, and poetic verve involving social aspects that were silenced, marginalized, and stereotypes throughout history has revealed in this study. Perceiving their influences, dialogues, frustrations and disappointments, longings and the practices of sociability shared with their equals and with intellectual and political circuits in Belem, it has intended to explore the poetic ambiance of the literary as a diverse social being, folklorist, cooperative, ethnographer and precursor of Modernism in Pará.

**KEYWORDS:** Bruno de Menezes. Social Justice. Poetry.

## 1 | INTRODUÇÃO

A literatura proporciona saberes e compreensões em minúcias, não registradas ou detectadas pelos historiadores, capta o indivíduo como um ser de ação, uma cosmovisão preciosa, que a torna um campo de pesquisa para o historiador. Partindo dessa perspectiva, tem-se na teoria dos Estudos Culturais o embasamento adequado para a construção deste trabalho.

A Literatura da Amazônia, já orçou muitas perdas com a invisibilidade que lhe atribuem desde que houve no Brasil a iniciação da dialética literária e da feitura de intelectuais mais bem organizados. A partir do Romantismo foi que iniciamos o que podemos chamar de “Literatura própria” e muitas produções esparsas por todo o Brasil começaram a surgir, e foi no eixo Sul-Sudeste que se formaram grupos de literatos focados e evidenciados por localizarem-se na zona bem mais desenvolvida do país.

A historicidade com seu viés canônico da Literatura, tem praticado o silenciamento de nossos escritores, onde intencionalmente nos repeli, qualificando-nos como uma literatura esdruxula e de menor peso, muitos são os escritores paraenses esquecidos ou pouco lembrados, raros são o que obtém suas obras publicadas ou reeditada. Um dos poucos artistas que logrou romper com a barreira da invisibilidade foi Bruno de Menezes, o qual foi legitimado por grandes críticos, sua obra e seus atos sociais ressoaram pelo mundo literário dentro e fora do Brasil.

O filósofo, professor e crítico literário paraense Benedito Nunes (2008), nos apresentou a produção literária de Bruno de Menezes em forma de Painéis superpostos: 1. Paineis simbolista; 2. Paineis modernista afro-brasileira; e 3. Paineis urbano modernista, o filósofo ainda nos diz que há um equilíbrio, um ajustamento entre eles que faz com que estes painéis não se anulem.

O doutor em Antropologia Social, o paraense Rodrigo Wanzeler (2016), em

seu artigo científico pontua uma visão etnográfica do poeta, “Bruno de Menezes, etnógrafo da Amazônia: zonas interculturais em boi bumbá – auto popular” o pesquisador trabalha a vivência “folclórica” do poeta em Belém, evidenciando o lado de prosador do escritor.

O doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura Marcos Reis (2015) em seu artigo “Bruno de Menezes: a voz dos desassistidos”, publicado em 2015, no livro “Cartografia de Memórias: pesquisas em estudos culturais na Amazônia Paraense”, extraído de sua dissertação de mestrado, trabalha a linha de pesquisa o qual optou-se por discorrer neste estudo, este nos revela um Bruno de Menezes engajado socialmente, nos apresenta o seu lado de veemente resistência à relação de poder dentro da sociedade belemense do século XIX, os sentimentos de revolta e repúdio ao sistema econômico, transformando-se no defensor dos desassistidos.

Com base nesses estudos e pesquisas foi possível perpassar pelas vicissitudes e percalços da vida deste literato, mostrando-o como protagonista das ideologias político-sociais, algo perceptível em suas poesias, a realidade social do povo belemense é exposta nua e crua, críticas à sociedade e sua trivial hipocrisia, foram elementos severos em sua obra, portanto o conhecimento deste diverso Bruno, é de suma importância.

## 2 | DIÁLOGOS E VIVÊNCIAS: BRUNO DE MENEZES O POETA SOCIAL

Bento Bruno de Menezes Costa nasceu no século XIX, mais precisamente, em 21 de março de 1893 aos sete meses de gestação, falecendo em 02 de julho de 1963, aos 70 anos em Manaus. Natural de Belém, capital do Estado do Pará, região Norte do Brasil, oriundo de família pobre, filho do senhor Dionísio de Cavalcante de Menezes e da senhora Maria Balbina da Conceição Menezes, pai mestre de pedreiro e mãe lavadeira. Bruno o filho primogênito, reuniria dois fortes adjetivos que conduziram a trajetória de sua vida, duas características que possuem grande carga preconceitual: negro e pobre. Morador do bairro do Jurunas, onde nasceu e se criou; um bairro periférico relativamente afastado do centro elitizado da cidade, à beira do Rio Guamá. É pertinente a este artigo, tecer mesmo que de forma panorâmica sobre este bairro, uma vez que foi o “sítio” onde o poeta “embebido-se” culturalmente no saber do povo, enriquecendo assim a formação de seu fazer literário.

Jurunas<sup>1</sup> é um dos bairros mais populosos e antigos da cidade de Belém “Desde o início, índios e caboclos, mestiços e negros constituíram a maior parcela de mão de obra economicamente ativa da Amazônia, nas diversas atividades agrícolas

---

1 “O bairro tem sua toponímica em um grupo indígena de língua Yudjá, tem uma história antiga de migração e deslocamento pela região do baixo amazonas. Sua população é constituída em grande parte de imigrantes de origem ribeirinha, que foram se localizando principalmente nas áreas mais próximas ao rio Guamá.” (Apud TEXEIRA, p.5, 2011)

e extrativas da região”, bem nos afirma Rodrigues (2006, p.67).

Caminhar pelo bairro chama-nos a atenção os nomes de suas ruas de origem indígena: Rua dos Tupinambás, dos Tamoios, dos Mundurucus, dos Apinajés, dos Caripunas, dos Timbiras e Tambés entre outras, assim como o próprio nome do bairro que presta memória a uma tribo indígena, os Jurunas, deixa explícito, a referência a esses sujeitos históricos, e deixa claro, que é um lugar de memória destes pares.

Jurunas é um lugar estigmatizado desde sua criação, onde até hoje a população sofre com o descuido e pouca importância dos gestores políticos, é conhecido por ser violento, entretanto, é o bairro mais efervescente em cultura popular, agitado, dinâmico, festeiro, barulhento, carnavalesco, ora é nele que se localiza a escola de samba mais antiga da cidade “Rancho Não Posso me Amofiná”, fundada em 1934, percebe-se um mundo pulsante em movimento constante e de forte cultura baseada na mescla dos povos, Rodrigues (2008) relata a origem e as mazelas dos seus habitantes.

No início do século XX, mesmo com poucas melhorias e dispondo de um fornecimento sofrível de água (através de poços públicos) e iluminação, com muitas ruas alagáveis e insalubres, o bairro atraía mais e mais moradores, por dispor de terrenos de bons tamanhos e relativamente baratos, onde alguns cidadãos de melhores posses construíam rocinhas, imóveis afastados do centro da cidade.

Portanto, ao se constituir como um bairro na periferia de Belém, o Jurunas apresentava um relativo isolamento geográfico: embora localizado bastante próximo do centro comercial da cidade, não dispunha de infraestrutura mínima, de urbanização e transporte, que facilitasse a circulação dos moradores. Mas isso não implicou em isolamento sociocultural, pois os moradores circulavam incessantemente entre espaços que ligavam o bairro ao centro da cidade, tanto nos dias comuns, frequentando as lojas comerciais, a feira e o mercado do Ver-o-Peso, onde muitos trabalhavam, compravam ou vendiam alimentos e outros produtos ou serviços, quanto em dias de festa, especialmente nos fins de semana, quando frequentavam missas e novenas, procissões e festas realizadas na igreja matriz ou nas paróquias que foram surgindo, participando de um amplo circuito de sociabilidade que ligava os diversos espaços da cidade que crescia continuamente.(RODRIGUES,2008, p.146)

É neste ambiente sociocultural, com todas as dificuldades existente, que surge do Jurunas o poeta Bruno de Menezes, que desde criança sofrera as injúrias de uma sociedade atroz de pensamento e comportamento colonial. O poeta órfão de pai sofrera muitas privações e necessidades financeiras. Sobre essas mínguas e sonhos Dalcidio Jurandir relata em carta enviada a Bruno,

(...) O seu caminho é o caminho de todos nós, seus companheiros nas lutas pelo pão, os velhos conflitos e as velhas angustias interiores, a

sêde de cultura, o vago anarquismo lírico e em surdina à maneira de Knut Hamsun?... como este, quanta fome você não passou! (...)

Nesse tempo, onde a gente podia achar emprego, para ganhar um pedaço de pão e comprar um livro?

(...), o sapato furado, a falta de 200 reis para o bonde... (MENEZES, 1993, p.379)

Dessa forma, constata-se que sua família sobrevivia com o pouco, e teve uma infância marcada pela penúria a qual “passou-a na estância coletiva ‘A Jaqueira’, no bairro do Jurunas, livre e solto, admirando os seus valentes desordeiros, os capoeiras, os manejadores de navalha, os embarcadiços, as mulatas carnudas (...)” (ROCHA, 1994, p.9). Não obstante, a infância humilde, as espoliações por qual teve que passar desde muito novinho, o poeta fala desta época com saudosismo, pois, contudo, era uma criança feliz, recebera muito amor em seu seio familiar, e isso sem pestanejar, preparou-lhe emocional e psicologicamente para a certa dose de sofrimento racial e social e assim ele se dirige a sua mãe, na dedicatória do livro *Boi Bumbá* – auto popular. A ela, Mãe Balbina, “que encheu a infância e a adolescência de seu filho, com pastorinhas e bumbás, cordões de pretinhos, de ‘pássaros’ juninos, de carimbos, de mastros votivos, de batuques, de ladainhas, de samba de terreiros”. (MENEZES, 1993, p.37)

Apreendeu a sobreviver, sentiu o peso, o repúdio que a sua condição social e a tonalidade de sua pele negra lhe proporcionariam. Entretanto, para a sorte da nossa literatura regional e para a cultura popular paraense, o garoto não se deixou amofinar, ele nasceu com o emblema da “palavra” e argúcia literária, seu comportamento perspicaz fez história, eternizou-se em suas obras tão cara a história, a cultura, ao folclore do povo belemense.

A educação escolar de Bruno não passou do antigo primário na Escola Estadual José Veríssimo, atualmente em atividade; é fato que sua educação institucional estava num nível muito aquém do considerado adequado pelo

---

2 Seu verdadeiro nome era Knud Pedersen. Hamsun, que recebeu o prêmio Nobel de Literatura de 1920, é o escritor norueguês romântico e rebelde por excelência. Marcado pelas difíceis condições de vida no Norte do seu país, Hamsun, que adotou o seu nome artístico em honra de Hamsund, localidade onde passou a sua juventude, fez uma crítica radical da civilização moderna, defendendo o regresso do homem às suas origens e ao contato com a natureza. A vida do ser humano entre dois polos opostos, a natureza e a civilização, constitui o tema principal da sua obra, definida por ele próprio como romance psicológico, em que descreve a vida espiritual e afetiva das suas personagens. Para isso utiliza modernas formas narrativas, como o monólogo interior ou a visão retrospectiva, que permitem a análise das emoções mais profundas. O seu primeiro romance, *Fome* (1890), apresenta aspectos autobiográficos, e em *Pão* (1894) e *Vitória* (1898) descreve o amor como a experiência mais elementar da Natureza. Nas suas obras posteriores, a tendência para a crítica social equipara-se ao realismo psicológico, como em *Vagabundos* (1927) e *August Weltumsegler* (1930). Da sua produção literária cabe destacar o romance *Markens Grode* (1917). Durante a ocupação alemã na Segunda Guerra Mundial, apoiou o governo colaboracionista de Quisling e, em 1945, foi condenado a pagar uma grande multa. O escritor justificou sua atitude em 1949, na obra autobiográfica *Por Caminhos Vigiaados*.

sistema, entretanto, isso não implicou na sua trajetória como poeta e líder de movimentos sindicais, pois mostrou-se um autodidata na mistura e no manuseio da palavra, o estudo adquirido na escola foi suficiente para o poeta debruçar-se sobre os livros de ideais revolucionários, o suficiente para a sua evolução e diversidade literária, pois foi um “Observador da realidade, Bruno de Menezes utiliza sua arte literária para consolidar seu pensamento e suas inquietações pessoais”(REIS, 2015, p.308), isso só nos ratifica, a não trivialidade deste poeta amazônico precursor da renovação literária na região Norte do Brasil.

A infância de Bruno é um exemplo clássico do que geralmente acontecia na vida de uma criança negra e pobre no Brasil. Século XIX, ressalta-se aqui, que o país saía do sistema de mão de obra escrava para a mão de obra proletária, o mundo passava por intensas transformações nas relações sociais, surgem as classes sociais: burguesia e proletariado. Nesta nova organização social, as relações sociais entre indivíduos passaram a ser intermediada pelo mercado, conflitos e muitas tensões ocorreram entre as duas classes; era comum a intensa utilização da mão de obra infantil nos países industrializados e no caso do Brasil tivemos a criança negra, justamente por ser mais barata e mais fácil de dominar “dócil”. Bento, aos 10 anos de idade já trabalhava para sustentar sua família, começou como aprendiz de encadernador, aos 17 anos, na sua mocidade, tornou-se aprendiz de gráfico, foi neste ínterim que passou a ter íntimo contato com várias literaturas de revolução, de inquietações oriundas do Velho Mundo como a de Karl Marx (1818-1883). Então, Bento conheceu a força das *Trade-unions*<sup>3</sup>, anos depois torna-se um dos fundadores do Partido Comunista do Pará. Rocha (1994) legitima seu lado anarquista e politizado.

Pobre, paupérrimo mesmo, trabalhou Bruno como aprendiz de gráfico na Livraria Moderna, de Sabino Silva, onde, como de praxe àquela época sofria vexatórios castigos impostos por Manoel da Costa.

Semi-operário afeito às artes de oficina, passou-se para a Livraria Gillet e já na qualidade de mestre prestou serviço na Livraria Bittencourt.

É uma das fases mais críticas de sua vida, espoliado e humilhado, Bruno revolta-se contra o desumano regime capitalista e torna-se prosélito da doutrina anarquista, influenciado por leituras de Blasco Ibanez, Frederico Engels, Górkí, Tolstói e Karl Marx. (ROCHA, 1994, p.10)

---

3 As *Trade-unions* são predecessoras dos sindicatos, forma de organização dos trabalhadores com um considerável nível de organização, o século XIX foi um período muito fértil na produção de ideias antiliberais que serviram à luta da classe operária, seja para obtenção de conquistas na relação com o capitalismo, ou seja na organização do movimento revolucionário cuja meta era construir o socialismo objetivando o comunismo. O mais eficiente e principal instrumento de luta das *trade-unions* era a greve.

Ao imergir nas poesias de Bruno de Menezes, é-nos conferido o privilégio de sentir os seus densos versos, o qual nos faz adentrar na vida, no meio social do homem negro amazônico, da cultura popular paraense, da dinâmica e festejos dos bairros de periferia e dos bairros elitizados, da Feira do Ver-o-Peso<sup>4</sup>, das quadras juninas, das comidas típicas etc. Este poeta de valor imensurável à literatura, nos regala com poesias que refletem seu contexto social. É na cidade de Belém o seu cenário principal, que aos poucos de forma gradual revela seu multicentrismo literário e poético e também. O poeta observou e viveu o processo de transformações da capital do Pará, assim nos fala Reis (2015) que “Bruno de Menezes presenciou a transformação física, social e econômica de Belém. A sua poesia trouxe o retrato degradante da capital paraense” (p.304), Belém ambicionou tanto a “glória” e a alcançou por um curto período de tempo, no entanto, sem planejamento, não soube administrar suas riquezas, foi totalmente leviana, a burguesia em ascensão acreditava ser sua fortuna algo vitalício, entretanto, veio o período da decadência e conseqüentemente a falência social belemense. Por meio de suas obras literárias podemos contemplar a Belém do século XX, no apogeu da borracha, assim como sua degradação pós *Belle Époque*. No excerto do poema “Belém, cidade que teve um passado” (1944), percebe-se a degradação de Belém quando se findou o comércio gomífero.

Assim, o poeta conversa com sua amada Belém:

Conversa comigo “Formosa Belém” das vaidades que se foram...  
Recorda os teus jardins, as tuas praças, a tua alegria irrefletida,  
A tua ingenuidade burguesa... (...)  
(...) Foste a cidade imprevidente que adquiriste personalidade socialista  
Dormiste sob a fama dos teus jardins florescentes, das tuas mangueiras  
Frondejantes e hospitaleiras, dos teus prédios hermafroditas, das tuas  
Ruas de antigamente... (...)  
(...) É isto “formosa Belém” dos álbuns feitos em Paris.  
Eu venho de te sentir na minha sensibilidade.  
... É que estás sempre em mim, na saudade do que se foi,  
Na esmola que me dás da tua fraternidade,  
No pejo do que quiseras ter e que não tens mais,

---

4 A maior feira ao ar livre da América Latina. Às margens da Baía do Guajará, esta feira foi inaugurada em 1901 e faz parte dos mercados públicos mais antigos do Brasil, onde toda a sua estrutura de ferro foi trazida da Europa, seguindo a tendência francesa em voga na época, a *art nouveau da belle époque*.

Naquilo que um dia falarão de nós dois,

- no teu próprio ideal, minha cidade sofrida! (MENEZES, 1993, p.488)

Deste modo, a poética de Bruno é imprescindível aos estudos da Literatura, História, Sociologia, Etnografia entre outras ciências. Escreveu poesias de cunho social havendo grande repercussão de seus atos literários na organização social belemense. Sendo ele um literato Diverso como bem nos afirma Nunes (2008, p.111) em seu artigo “Na arte poética de Bruno, o multicentrismo assegurou-lhe um formato poliédrico: suas diversas fases ou faces ajustam-se entre si sem se revogarem”. Ratificando assim o fato de sua poética ser indispensável. A magnitude deste poeta paraense é infindável, Menezes, foi a representação de um povo sofrido, calejado, exposto aos mais vexatórios castigos e humilhações, explorado pelo seu opressor, ele nos fala daquilo que tem propriedade, pois ocupou este “lugar”, possui plena alteridade, pois tantas foram as humilhações por qual foi obrigado a sujeitar-se.

O poeta foi a representação do homem amazônico, um homem simples, pai de família, trabalhador, contudo possuidor de elevada cultura, rico em conhecimento e sabedoria e extremamente preocupado com a gente desassistida, Menezes mesmo pobre, com somente o estudo primário, conseguiu elevar-se, destacar-se e reinventar-se em criticidade, humanidade, altruísmo, verve política e literária. Dessa forma Reis (2015, p.307) diz que “a vivência pobre de Bruno de Menezes projetou-lhe contra o sistema capitalista”, que conseqüentemente conferiu-lhe a inserção ao cooperativismo e ao sindicalismo, o caminho para a resistência a este sistema que julgava ser arbitrário. Defende com toda força o pobre, o negro o proletariado, já que aos seus olhos, esses eram os que carregavam em seus ombros o pesado fardo desse sistema econômico. O poeta foi um arguto observador de seu meio social e proclamador do modernismo na Amazônia. A sua relevância é irrefutável, sua atuação no cooperativismo e sindicalismo fez dele um lutador veemente, resistindo com todas as forças inclusive com a literária à dominação econômica, é, portanto, legitimado por suas obras e ações perante a sociedade belemense.

Ao perpassar pelas vicissitudes da vida deste literato, Bruno foi um verdadeiro protagonista das ideologias político-sociais, sendo algo perceptível em suas poesias, a realidade social do povo belemense é exposta nua e crua, críticas à sociedade burguesa e sua trivial hipocrisia são severas em sua obra, portanto o conhecimento destes vários Bruno, é de suma importância.

Para uma melhor visualização da fragmentação deste escritor paraense, é importante realizar uma curta passagem por suas obras tão caras a nossa literatura e assim perceber o deslizar sutil de seu fazer literário.

### 3 | SÍNTESE DAS OBRAS E DE SUAS AÇÕES

Bruno é um poeta Diverso, mas o que vem a ser esta característica tão direcionada a ele? Ora, Bruno foi um poeta de perfil raro, não era preso ou fixo em nenhum modo ou modelo de escrita literária, ele simplesmente experimentava, às provava e deixava-se possuir pela produção literária, ao criar sua obra sem qualquer hesitação, o poeta alimenta-se de muitas fontes que o fez um Bruno: ora poeta, ora prosador, ora jornalista, ora Professor, ora folclorista, ora etnógrafo, ora anarquista, ora cooperativista, ora religioso, ora romancista, porque, Menezes adquiriu a habilidade no manuseio da palavra, a destreza na fala, no discurso, na linguagem e no linguajar do negro e do caboclo paraense, pois ele é “inventor e mestre na arte da palavra” Nunes, (2008, p.119).

Agênese poética de Bruno de Menezes deu-se na estética literária Simbolista, vamos ter, portanto, a busca pela essência do ser humano, a musicalidade nos versos (música acima de tudo) e a forte presença da lua em seus poemas, o poeta vive uma espécie de “neurose lunar” com centelhas no Parnasiano, onde a valorização do soneto, rimas, metrificacão rigorosa, culto à forma e a essência poética lhe proporciona uma sólida base para as suas produções vindouras. Por último, o poeta chega à estação do Pré-modernismo e Modernismo, que no Brasil teve sua proclamação na Semana de 22, aqui veremos o fito do escritor em se desamarrar dos laços e influências da Arte Eurocêntrica, ruptura com o passado, proclamação da liberdade linguística, a liberdade dos versos. Andarilho como o é, caminhou o poeta em muitas estradas literárias, era um escritor despido de preconceito literário.

Contrário ao método, a mesmice e ao padrão da arte europeia, poucos anos antes da Semana de Arte Moderna em 1922, Menezes escreve o poema “Arte Nova”, no ano de 1920, onde deseja e aspira um novo fazer poético, nada de cópia, e sim originalidade, o poeta não desejava mais uma poesia estanque, aprisionada, solitária, a despeito de não deixar-se aprisionar, e ser um andarilho na literatura, desejava alcançar um fazer artístico muito além, portanto, ele exclama por uma arte renovada.

Arte Nova

Eu quero um' Arte original... Daí

esta insatisfação na Minha Musa!

Ânsias de ineditismos que eu não vi

e o vulgo material inda não usa!

E a Idéia é ignota... A Perfeição em si,  
tem segredos de morte e alma reclusa...  
Sendo a glória espinhosa, - eu me feri...  
justo e, pois, que este sonho arda e reclusa!...  
Toda a volúpia estética do Poeta  
que eu sou, - para a Poesia que mim sinto,  
provém desse querer em linha reta!  
Gloriosa um' Arte que os Ideais renova!  
- Razão da causa por que eu me requinto  
na extravagância de uma imagem nova! (MENEZES, 1993, p.454)

Mesmo com os debates intensos criado pelas discussões do modernismo e a busca pela identidade nacional, a Literatura cânone brasileira e especificamente a Amazônica, sofria a forte relação de poder e a influência portuguesa nas nossas penas. Assim é importante destacar que o Brasil iniciou sua Literatura atrelada à Literatura de Portugal, nossa primeira literatura “A Carta de Pero Vaz de Caminha” de 1500 foi um texto informativo dos navegantes daquela época, daí em diante a referência que tínhamos vinha sempre dos portugueses, natural, pois eles foram nossos colonizadores. Contudo, quando no Brasil já havia intelectuais, estes começaram a inquietar-se e muitos questionamentos afloraram quando o país conheceu e experimentou o Romantismo, veio então a preocupação em definir uma nova identidade nacional para o país, era forte a ânsia de libertar a literatura brasileira das amarras europeias. Wanzeler (2015, p.342) corrobora com o fato de que “aqui no Brasil, a questão de uma identidade nacional ganhou força no século XIX, após a ‘independência’ de 1822 (...)” houve, portanto, “um sentimento de brasilidade.”

Porém, a Literatura brasileira só iria conseguir esta libertação, no século XX quando ela foi transformada completamente com o Movimento Modernista, é onde o Brasil passa por uma “nova descoberta”, não mais como uma grande extensão de terra, e sim, literária, intelectual, política e cultural. Nas regiões Sul e Sudestes grandes agitações e movimentos artísticos ocorriam, e muitos grupos de intelectuais organizavam-se na defesa de uma literatura nacional e regional.

Na Amazônia, região Norte, em Belém do Pará, não foi diferente, organizava-se um cenário de efervescência estética, dirigida por Bruno de Menezes, este como sempre demasiadamente inquieto, movimentou e incitou os novos intelectuais do Pará à uma dialética verdadeiramente criativa indo de contra às formas canônicas do pensar literário. Em 26 de maio de 1974 o escritor e jornalista pernambucano Joaquim Inojosa em seu pronunciamento, afirmou que Belém, cronologicamente

foi a terceira capital do Brasil, a inserir-se no movimento que sacudia as bases intelectuais de São Paulo, o movimento saiu da capital paulista, passou por Recife, sendo essa a segunda capital a inserir-se, e logo após chegou à capital paraense em 1924. E assim, de Recife nos relata Joaquim Inojosa (1994), assegurando que

em Belém do Pará existe uma vigorosa e ativa intelectualidade. Um grupo de talentosos rapazes, aliados a elementos da geração anterior, trabalha tenazmente no jornalismo, na poesia, na prosa. As ideias de arte moderna encontraram para abraçá-las e tornar-se, ali o seu defensor audaz, o brilhante poeta Bruno de Menezes, proprietário e diretor da revista literária “Belém Nova”. (INOJOSA, 1994, p.123)

Muitas foram as façanhas do poeta ao longo de sua saga literária na Amazônia, ele era líder de várias empreitadas artísticas, assegura Georgeton Franco, (1970, apud ROCHA, 1994, p.19) Bruno era “autêntico líder de todos os movimentos literários registrados no Pará, daquela época até o ano de sua morte”. Prova disso, Bruno criou os “Vândalos do Apocalipse” nomeada também de “Academia ao Ar Livre” (1920), que depois tornou-se a “Associação dos Novos” (1921), onde mais adiante transforma-se em a “Academia do Peixe Frito”<sup>5</sup> (1930), jovens paraenses reunidos em prol da dialética literária e muita boêmia; e para expor, publicar, imprimir os atos literários dos Novos do Pará, tocados pela renovação da arte, Bruno de Menezes, portanto, decide fundar o periódico, “Belém Nova” (1923/1929) dirigindo a linha editorial da revista, onde era publicada quinzenalmente. Segundo Reis (2012) a “*Belém Nova* inovava na forma de comunicar, no momento histórico em que o movimento modernista arrumava o ambiente para se introduzir no Norte. A revista foi facilitadora desse processo.” (p.89).

O paraense filósofo, professor e crítico de arte Benedito Nunes, ao realizar um estudo aprofundado das muitas fases e faces de Bruno, afirma em seu artigo “Bruno de Menezes inventor e mestre”, de 2008, a qualidade “poliédrica”<sup>6</sup> do poeta Menezes, Nunes lança mão de um sólido geométrico para sustentar e realizar sua explicação. Consequentemente, o filósofo também cria painéis para apresentar de forma clara e sinuosa este diversificado poeta, por ser este um poeta poliédrico, os seus painéis são superpostos e intimamente ligados, um não causa detrimento ao outro, essa analogia explica muito sobre o fazer literário de Bruno de Menezes:

- Primeiro Paine! Simbolista: é o iniciar do caminhar poético do escritor, aqui ele vive as paixões idealizadas, o amor num formato sublime, algo não carnal, um tanto que platônico<sup>7</sup>, há a rijeza das metrificações dos

5 Em 15 de dezembro de 2014, ganha o título de Patrimônio Imaterial de Belém. Votação realizada na Câmara dos vereadores.

6 É um sólido geométrico com quatro ou mais faces em forma de polígonos e justapostas, por serem intimamente ligados entre si.

7 O amor platônico é entendido como um amor à distância, que não se aproxima, não toca, não envolve, é feito de fantasias e de idealização, onde o objeto do amor é o ser perfeito, detentor de todas as boas qualidades

versos, a mulher aparece sendo cantada e expõe a sensualidade feminina e os prazeres carnavais.

- Segundo Pannel: Modernista afro-brasileiro: adesão e para sempre, do negro africano escravo com a guarida do movimento modernista que traz na sua ideologia uma linguagem artística com elementos fortes da cultura brasileira.
- Terceiro Pannel: Urbano modernista: consagração do modernismo, a dinâmica da cidade grande, a mão de obra trabalhadora, as periferias que surgem, o verso livre e solto, porém, o tradicional, marca sua presença e se mesclam, os poetas suburbanos, a ideia de justiça social.

Depois dessa síntese, vimos que Bruno foi realmente um escritor versátil de valor imensurável com muitas obras esparsas por vários meios de comunicação, ele iniciou sua carreira de poeta com a publicação do seu primeiro soneto “O Operário” em 1913, em um periódico chamado “O Martello”.

## 4 | CONCLUSÃO

Bruno foi um ser social Diverso, que um opúsculo trabalho como este torna-se insuficiente para tratar de todos esses Brunos. E diante de uma gama de possibilidades para se trabalhar, foi que escolhemos o Bruno de Menezes poeta com o seu “pensar no coletivo”, um poeta social.

Realizar essa dialética com temas tão caros e sensíveis à sociedade local e mundial, só foi possível com a utilização de ferramentas modernas de análises, apropriadas no objetivo de provocar uma leitura interdisciplinar, que respondesse aos novos anseios e corroborasse com novos pensamentos sobre cultura popular.

O senso de coletividade em Bruno é predominante nas suas atividades, sociais, literárias e familiares, o poeta para lograr um sonho de igualdade social para os desassistidos, mobiliza a tudo e a todos, sua habilidade na interação com vários agentes sociais proporcionou-lhe realizar articulações que quando necessário eram de resistência e outras de mediação. A sua poética e seus atravessamentos sociais mostrou-nos a projeção de sua obra e de como hoje século XXI essa poética ainda é embocada dentro de nossa realidade social.

Bruno foi um indivíduo demasiadamente inquieto, de ação, modificou seu meio e os seus, com informação e conhecimento literário para uma equiparidade social e econômica, por suas várias andanças tornou-se em fonte imensurável de conhecimento, saberes do povo, de seu linguajar, danças, músicas, comidas e bebidas; a obra Batuque, assim como muitos dos seus trabalhos esparsos, é a prova documental de sua intelectualidade no meio literário, político e social.

---

e sem defeitos.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa. **Batuque, de Bruno de Menezes**: um glossário. Belém: FCV, 2006.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. *In*: ROCHA, Alonso *et al.* **Bruno de Menezes ou a sutileza de transição**. Ensaaios. Belém: CEJUP/UFPA, 1994.

MENEZES, Bruno. **Obras completas**: Bruno de Menezes. Belém: Secult, v.1, 1993.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**: Bruno de Menezes. Belém: Secult, v.2, 1993.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**: Bruno de Menezes. Belém: Secult, v.3, 1993.

NUNES, Benedito. Bruno de Menezes Inventor e Mestre. 2008. *In*: TUPIASSÚ, Amarilis (Org.). **Escrita literária e outras estéticas**. 2.ed. Belém: Unama, 2008.

REIS, Marcos Valério Lima. **Entre poéticas e batuques**: trajetórias de Bruno de Menezes. Dissertação de Mestrado. Belém: Unama, 2012.

\_\_\_\_\_. Bruno de Menezes: a voz dos desassistidos. *In*: SARRAF-PACHECO, Agenor; SILVA, Jerônimo da Silva e (Org.). **Cartografia de Memórias**: pesquisas em estudos culturais da Amazônia Paraense. Belém – Pará: NEAB/IFPA, 2015. p. 299-328.

ROCHA, Alonso. Bruno de Menezes: Traços biográficos. *In*: **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição**: ROCHA, Alonso *et. al.* Ensaaios. Belém: CEJUP/UFPA, 1994.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do bairro do Jurunas**: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA. Tese (Doutorado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

\_\_\_\_\_. **O bairro do Jurunas à beira do rio Guamá**. Belém: Revista Mosaico. v.1, n.2, pp.143-156, jul./dez., 2008.

WANZELER, Rodrigo de Sousa. PACHECO, Agenor Sarraf. **Bruno de Menezes, Etnógrafo da Amazônia Paraense**: zonas interculturais em Boi Bumbá: auto popular. Teresina-PI: Rev. FSA. v. 13, n. 1. Art. 2, p. 25-44, 2016.

\_\_\_\_\_. Sob a ótica dos estudos culturais: literatura, cultura e identidade em *Candunga*, de Bruno de Menezes. *In*: SARRAF-PACHECO, Agenor; SILVA, Jerônimo da Silva e (Org.) **Cartografia de Memórias**: pesquisas em estudos culturais da Amazônia Paraense. Belém – Pará: NEAB/IFPA, 2015. p. 329-370.

# CAPÍTULO 2

## O EMPODERAMENTO DAS MULHERES NOS ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR

Data de aceite: 01/12/2020

Data de submissão: 02/10/2020

**Luana Munhoz Soriano Kubis Specht**

Universidade Estadual do Centro-Oeste do  
Paraná – UNICENTRO  
Irati – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/8943198903384838>

**Rodrigo Augusto Kovalski**

Universidade Estadual do Centro-Oeste do  
Paraná – UNICENTRO  
Irati – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/6086971450255598>

**RESUMO:** A literatura feminina no Brasil é um fato histórico recente que revela grandes nomes canônicos da literatura brasileira. Entre eles, pode-se destacar a autora Clarice Lispector, que produziu obras cujos temas são expressamente atuais, engajando leitores das mais diversas faixas etárias. Através das obras *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *Laços de Família* (1960), busca-se demonstrar o processo de independência e crescente empoderamento feminino, comprovando a relação entre a escrita da autora e o papel assumido pelas mulheres nas últimas décadas, perante a sociedade. Essas obras demonstram que a autora sempre foi uma escritora futurista, muito a frente de seu tempo, onde o feminino era a peça chave para a construção de sua escrita. Assim, por meio da pesquisa bibliográfica realizada nesta pesquisa, pôde-se fazer uma comparação acerca dos

assuntos abordados pela autora e o ano de suas publicações, ressaltando o empoderamento da mulher na escrita da autora Clarice Lispector, a fim de constatar a escrita a frente de seu tempo, na luta em prol do feminino.

**PALAVRAS - CHAVE:** Literatura Brasileira; modernismo; feminismo.

### WOMEN'S EMPOWERMENT IN CLARICE LISPECTOR'S NOVELS

**ABSTRACT:** Female literature in Brazil is a recent historical fact that reveals great canonical names in Brazilian literature. Among them, we can highlight the author Clarice Lispector, who produced works whose themes are expressly current, engaging readers from the most diverse age groups. Through the works *Perto do Coração Selvagem* (1943) and *Laços de Família* (1960), we seek to demonstrate the process of independence and growing female empowerment, proving the relationship between the author's writing and the role assumed by women in the last decades, before the society. These works demonstrate that the author has always been a futuristic writer, well ahead of her time, where the feminine was the key to the construction of her writing. Thus, through the bibliographic research carried out in this research, it was possible to make a comparison about the subjects covered by the author and the year of her publications, highlighting the empowerment of women in the writing of the author Clarice Lispector, in order to verify the writing ahead of his time, in the struggle for the feminine.

**KEYWORDS:** Women's Empowerment in Clarice Lispector's novels.

## 1 | INTRODUÇÃO

Na literatura brasileira o caminho a ser percorrido pela mulher foi longo e arduo. Sabe-se que no passado para publicar textos, poemas ou qualquer outra obra, seja ela de cunho artístico, literário e/ou cultural, as mulheres precisavam esconder-se atrás de pseudônimos masculinos, pois no contexto da época, acreditava-se que nada poderia ser produzido por mulheres.

No Brasil, a condição da mulher na literatura sempre foi como objeto, seja ele de estudo ou como representação dos poemas que retratavam suas curvas, seu comportamento e principalmente sua submissão ao homem. Essa realidade começou a mudar no fim dos anos de 1940, através de algumas escritoras que desafiaram o mundo literário brasileiro. Nesse viés, entram algumas escritoras muito conhecidas, não apenas por terem sido as pioneiras na literatura, mas pelos textos cravados na memória e nos registros literários do Brasil até os dias atuais, como é o caso da escritora, objeto de estudo desta pesquisa, Clarice Lispector.

Compreender a trajetória de Clarice é compreender a realidade feminina dentro de um contexto machista e despreparado para a independência da mulher. Lispector tem uma vasta contribuição na literatura, que se iniciou com crônicas para jornais, tendo sua primeira obra escrita em 1943 e publicada em 1944, com o título: *“Perto do Coração Selvagem”*.

Clarice se aprofundou na alma feminina, e parece compreendê-la de forma com que cria no leitor a sensação de conhecer toda dor e sofrimento enfrentado por cada uma de suas personagens. Na maioria das obras da autora é possível visualizar a predileção que possui por personagens do gênero feminino. As personagens possuem características tidas como afrontosas, ao levar em consideração a época com que foram criadas. As qualidades que possuíam baseavam-se na coragem e na busca pela aceitação do próprio estereótipo e pelo caráter de consciência individual, deixando estritamente de lado a opinião alheia.

Ao analisar o contexto com que as obras eram escritas e publicadas, é possível compreender as razões pelas quais a escrita da autora soava tão futurista. Sem dúvidas a literatura de Clarice Lispector e de muitas outras escritoras se perpetuaram e através delas, muitas mulheres buscaram o encorajamento para lutar por seus direitos e ocupar os mais variados lugares, resultando na crescente ação do empoderamento feminino.

Desta forma, esta pesquisa buscou como objetivo principal demonstrar o empoderamento da mulher na escrita da autora Clarice Lispector, por meio das obras *“Perto do Coração Selvagem”* (1943) e *“Laços de Família”* (1960), a fim de

constatar a escrita a frente de seu tempo.

## 2 | METODOLOGIA

Foram analisadas duas obras da autora Clarice Lispector. A primeira obra, intitulada *Perto do Coração Selvagem*, publicada em 1943, sendo a primeira obra da autora, cuja linguagem e enredo chamam a atenção para a questão da mulher descrita por Clarice nos anos 40, ápice do patriarcado social. A segunda obra analisada intitula-se *Laços de Família*, publicada em 1960, que é uma espécie de coletânea de contos da autora, onde ela aborda questões e problemáticas estritamente familiares.

Desta forma, esta pesquisa é entendida como bibliográfica e de caráter qualitativo.

## 3 | RESULTADOS E DISCUSSÕES

### 3.1 A mulher na literatura

A mulher se manteve escondida por detrás de uma figura masculina por muitos anos, visto que a literatura era prática de homens com prestígio perante a sociedade, contudo, a mulher sempre esteve presente, agregando muito valor à arte da escrita.

Para que a mulher conseguisse estar inserida na literatura, assuntos voltados ao gênero precisaram ser discutidos, e com isso a crítica feminista foi criada. “A constatação aparentemente simples de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina levou a uma verdadeira revolução intelectual, marcada pela quebra de paradigmas e pela descoberta de um novo horizonte de expectativas” (FUNCK, 1994, p. 18).

Cabe ressaltar que a palavra “gênero” está ligada tanto ao homem quanto a mulher, o que foi um dos motivos de crise para a evolução da crítica literária feminista. De um lado, estudos voltados a gênero receberiam maior importância do que as próprias considerações sobre a mulher. De outro lado, gênero poderia direcionar os leitores, ao centro, os levando a analisar sempre a literatura considerada canônica, produzida pelo sexo masculino, onde a mulher continuaria exercendo o seu mesmo papel – de submissa.

No Brasil, o estudo acerca da crítica literária e das questões de gênero, foram mais vagarosas, “não tendo surgido como um fenômeno político abrangente, o feminismo em nosso país não teve a mesma penetração acadêmica que se verificou, por exemplo, nos Estados Unidos, França e Inglaterra” (FUNCK, 1994, p. 21). Os primeiros estudos no Brasil começaram a surgir apenas na metade dos anos

80, tendo importado conceitos estrangeiros sobre a problemática. E foi somente em 1985 que houve predominância das mulheres em busca de estudos sobre a crítica e a análise literária.

Porém, da década de 1980 até hoje, podemos mencionar que houve uma grande e significativa busca de espaço da mulher na sociedade. O surgimento do feminismo e a caracterização como movimento social resultou na legitimação do feminino como objeto de estudo.

Essa evolução, originária de diversos movimentos feministas que começa a aparecer nos anos 90, demarca o posicionamento feminino dentro da sociedade, uma vez que a posição ocupada pela mulher acaba por elencar importantes conquistas em prol de sua autonomia, como demonstra Andrade (2004, p. 122):

Nos anos 90 surge, contudo, uma nova perspectiva. Os dados da demografia trazem outra forma de olhar uma possível alteração nos arranjos familiares. O rápido crescimento do número de famílias chefiadas por mulheres ao longo da década vai de encontro à consolidação de uma “insustentabilidade” do modelo de reprodução social calcado, economicamente, na figura do homem provedor. Neste novo contexto, é colocado em relevo a imprescindibilidade da renda do trabalho das mulheres, não mais apenas para a complementação da manutenção econômica das famílias.

Desta forma, destaca-se que a busca pela igualdade de gênero começa a ter enfoque a partir da conquista das mulheres em relação aos seus direitos. Tais direitos refletem expressamente dentro do contexto social, onde a mulher passa a ter voz e lugar definido e demarcado, assim como nos mais diversos âmbitos.

### 3.2 A literatura de Clarice Lispector

Após o Brasil ter enfrentado diversos problemas e com o fim da Segunda Guerra Mundial, surgiram vários nomes de poetas intimistas literários. Clarice Lispector pode-se dizer, foi uma das grandes escritoras da época que dedicou exaustivamente sua vida à literatura.

Iniciou sua carreira em jornais, escrevendo crônicas, as quais foram “muitas vezes assediadas pelos leitores, pela escrita dos leitores – uma escrita, como a dela própria, rente aos afetos, íntima, mas sem nunca resvalar para o confessional” (SENRA, 1994, p. 388).

Clarice dialoga com seu público na maioria de suas obras, é como se ela colocasse em seu enredo o narrador como emissor e o leitor como emitente, em uma conversa muito ampla e próxima, uma vez que a linguagem adotada pela autora é simples e passível de compreensão.

É como se ela fizesse o tempo todo um questionamento acerca do que o leitor esperava ler dela. Seus textos mostravam também certa revelação de um “eu

interior” onde ela parecia deixar transparecer suas emoções, contudo, Clarice nunca se identificou como protagonista de seus enredos.

Clarice tinha uma preferência por personagens femininas e seus contos giravam em torno de temas considerados muito atuais, onde ela explicitava o poder feminino e as dificuldades vivenciadas por mulheres todos os dias. Inovou com as novas características que atribuiu à literatura nacional. “Clarice propôs uma viagem ao consciente individual: a experiência interior passa para o primeiro plano da criação literária, deixando em segundo plano o meio externo, o homem e sua condição social” (PEREZ, 2018, p. 01).

Para Lispector as experiências pessoais, seu ambiente familiar e o universo feminino foram o ponto de início para suas obras. Apesar de ser autora de uma literatura feminina, Clarice não aceitava ser identificada como escritora feminista. Contudo, afirmava que era inegável a importância da figura da mulher dentro da literatura, enquanto gênero.

Além de uma escrita intimista e do uso de personagens femininas, a autora utilizava-se de uma linguagem simples e fácil de ser lida, atingindo dessa forma diversos públicos, de diferentes faixas etárias e contextos sócio-econômicos.

Suas produções desconstruíram muito do que se tinha definido como literatura na época. Inclusive o próprio papel assumido pela mulher. Em suas obras é possível perceber que “a mulher não mais se satisfaz com os papéis domésticos, impostos pela tradição, que passou da imanência à transcendência, tem um alto preço a pagar, dividida, ela busca sua identidade” (XAVIER, 1994, p. 275).

É como se a todo o momento as personagens estivessem fazendo questionamentos sobre sua importância no mundo, sobre o papel que assumem. Geralmente, são personagens marginalizadas perante a sociedade e que com reflexões interiores fazem com que o leitor procure ler pelas entrelinhas de seu pensamento.

Clarice rompeu com as estruturas tidas como padrão da literatura brasileira. Ela foi afundo com suas personagens explorando-as uma a uma. Suas personagens femininas revelam pensamentos que permeiam a vida das mulheres, contextos estes ainda atuais. Sua literatura pode ser considerada um movimento especial, uma vez que ela acompanha suas personagens, reverenciando suas experiências interiores, com uma grande riqueza de detalhes, ou seja, Clarice consegue traduzir aquilo que suas personagens trazem no fundo da alma, por meio de sua escrita.

#### **4 | ANÁLISE DAS OBRAS: PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM E LAÇOS DE FAMÍLIA**

Serão analisadas duas obras da autora Clarice Lispector. A primeira obra,

intitulada *Perto do Coração Selvagem*, foi publicada em 1943, sendo a primeira obra da autora, cuja linguagem e enredo chamam a atenção para a questão da mulher descrita por Clarice nos anos 40, ápice do machismo social. A segunda obra analisada será *Laços de Família*, publicada em 1960, que é uma espécie de coletânea de contos da autora onde ela aborda questões e problemas estritamente familiares.

#### 4.1 Perto do coração selvagem

Publicada em 1944, a obra *Perto do Coração Selvagem* foi a estreia da autora Clarice Lispector no cenário nacional. A obra é dividida em duas partes, na primeira, os capítulos se alternam entre fatos de sua infância e posterior vida adulta, remetendo oscilações temporais constantes, criando “no romance um tempo selvagem, no qual a protagonista não vive uma história linear, e sim fluxos de acontecimentos. Há uma ruptura da linearidade. O passado não é algo acabado, mas flashes [...]” (FERNANDES, 2020, p. 03). Já a segunda parte, se remete a vida adulta, depois de casada, a própria protagonista define o casamento como um renascimento de si mesma e interrupção do passado, como se sua vida tivesse um novo início após o casamento.

Assim como na maioria das obras da autora, é possível perceber o fluxo de consciência presente em Joana, personagem principal que fora criada pelo pai, órfã de mãe. Desde criança, Joana revela-se impaciente com o tempo que custa a passar em sua infância solitária e acaba levantando questionamentos acerca da liberdade de escolhas. Após o falecimento do pai, Joana vai morar com sua tia, o que determina toda sua trajetória.

Joana é uma personagem intensa. Possui crises existenciais por não conseguir dizer quem é, o que a faz feliz e o que desperta suas emoções. Acaba se apaixonando por seu professor o que abala mais ainda o psicológico da menina, que ainda era uma criança. No mesmo episódio, Joana furta um livro e ao ser questionada quanto ao que teria feito, confessa afirmando que “Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Após esse fato, que causou extremo espanto à tia, a mesma decide mandá-la para um internato. Ao sair de lá, casa-se com Otávio, o qual a ajuda a se reorganizar dentro de seus sentimentos temporariamente. Neste momento, é importante ressaltar que quando Joana conhece Otávio, este se encontra mantendo relações com Lidia, personagem secundária. Lidia revela-se grávida de Otávio, o qual não alimentava nenhum sentimento por ela. No impasse entre Joana e Lidia, decide casar com Joana, depositando nela as mais variadas expectativas de crescimento pessoal.

Joana até conseguiu se aproximar de quem era, mas esse fato não durou muito tempo. A felicidade parecia ser um eterno questionamento para a personagem.

Lidia reaparece na história revelando diretamente à Joana que Otávio ainda se encontrava com ela, e que eles eram uma “pequena família”. Joana resolve deixar Otávio ficar com Lidia, desejando prioritariamente ter um filho. Esse desejo não é sanado, principalmente após a personagem ter um choque de consciência e perceber que “Nós não saberíamos como fazê-lo viver” (LISPECTOR, 1998, p. 184).

Otávio deixa uma carta de despedida a Joana, pedindo que ela o esperasse na sua incerteza. Joana compreende a dificuldade do marido em se desprender. Ele não amava nem Joana, nem Lídia. Contudo, Joana sabia que embora ele tivesse partido, era ela quem o havia permitido. “Ao notar a partida de Otávio...?”- pensou ela. Mas por que mentir? Quem partira fora ela mesma e Otávio também sabia.” (LISPECTOR, 1998, p. 187).

Joana embarca em um navio e embora consciente de tudo o que havia acontecido, entra em epifânia ao relembra do seu amante, Otávio. O homem ao qual ela ainda esperava.

Essa viagem pode ser simbólica, uma vez que Joana entra em conflito consigo mesma em busca das respostas as quais ela tanto procurava. Joana “amava sua escolha” (LISPECTOR, 1998, p. 196), a liberdade que o distanciamento entre ela e Otávio ocasionou a permitiu embarcar em uma viagem para dentro de si.

No romance de estreia de Clarice Lispector, é possível perceber um enredo diferenciado dos demais cânones publicados na época. Pois existem diversos trechos na obra que chamam a atenção do leitor, por serem extremamente atuais e atemporais.

Joana revela-se uma personagem intensa, afrontando valores morais desde o princípio de sua infância. É curioso analisar que mesmo criança, possui traços e dúvidas pertinentes a um adulto. Essa é uma das principais características das personagens de Clarice – Infância sofrida, com elevado acúmulo de questões pessoais e fluxos de consciência, os quais fazem parte do processo de reconhecimento das personagens. (PEREZ, 2019).

Notoriamente, vê-se uma escrita cujo discurso feminino é transitório entre a trajetória de Joana menina e Joana mulher, um discurso que quebra o paradigma tradicional, rompendo questões sociais amplamente difundidas na época, como a posição ocupada pela mulher.

Muito presente na época, os contos de fada são sutilmente referenciados na obra e rebatidos por Joana, quando a mesma entra em confronto com a professora, após a discussão acerca do “viveram felizes para sempre”, que finda a maior parte dos contos.

- Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Esse trecho contrapõe o que a sociedade – vale frisar, que principalmente a sociedade daquela época – imporá à mulher. Tradicionalmente a mulher cresce se preparando para o casamento, para cuidar do lar e ter filhos, sendo esse o seu final feliz. A esse respeito Carvalho e Facchinetti (2020, p. 01) comentam que:

A mulher brasileira deveria ser reeducada de modo a formar lares perfeitos e fecundos para a pátria. Isso seria atingido por meio de uma educação científica, capaz de apoiar a reprodução saudável como “verdadeira significação do casamento” e combater as doenças venéreas e a prostituição. As mulheres, “responsáveis pela reprodução” e, ao mesmo tempo, “mais frágeis [...]”

Já a personagem principal da obra, Joana, é contrária a esse tipo de pensamento, ao afrontar a professora questionando esse destino pré-determinado, abre discussão ao leitor acerca do que é imposto às mulheres e a forma com que seus desejos devem ser omissos perante a sociedade.

A personagem também durante toda a obra faz referência ao prazer. Boa parte de seus fluxos de consciência se devem ao fato de Joana buscar a todo custo uma felicidade que a sacie, que a complete e que a faça de fato, sentir prazer. Existem diversos contrapontos com relação à tristeza que a assombra, pois para ela o prazer ainda é algo muito longínquo de ser alcançado em sua plenitude.

Ao pensar nessa obra construída em 1942, posteriormente publicada em 1944, é possível vislumbrar as problemáticas discutidas. Lispector nos revela discursos futuristas, embora em alguns momentos pareçam sutis, são diálogos que naquela determinada época representariam extrema liberdade de expressão, dando voz a muito do que ficara em silêncio pelas mulheres desta época.

Desta forma, esta obra é sem contrapontos um grande grito da mulher prisioneira da época às mazelas da sociedade. Pois, conforme pode-se notar no Código Civil de 1916, em seu Art. 6º, caberia a mulher casada deste tempo ser considerada como relativamente incapaz para exercer certos atos legais, não podendo trabalhar fora de casa sem autorização prévia do marido, exercer papel de tutora ou curadora, litigar em juízo cível ou criminal e contrair obrigações; somente em caso de ausência ou impedimento do esposo, ela tinha o direito de exercer o pátrio poder sobre os filhos.

O casamento também representou momentaneamente uma fuga, assim como para muitas mulheres. Um adeus ao passado sofrido e uma tentativa de felicidade, tão estipulada por todos e tão idealizada nos contos de fadas. Essa nova realidade assombrou Joana por pouco tempo. Logo a rotina a fizera questionar se esse passo teria mesmo ressignificado sua vida como pensara no início, percebendo que ainda não havia encontrado de fato, a felicidade.

Na sequência, apresentamos um diálogo entre Lidia e Joana que denota a

maturidade da protagonista e a forma desafiadora com que resolveu o problema que englobava o triângulo amoroso que havia se formado. Lídia grávida procura Joana para reafirmar que ainda se encontrava com Otávio e depositar em Joana as mágoas de uma vida frustrante que carregara consigo. Entretanto, o que se vê é uma expressão feminina contrária a tudo que foi ensinado durante gerações às mulheres:

Você gostaria de estar casada – casada de verdade – com ele? – indagou Joana. [...]

- Gostaria.

- Por quê? – surpreendeu-se Joana. Não vê que nada se ganha com isso? Tudo o que há no casamento você já tem. [...] Aposto como você passou a vida toda querendo casar.

Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

- Sim. Toda mulher... – assentiu.

- Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa do lado, não conhecer a solidão.

– Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. [...] (LISPECTOR, 1998, p. 148 – 149).

Joana toca em fundo a ferida de Lídia, a qual sempre quis casar, assim como todas da época. Joana em contrapartida revela que casamento nunca esteve antes em seus planos e é esse um dos principais motivos de ter dividido sua obra em duas partes, assim como dividiu sua vida – uma vida antes e outra após o casamento. Antes vivia unicamente consigo mesma e depois passaria a dividir tudo com Otávio, que a libertaria da solidão com a qual ela cresceu e estava mais que habituada. Não era a solidão que a fazia infeliz, muito pelo contrário, era o medo de nunca conseguir definir quem realmente era.

É importante ressaltar que o casamento acabou não por vontade de Otávio, mas sim de Joana que o permitiu. Muitos casamentos eram apenas superficiais na época, onde havia casos de traição explícita nos lares, mas o desquite, conforme

colocado pela autora à Joana e Otávio ainda era um caso de rebeldia. Assim foi preparada Joana “[...] A personagem ameaça a estabilidade do imaginário predominantemente patriarcal, através da renúncia de um futuro tido como “promissor” pela busca do prazer” (FERNANDES, 2020, p. 03).

Joana faz uma travessia, seguindo o caminho oposto do que era esperado de uma mulher, ocupando a posição não de vítima, mas de heroína. Não existem barreiras que a impeçam de ser e tornar-se mulher. Diferente do que era estipulado, Joana cria sua própria perspectiva. O fato de ser “abandonada” por Otávio revela uma supremacia feminina diferente do que era visto em obras da época, onde conforme já ressaltado, os finais felizes femininos sempre incluíam um casamento feliz e duradouro.

Desta forma, Clarice Lispector com sua obra de estreia, acaba por desafiar a ordem simbólica, onde o masculino viria sempre a frente, colocando a protagonista, Joana, como porta-voz das expressões silenciadas do universo feminino. Conforme consta no Código Civil da época, a mulher não possuía voz e nem poderio sobre nada a sua volta, nem mesmo sobre a guarda dos filhos. E a personagem principal desta obra desconstrói esse cenário.

## 4.2 Laços de família

*Laços de família*, publicada em 1960, trata de questões voltadas à rotina do dia a dia e as relações assumidas pelas personagens dentro de seus próprios lares.

Laços de Família, de 1960, insere-se num plano mais amplo, é ele fruto da maturidade de Clarice, como mãe, como esposa, como mulher, da sua percepção sobre as relações entre a mulher e a sociedade brasileira. Brasil, aliás, que passava por uma época bastante significativa (MARTINS, 2010, p. 01).

Nessa coletânea de treze contos, é possível vislumbrar personagens femininas que de forma sutil, acabam por elencar temas importantes voltados à problemática de gênero.

Não diferente das demais obras da autora, *Laços de Família* (1960), trouxe consigo fortes características da escrita de Clarice. A particularidade ao narrar seus enredos torna-se ainda mais impactante nos contos, onde é possível vislumbrar a escrita intimista e meticulosa da autora que tende a aproximar o leitor da obra.

Há que se observar que uma das principais características das obras de Lispector esta pautada nos fluxos de consciência e no “olhar para dentro de si”, onde suas personagens são submetidas. Nesta obra em especial, em vários contos existe a presença de um espelho, que não apenas tem o papel de refletir a personagem, quanto envolver o leitor nos fluxos de pensamento e espaços criados.

O enfoque da obra é o descontentamento doméstico por parte das protagonistas de cada um dos contos, onde de um modo particular cada uma revela

sentimentos perversos com relação à rotina vivenciada. Dessa forma, evidenciasse nos contos o desconforto da mulher com relação ao único papel plausível de ser assumido e a insatisfação da forma como a identidade feminina é representada pelas fronteiras do lar.

O primeiro conto intitulado “*Devaneio e embriaguez duma rapariga*” já revela um deslocamento da mulher de seu espaço tomado como habitual, onde aborda a “utopia” de uma mulher comum, que sonha em se desprender de sua rotina, de sua família e adotar um estilo de vida completamente oposto. A personagem nesse conto cria fantasias e revela o desconforto não apenas com ela mesma, mas também com o mundo a sua volta.

Esse conto nos revela uma personagem que ao ficar sozinha em casa, sentiu dentro de si a liberdade de não precisar fazer nada. Lispector destaca de forma muito clara os pensamentos da personagem quanto à rotina que vivenciava “e já que os filhos estavam na quinta das titias em Jacarepaguá, ela aproveitou para amanhecer esquisita: túrbida e leve na cama, um desses caprichos” (LISPECTOR, 1978, p. 07). Esse trecho denota uma maternidade típica dos anos 60, onde a única profissão possível para a mulher seria cuidar dos filhos, do lar e do marido, não permitindo que nada faltasse a esta tríade.

Contudo, nessa construção literária a autora traz essa personagem cujo luxo foi unicamente se permitir um dia de folga. Essa composição e a revelação de pensamentos muito a frente dos anos 1960 é o que chama a atenção.

Durante o decorrer do conto, a personagem levanta questionamentos acerca de seus afazeres e revela culpa, por estar sem fazer nada diante de tanta coisa a ser feita. Todos os afazeres domésticos pertenciam à mulher, que já deveria acordar com uma listagem de tarefas a ser cumpridas exclusivamente por ela.

A segunda parte do conto ocorre no momento em que ela e o marido se encontram com uma outra personagem, caracterizado como “Negociante”. No encontro torna-se ainda mais evidente a razão pela escolha do título do conto. A personagem que até então tem devaneios com sua rotina tão trabalhosa e com o prazer em manter suas responsabilidades domésticas longes de si, fica embriagada.

Em um contexto onde os direitos óbvios da mulher ainda tinham que ser defendidos, Lispector compõe uma personagem diferente de todos os contos já escritos até a época. Ao falar de uma mulher que simplesmente se nega a cuidar do lar e que adota tal comportamento em público, é vociferar em uma sociedade que ainda estava engatilhando para compreender o direito e o poder da mulher, tanto na literatura, quanto nas mais diversas áreas, como no simples direito ao voto, por exemplo.

No trecho “embriagada, mas com o marido do lado a garanti-la” (LISPECTOR, 1978, p. 09) torna-se ainda mais visível a exclusão, o ofuscamento feminino. Quer

dizer, esse comportamento não era aceitável, mas pelo menos ela tinha um homem ao seu lado, porque se estivesse sozinha, não poderia se quer estar ali.

O segundo conto foi intitulado como “*Amor*”. Nesse conto a personagem possui nome, chama-se Ana. Ana embarca em um bonde onde começa a refletir na vida, pensar em si e naqueles que a cercam, tendo uma tomada de consciência, uma oportunidade de reflexão, até que ela se depara com um cego mascando chicletes, que a choca e reafirma sua tomada de consciência.

Ana é uma mulher simplória, que revela em seus pensamentos a forma como a vida se encaminhou para ela. Na personagem Ana é possível sentir uma mulher sonhadora, que assume que fora ela quem optou por cuidar do lar, ter filhos, marido e acompanhar o crescimento de todos de perto. Porém, a angústia de deixar para trás seus sonhos, renegando seu talento a arte, acabava por elencar uma crise artística no Brasil. Mulheres não tinham seus textos publicados, pelo menos não assinados com nomes femininos, uma vez que não possuíam lugar em tal espaço. Para Ana, “por caminhos tortos viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1978, p. 18). O comodismo de Ana não a permitia relutar contra o que lhe fora imposto pela sociedade. Ela aceitava que aquilo era o lugar ao qual deveria estar. E essa foi uma das razões pelas quais se deparar com um homem cego mascando chicletes a chocou de voluptuosa forma.

Clarice abordou de maneira muito futurista a forma como cada uma das personagens de seus contos elencaria tais questões. Em pleno século XX, onde havia uma grande disputa pela ocupação do espaço feminino se iniciando, a escrita da autora abriu mentes femininas que até então possuíam “medo” de falar umas com as outras com relação ao que sentiam. Afinal de contas, casamento não era o sonho de todas as mulheres e Lispector revela isso de forma natural e intimista.

No conto intitulado “*A imitação da rosa*” existe a presença de uma personagem diferente de todas as outras da obra. É uma personagem que se ofusca, que busca para si o rotineiro, fugindo do estado epifânico em que todas as outras personagens aparecem. Laura não se vê como mulher dona de si, mas também não se vê como mãe e nem como esposa. Laura simplesmente ao olhar no espelho tão significativo nas obras de Clarice Lispector, não reconhece sua identidade, não consegue dizer quem é.

Laura, a protagonista está sempre “bem”, sempre “confortável”. Seu estado emocional é um estado artificial, uma vez que sua personalidade segue de conformidade com os interesses do marido “antes que o marido voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse antes atender o marido [...]” (LISPECTOR, 1978, p. 35). Suas ambições diferentemente das demais personagens eram prioritariamente o casamento e a constituição da família, “Ela que nunca ambicionara senão ser a mulher de um

homem [...]” (LISPECTOR, 1978, p. 39); contudo essa imposição foi submetida a ela, uma vez que Laura nunca teve perspectivas para sua própria vida.

Em análise, sob a perspectiva da autora, nota-se que todos os contos acabam por se relacionar, pois tratam de questões puramente familiares e que remetem a visualização da forma com que a figura feminina ocupa seu lugar nos lares e na sociedade. Se tornando assim, uma obra a frente de seu tempo, pois na escrita de Lispector nota-se este empoderamento da mulher já neste período, onde buscava por meio de sua escrita questionar papéis sociais e tabus, os quais eram impostos de maneira dogmática às mulheres.

## 5 | CONCLUSÕES

É visível através dos exemplos das duas obras analisadas que a escrita de Clarice Lispector sempre foi muito a frente de seu tempo. Dando enfoque ao ano em que foram publicadas, é possível perceber um conteúdo atual e crítico para a época, acompanhado de uma metalinguagem de fácil compreensão aos leitores.

Os conteúdos de suas obras tão densas acabam por denotar a evolução feminina perante a sociedade. Em todas as obras suas personagens trazem consigo fortes experiências pessoais. Até mesmo as crises existenciais tão características das obras da autora acabam por alavancar um pensamento crítico, tornando a mulher não apenas uma personagem, mas sim criadora e formadora de sua própria opinião, ou seja, a protagonista de sua história.

Embora conforme já mencionado, Clarice jamais tivesse se declarado feminista – e nem gostasse do termo – é importante ressaltar que a própria preferência da autora por suas personagens femininas e pela forma com que compôs cada uma de suas obras, é um belo retrato da forma como a figura feminina era vista naquele contexto pela sociedade. Clarice desconstruiu padrões, criou suas personagens e as fez todas dialogarem consigo mesmas. Daí a presença tão comum de espelhos nas obras. Clarice coloca não somente suas personagens frente a frente, quanto, inevitavelmente seus leitores.

Ao visualizar a trajetória da literatura de Lispector, é possível compreender boa parte da literatura feminina no Brasil e os avanços que tiveram. De um contexto situacional onde textos eram publicados assinados única e exclusivamente por homens, obras como a de Clarice Lispector quebraram tabus e romperam paradigmas, criando um novo olhar para a literatura feminina.

O empoderamento feminino visto com tamanha ascensão nos dias atuais (embora ainda haja muito a ser conquistado) é fruto de obras como a de Clarice, que propuseram liberdade tanto no pensar, quanto no agir feminino.

A primeira obra *Perto do Coração Selvagem* (1944) retrata a vida e a trajetória

de Joana, personagem feminina, órfã, que não consegue entender por quais os caminhos a felicidade percorre e a inutilidade que sua figura representa para o mundo. Joana conta as horas e minutos em busca do que lhe proporcione prazer, contudo o máximo que consegue é se aprofundar em seu turbulento pensamento. Nesta obra Joana representa a mulher oprimida desta sociedade, aquela que busca definir seu papel no mundo mostrando a todos sua luta, confrontando o silêncio imposto às mulheres. É uma personagem criada na década de 40, que aceita tranquilamente a separação com o marido e que rompe com um dos paradigmas mais importantes impostos à mulher – gerar filhos. Joana até quis realizar este feito, mas sozinha.

Não ocorre diferente em *Laços de Família* (1960), onde todas as personagens se encontram consigo mesmas em crises existenciais e fluxos de consciência, a maioria tentando responder a questão pessoal de qual seria o seu lugar no mundo. O questionamento acerca de seus cotidianos e até mesmo o murmúrio pelo mesmo, revelam mulheres que conseguem ir além das fronteiras do lar, criando e compondo suas próprias narrativas.

As duas obras trazem em comum personagens que resumem todas as obras da autora. Mulheres humildes, que advêm em sua maioria dos mesmos meios sociais e que passam pelas mesmas crises de consciência, porém que se revelam mulheres atuais, demarcando vontade cessante de procurar o que lhes faça de fato feliz. Se por um lado suas personagens representam a opressão que a mulher enfrentava no dia a dia, por outro, elencam personagens cuja feminilidade as impulsionava a sonhar e deixar claro o que as agradava e o que não, ou seja, mostrando mulheres daquela época já empoderadas em prol de seus ideais e desejos, mesmo ainda não tendo seus direitos.

Um das formas de compreender e admirar a literatura é que de uma forma ou outra ela sempre atuou na sociedade como porta voz do que esta sendo vivenciado na época, uma espécie de vitrine, e ao comparar a história da literatura feminina no Brasil, com as obras de Clarice Lispector, podemos afirmar que a autora deixou muito de si nesse marco histórico de construção do feminismo no Brasil.

A voz dada a inúmeras mulheres que a leram, motivou-as a escrever e a transferir para o papel suas emoções, histórias, paixões e vivências. Clarice não só fez as mulheres pensar em si, como as motivaram a serem pessoas melhores, mulheres mais confiantes e responsáveis no lugar de onde queriam chegar. Ou seja, a autora marcou seu papel não só como escritora, mas como uma das principais incentivadoras no empoderamento feminino em nossa sociedade, e suas obras, são um registro disso.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Tati. **A mulher na literatura**. Disponível em: <http://www.naomekahlo.com/single-post/2018/06/01/A-mulher-na-literatura>. Acesso em: 22 Ago 2018).

BELLIN, Greicy Pinto. **A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem**. São Paulo: Revista FronteiraZ, 2011.

CARVALHO, Carolina; FACCHINETTI, Cristiana. **Loucas ou Modernas. Mulheres em revista**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332019000300506&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332019000300506&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 14 Mar 2020.

FERNANDES, Clarice Cerqueira. **Transgressões na obra clariceana: uma leitura de Perto do Coração Selvagem**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Transgress%C3%B5es-na-obra-clariceana-uma-leitura-de-Perto-do-cora%C3%A7%C3%A3o-selvagem.pdf>. Acesso em: 10 Mar 2020.

FUNCK, Susana Bornéo. **A Mulher e a Literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GOMES, Carlos Magno. **O deslocamento inaugural de Laços de Família**. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182011000100211](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182011000100211). Acesso em: 06 Abr. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. 9. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1978.

\_\_\_\_\_. **Perto do Coração Selvagem**. 12. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **A Mulher e a Literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

MARTINS, Marcus V. M. **A Imitação do Silêncio: Um ensaio sobre o conto “A imitação da Rosa”**. 4. ed. São Paulo: Revista Anagrama, 2010.

PEREZ, Luana Castro Alves. **A prosa intimista de Clarice Lispector**. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/literatura/a-prosa-intimista-clarice-lispector-1.htm>. Acesso em: 01 Set 2018.

# CAPÍTULO 3

## MÁRIO DE ANDRADE, INTÉRPRETE DO BRASIL: FICCIONALIZAÇÃO DO CANTADOR NORDESTINO

*Data de aceite:* 01/12/2020

*Data de submissão:* 23/11/2020

**Suéilton de Oliveira Silva Filho**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba – PR

<http://lattes.cnpq.br/4821835082035144>

**RESUMO:** Em 10 de janeiro de 1929, Mário de Andrade iniciou um de seus relatos de viagem falando de um cantador na execução performática de seus cocos. “Boi tungão”, a melodia criada pelo artista nordestino e apresentada ao viajante, possuía, segundo este, “valor artístico e social sublimes” (ANDRADE, 1983, p. 273), fazendo com que ele viesse a afirmar estar divinizado por uma das comoções mais formidáveis de sua vida. Neste trabalho nos propomos a observar a presença desse cantador, de nome Chico Antônio, na obra do escritor paulista. Para tal, empreendemos leituras e análise comparativa entre textos de diferentes naturezas. Como ponto de partida temos **O turista aprendiz**, livro de relatos de viagens, que é comparado com as narrativas ficcionais **Café** e **Vida do cantador**. Embora o convívio entre os dois artistas tenha sido bem curto e eles tenham se despedido no dia 12 de janeiro do mesmo ano, a arte popular de Chico Antônio contribuiu não apenas para futuras inspirações literárias de Mário, como também para o apontamento de canções que auxiliariam no projeto de elaboração da sua obra sobre folclore e cultura popular brasileira **Na**

**pancada do ganzá**, projeto este não finalizado, embora com partes publicadas após organização feita por Oneyda Alvarenga.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Relatos de viagem; Cultura popular; Mário de Andrade; Chico Antônio.

### MÁRIO DE ANDRADE, INTERPRETER OF BRAZIL: FICTIONALIZATION OF THE NORTHEASTERN FOLKSINGER

**ABSTRACT:** On January 10, 1929, Mário de Andrade started one of his travel stories talking about a singer in the performance of his cocos. “Boi tungão”, the melody created by the Northeastern artist and presented to the traveler, had, according to him, “sublime artistic and social value” (ANDRADE, 1983, p. 273), causing him to claim it was of the the most formidable commotions of his life. In this work we propose to observe the presence of this folksinger, named Chico Antônio, in the work of the paulista writer. To this end, we undertake readings and comparative analysis between texts of different natures. As a starting point we have **O Turista Aprendiz**, a book of travel stories, which is compared with the fictional narratives **Café** e **Vida do Cantador**. Although the interaction between the two artists was very short and they said goodbye on January 12 of the same year, Chico Antônio’s popular art contributed not only to Mário’s future literary inspirations, but also for pointing out songs that would assist in the project to elaborate his work **Na Pancada do Ganzá** on folklore and Brazilian popular culture, a project that was not finalized, although with parts published after organization

by Oneyda Alvarenga.

**KEYWORDS:** Literature; Travel reports; Popular culture; Mário de Andrade; Chico Antônio.

## INTRODUÇÃO

Em meados de 1929, ano de regresso da viagem etnográfica de Mário de Andrade ao Nordeste brasileiro, o escritor de *Macunaíma* começou a projetar um novo romance que, segundo acreditava, figuraria como uma das suas obras mais notáveis. Valendo-se de experiências adquiridas nas viagens de *turista aprendiz*, assim como motivado pelo cenário econômico da época, reorganizou algumas ideias que vinha desenvolvendo desde 1924 – em esboços para a redação de seu romance inacabado **Vento** – e iniciou a redação de **Café**. Abdicando da linguagem utilizada na primeira fase do modernismo (principalmente em uma das muitas retomadas de escritura do romance, em 1942), por julgar ter adquirido ainda mais maturidade – como revelou em carta a Moacir Werneck ao afirmar saber “sem vaidade, que [atingi] um amadurecimento muito harmonioso... [de mim]. ‘[De mim]’ quer dizer de um artista temporário, com uma incapacidade estranha de se realizar enquanto promete” (ANDRADE, 1989, p. 187) –, o escritor pretendia construir uma narrativa com notável carga psicológica, ainda mais humana – como no caso dos escritos presentes em **Contos de Belazarte** e **Amar, verbo intransitivo**, por exemplo. O personagem central de **Café**, um cantador que desembarca na estação ferroviária de São Paulo, vindo do Nordeste, atendia pelo nome de Chico Antônio – assim como o coqueiro que o viajante paulista conheceu em um dos engenhos visitados no ano de 1929, e que, antes de se tornar personagem fictício, foi noticiado nas crônicas redigidas pelo próprio Mário – e, junto com outros brasileiros e imigrantes, contribuiu para a formação populacional daquela grande cidade.

Com o intuito de testar a eficácia criativa da obra, em 13 de julho de 1929 – um mês após o início da redação do romance – escreveu para Manuel Bandeira relatando ter perambulado pela cidade em “noite de sábado”, se misturando a nordestinos e imigrantes, assim como o seu personagem principal na primeira parte da narrativa. Quase um ano depois, em abril de 1930, publica excertos da narrativa em duas revistas cariocas: “Dois sírios, ‘Fragmento do romance **Café**’, sai na *Ilustração Brasileira* (a. 11, nº 116), e A negrada ‘(do romance **Café**)’, em *Movimento Brasileiro* (a. 2, nº 16)”, como nos informa Tatiana Longo Figueiredo (FIGUEIREDO, apud ANDRADE, 2015, l. 173). Os fragmentos tiveram ótima recepção e **Café** passou a figurar na lista de “obras em preparo” – como no caso do livro de poemas **Remate de Males**, lançado em novembro de 1930, que já apresentava esta informação. Por motivos diversos – seja bloqueio criativo, acontecimentos infaustos no cenário

mundial, ou principalmente os diversos afazeres pessoais –, porém, o polígrafo não conseguiu dar continuidade à redação de seu romance e temia não conseguir finalizá-lo. As diversas cobranças, principalmente de amigos, fizeram com que ele retomasse a escritura em momentos distintos, mas ainda assim acreditando que o grau de exigência da narrativa estava acima de suas possibilidades, e isso o levou a pensar que ela não despontaria. Assim que, no ano de 1943, focando apenas no personagem central da narrativa e fazendo uso de informações já divulgadas em crônicas de **O turista aprendiz**, o escritor passou a elaborar um projeto menos ambicioso e, a partir da “fusão” das duas obras – **Café** e **O turista aprendiz** –, nasceu “Vida do cantador”, conto publicado em seis lições, entre agosto e setembro desse mesmo ano, na coluna Mundo Musical – assinada pelo escritor no jornal **Folha da Manhã**, em São Paulo. Após a publicação do conto, Mário seguiu divulgando escritos de cunho etnográfico que auxiliavam numa maior compreensão do texto ficcional. No ano anterior, em 1942, também produziu a ópera **Café**, como revelado em carta a Carlos Drummond de Andrade:

Eu queria que você me fizesse o favor de ler o *Café* (poema coral em três atos e cinco quadros) que acabou explodindo enfim.

As primeiras ideias disso me vieram por 33 ou 34, que eu andava preocupado com o problema do teatro cantado e da ópera. Todo o grande teatro social da Antiguidade, das grandes civilizações asiáticas, do Cristianismo religioso, e todo o teatro folclórico, realmente do povo, sempre foi cantado [...] Então me veio a ideia vaga de um drama cantado mais diretamente baseado nas forças da vida coletiva e como então andava escrevendo o meu ex-romance *Café*, me lembrei do mesmo *Café* como base, mas com assunto que nada tem a ver com o romance. (ANDRADE, 2002, p. 485-6)

Em fevereiro de 1945 Mário de Andrade faleceu sem conseguir concluir aquela que, segundo acreditava, figuraria como sua obra-prima. Das cinco partes planejadas, conseguiu finalizar as duas primeiras – tendo a primeira parte, “A noite de sábado”, três versões (sendo a última, definitiva). A partir das pesquisas empreendidas por Tatiana Longo Figueiredo, sob a orientação de Telê Ancona Lopes, tais partes foram publicadas no ano de 2015 (pela editora Nova Fronteira) recebendo o título de “**Café: romance inédito**”.

## DISCUSSÃO

Na segunda parte de sua excursão pelo Brasil, desta vez pela região Nordeste do país, Mário de Andrade conheceu um artista popular cuja execução performática muito o impressionou. Chico Antônio, seu nome, era um cantador de cocos e, embora muitas das canções apresentadas não fossem de autoria própria,

a capacidade inventiva do coqueiro era tamanha a ponto de, na arte do improviso, ele conseguir dar roupagens novas àquilo que cantava. A qualidade artística do cantador foi largamente elogiada, sob inúmeros aspectos, em crônicas publicadas posteriormente n'**O turista aprendiz**. Além de tais crônicas, temos acesso ainda a uma fotografia tirada pelo próprio Mário, em janeiro de 1929, no engenho onde teve a oportunidade de conhecer Chico Antônio, “Bom Jardim”. Na imagem, Chico Antônio aparecia ao lado de um acompanhador, como informava a legenda redigida pelo próprio Mário. A diferença de estatura entre os dois era significativa, uma vez que o acompanhador – também adulto – conseguia atingir apenas a altura do ombro do primeiro. Embora possa parecer uma informação irrelevante, tal dado muito impressionou o escritor, como podemos constatar no excerto presente em **Café** e no conto “Vida do cantador”: “Chico Antônio, da altura invulgar que tinha pra indivíduo nordestino...” (ANDRADE, 1993/2015, p. 36/ l. 716)<sup>1</sup>. Podemos constatar, desta forma, que ao transformar o cantador em personagem fictício, Mário de Andrade manteve esta peculiaridade da figura de Chico Antônio.

Pela intensificação das discussões de gênero, muito se tem falado sobre a sexualidade de Mário de Andrade. No ano de 2015, o grande público teve acesso a uma carta escrita em abril de 1928, ao amigo Manuel Bandeira. Nela, Mário se queixava das especulações feitas pela sociedade sobre sua possível homossexualidade – na época, encarada como um desvio de conduta – e, além de não desmentir as especulações, sugeriu manter esta especificidade sob controle. Julgamos relevante trazer este tema à discussão uma vez que pode ser útil no direcionamento da nossa argumentação. Retornando ao ano de 1926, quando Mário escreveu o conto “Túmulo, túmulo, túmulo” – publicado posteriormente no livro **Os contos de Belazarte** –, podemos constatar certa tensão sexual entre Belazarte, personagem que nos relata diversas histórias, e o seu criado Ellis. Além das várias atenções que dirige à beleza do criado, em certo ponto da narrativa afirma que “Desta vez amor não se uniu com amizade: o amor foi pra Dora, a amizade pra mim. Natural que o Ellis procedesse dessa forma, sendo um frouxo.” (ANDRADE, 2013, L. 1398). Voltando nossa análise à figura de Chico Antônio, é interessante notar as observações que o narrador faz sobre a disposição da vestimenta no corpo do nordestino: “mas a roupa era apertada de nascença, e se alisava nas ondas da musculatura, indicando o corpo de boa proteção.” (ANDRADE, 2015, L. 716). Já em 1943, data da publicação do conto “Vida do cantador”, o narrador nos fornece informações sobre o sucesso que o coqueiro fazia com as mulheres da região. Em troca dos carinhos que se dispunham a buscar na rede de Chico Antônio, lhe

1 Ao invés de livro físico, adquirimos o romance **Café** em formato digital para leitor Kindle. Assim que, tal plataforma não traz informações sobre números de páginas, uma vez que o texto é organizado por “localização”. Desta forma, “L.” significa a localização para encontrar o excerto/citação no leitor digital. Da mesma maneira procederemos com **Os contos de Belazarte**.

retribuía os “favores” com presentes diversos, sendo que – segundo o narrador – eram elas que verdadeiramente ganhavam presentes, devido à qualidade de tais favores prestados. Em sequência, afirma que o cantador passou a aparecer “nos batuques dos sábados, não mais com a antiga toalha de rosto com que enfeitava o pescoço, mas com o lindo lenço de seda encarnada ‘parecendo um Pastoril’.” (ANDRADE, 1993, p. 40), o que nos sugere que tenha ganhado o lenço em questão como presente do amigo do Sul, posto ser ele quem estava usando uma gravata com as mesmas características ainda na primeira lição, quando o cantador “se despedindo do amigo, de tudo o que era dele, dos óculos e até daquela ‘gravata encarnada que era mesmo um Pastoril’.” (ANDRADE, 1993, p. 39). Esta proposição é intensificada quando o narrador afirma que Chico Antônio “Jamais confiara a ninguém quem lhe dera o lenço, uma pessoa que não se diz, não exigindo pagamento porque era impossível.” (ANDRADE, 1993, p. 40). Juntando todas estas informações, temos que: primeiro, o cantador era tão atraente que chegava a receber regalos em troca de favores sexuais prestados às mulheres da região; depois, aparece com um lenço que apresenta as mesmas características da gravata que o amigo do Sul utilizava em sua despedida; jamais revelara de quem havia recebido tal prenda, embora o narrador nos assegure ser impossível o “pagamento” pela lembrança – o que reforça que tenha realmente ganhado o lenço do amigo, visto ter dado seu ganzá<sup>2</sup> no último encontro, como nos relata o narrador no encerramento da primeira lição.

Construção parecida, de afetividade entre indivíduos do mesmo sexo, vemos na primeira parte do romance **Café**, “A noite de sábado”. Desembarcando na estação ferroviária de São Paulo, Chico Antônio é recepcionado por seu pai de criação, seu João, que o leva para passar a noite na pousada de um amigo – no dia seguinte os dois seguiriam para a fazenda Santa Eulália, onde seu João vivia com a família. Seu Nedim, dono da hospedaria, é apresentado na narrativa como um sírio bastante desconfiado que enxergava em todo mundo um potencial traidor. Pelo fato de seu João querer dar uma volta, no intuito de apresentar mais da cidade grande a Chico Antônio, seu Nedim arruma um jeito de que Jorge, rapaz sírio de sua confiança, acompanhe os dois, acreditando nesse “conhecimento instintivo que nós temos de que o número três desintegra a força humana dos conluios” (ANDRADE, 2015, L. 1483). Acontece que, ao se conhecerem, Chico Antônio e Jorge sentem uma identificação imediata. “Tinham se reconhecido da mesma espécie. Eram moços e ficaram companheiros íntimos porque podiam tomar muitas liberdades um com o outro, e se falar muitas coisas secretas.” (ANDRADE, 2015, L. 1531). Em determinado momento do passeio, seu João passa a figurar como parte excedente, quase avulsa, já que, quando falava, “Jorge respondia mal. As frases que tinha eram pra Chico Antônio, porém poucas, porque unidos numa intimidade muito suave, os

2 Instrumento musical utilizado pelo coqueiro.

dois já tinham muito rara coisa a se falar.” (ANDRADE 2015, L. 1531). Além de seu João, havia ainda a multidão que, os seccionando um do outro, interrompia o prazer sentido por eles em caminhar lado a lado. No entanto, é também essa multidão a possibilitar “Num momento em que a precisão de abrir caminho os uniu por demais, as mãos deles se roçaram. Então deram-se as mãos, como é tanto costume entre sírios.” iniciando, desta forma “um diálogo de mãos em que puderam finalmente se dizer as melhores verdades.” (ANDRADE, 2015, l. 1554). O narrador coloca ainda que os dois:

Avançavam felizes, no dualismo conquistado, porque não tem nada capaz de fundir melhor corpo e espírito, e nos dar o gosto do ser integral, que a presença dum companheiro íntimo. O homem sozinho raramente chega a ser completo porque a unidade entrega demais a gente a essa contradição naturalmente monstruosa que é o ser racional. O indivíduo se perde no fio do pensamento, meio que abandona o corpo, e a integridade se desequilibra. Também os momentos de vida social nos fazem perder muito de nós mesmos, quer pelo excesso de presença física que organiza o prazer coletivo, quer pelas circunstâncias violentamente individualistas de luta e competência. O homem só fica inteiro, só fica bem equilibrado, na intimidade de mais um. Intimidade que é puro engano a gente imaginar exija conhecimento firme, convivência longa e até amizade. Pra maioria isso não é necessário. Por um poder invisível de simpatia ou coincidência momentânea de destino, ideal, desejo, ofício, às vezes a gente fica íntimo dum ser ignorado faz pouco, mas, acima de igual, nosso idêntico. Essa era a intimidade em que estavam Jorge e Chico Antônio: uma congruência momentânea, auxiliada no último pela despersonalização contínua que o tornava aceitador de tudo e todos, em Jorge por causa da simpatia sentida pelo outro, tornando o sírio amoldável e identificador. (ANDRADE, 2015, L. 1554)

Os jovens rapazes seguem compartilhando esta intimidade, como seres completos, até cruzarem com uma moça muito bonita que acaba desvirtuando o afeto desinteressado – sem razões práticas – para a sexualidade. Os olhares masculinos então se dirigem às pernas da donzela, Jorge aperta firme a mão de Chico Antônio que se põe “indiscretamente excitado (...) numa aspiração violenta.” (ANDRADE, 2015, L. 1554). Como homem pertencente ao seu tempo, não seria de se esperar que Mário de Andrade fosse mais explícito do que foi no exemplo citado – não podemos sequer afirmar que ele tivesse pretensão de relatar um envolvimento “sexo-afetivo” entre indivíduos do mesmo gênero, visto que tal prática não era encarada como um evento natural. No entanto, fazendo uso dum personagem vindo do Oriente Médio ainda em processo de assimilação dos costumes locais, consegue tensionar certo tipo de intimidade entre dois homens atraentes – como o narrador faz questão de destacar – mesmo afirmando ser uma prática desinteressada, apenas “identificação de espírito” e não uma atração que só poderia ser justificada quando

direcionada ao sexo oposto. É assim em “Túmulos, túmulos, túmulos”, em **Café**, como também em “Vida do cantador”, em que atenção similar ocorre entre o coqueiro e seu amigo do Sul.

Falando em “Vida do cantador”, é interessante apontar que embora causasse delírio nas mulheres dos estados por onde passava, Chico Antônio em determinado momento se vê fascinado por Isabel, moça que, diferente das demais, “não carinhava sem casar.” (ANDRADE, 1993, p. 40). Este posicionamento firme fez com que o cantador logo se convertesse em seu refém. Primeiro, abandonando o caráter itinerante e passando a ficar pelo Rio Grande do Norte, perto de sua amada. Em seguida, recusando o convite de seu amigo para ir à cidade de São Paulo, por mais que desejasse conhecer aquele lugar. Tamanha foi a insistência que a moça acabou aceitando a proposta de se tornar sua esposa. Pouco após o casamento, Chico Antônio parte com a mulher para dar notícias da união ao pai de criação, seu João. Chegando à morada onde cresceu com o homem e sua família, descobre que todos haviam se mudado para São Paulo. Pega o endereço no intuito de enviar um cartão postal, e o desejo de ir embora volta a perturbar sua mente. De início tenta reprimir tal desejo, mas com o passar dos dias ele passa a brotar de forma tão avassaladora a ponto de não conseguir dissimular que algo o incomodava – primeiro os seus amigos, em seguida a sua esposa, ficam desconfiados. Por não ter a pretensão de levar Isabel consigo, tenta de todas as maneiras tirar a ideia da cabeça. Ainda assim, após passar a noite inteira cantando e tocando ganzá em frente à sua casa, atraindo um público considerável para prestigiar sua apresentação, decide sair como um fugitivo, durante a madrugada, enquanto Isabel – bastante triste, como se pressentisse uma desgraça – dormia desde cedo. Assim, pega um conjunto de roupas que está no varal (fazendo uma trouxa com o vestido da mulher), põe o seu ganzá atravessado por um cordão no peitoral, recolhe todo o dinheiro deles e parte rumo àquela cidade distante que, embora não soubesse onde estava exatamente localizada, parecia chamá-lo. No caminho é exposto a uma série de aventuras que fará com que ele ganhe, inclusive, uma quantia significativa em dinheiro, assim como possibilitará a descoberta – de forma bastante cruel, visto ser ele também egoísta e ambicioso nas escolhas individuais – de parte da vileza humana.

Argumento parecido constitui a primeira parte de **Café**, com a diferença de que o narrador do romance se detém em questões mais específicas. Um personagem que vai passando, por exemplo, sem nenhum aspecto fundamental para a narrativa, é responsável por captar a atenção do narrador e detê-lo em prolixos devaneios – aí, talvez, subsista o desejo de Mário em construir um romance psicológico. As diferenças, portanto, estão no número de personagens – o jovem sírio, Jorge, sequer chega a existir no conto; o passeio que Chico Antônio e seu João dão pela noite de São Paulo é descrito de forma sucinta – o que inviabiliza o brotar de um sem

número de figuras secundárias, que passam pela rua e ajudam a constituir aquele espaço cosmopolita; não há interesse expressivo pelo fazendeiro – empregador dos parentes de seu João – e sua família – como exemplo “As duas irmãs”, que intitulam a segunda parte do livro. Em suma, o conto parece mais focado na figura de Chico Antônio, enquanto **Café** aborda questões mais gerais – como se o desenvolvimento da cidade fosse um tema tão central quanto a vida do coqueiro.

Outro aspecto bastante significativo no conto “Vida do cantador” é o encantamento que a arte de Chico Antônio exerce – desde o deslumbramento que causa no grande público, à calma que transmite aos seres irracionais. Ele se utiliza desta peculiaridade para ganhar a confiança de um cavalo de corrida e, em seguida, domá-lo, na lição de número quatro; assim como, na última lição, acalmar vacas que, após terem perdido um novilho – sacrificado para alimentar os moradores da casa grande –, mugiam em volta da poça de sangue do animal. O fato de Chico Antônio ter conseguido acalmá-las tão somente com o seu canto impressiona a todos, assim como traz alívio ao dono da fazenda e a seus familiares que, desde o sacrifício do animal, se viram perturbados pelo “lamento” das vacas. Conseguindo amainar a “tristeza” dos bichos, pretende levá-los ao prado com a intenção de afastá-los do lugar onde ocorreu o sacrifício. Então “seguiu com eles, mas percebendo que a porteira estava fechada, ordenou irritado: ‘Abram essas porteiras!’” (ANDRADE, 1993, p. 64). Aconteceu, porém, que um rapazola inexperiente, seguindo a ordem às pressas, acabou abrindo acidentalmente a porta da cocheira rica. Num instante súbito, o cantador teve oportunidade apenas de vislumbrar toda a ferocidade do boi zebu, que depositou em seguida um golpe fatal em sua barriga. Quando conseguiram sacrificar a fera “o cantador já estava morto, fazia tempo. Jazia contorcido, uma perna dobrada por baixo da outra, olhos esbugalhados, as mãos engruvinhadas no ventre, como querendo prender as tripas sangrentas.” (ANDRADE, 1993, p. 64). Por Mário não ter conseguido produzir as outras três partes pretendidas do romance **Café**, é impossível que saibamos se Chico Antônio teria um destino parecido na narrativa. Optando por um desfecho trágico, é bem pouco provável, porém, que viesse a perder a vida numa cena correspondente, visto que a segunda parte da narrativa aborda mais de um dia na fazenda Santa Eulália e, no conto, Chico Antônio sofre o ataque no dia mesmo da sua chegada. Isto, é de supor, se deva à brevidade do escrito em questão. Retornando às cenas iniciais de “Vida do cantador”, é curioso observar a quase urgência que o coqueiro sentia em dirigir-se rumo ao desconhecido – tinha mesmo a impressão de que se tratava de uma missão... Com tal desfecho funesto, é como se a morte estivesse a chamá-lo e ele não tivesse maneira de fugir do seu destino – talvez por isso, também, não tenha podido levar Isabel, por algo lhe fazer pressentir que seria uma viagem sem retorno.

A respeito da organização de “Vida do cantador” – que está dividido em

seis partes recebendo, cada uma delas, o nome de “lição” –, é uma característica muito máriodeandradiana mesclar formas artísticas diversas em suas construções, não assumindo, assim, uma posição ortodoxa em relação aos gêneros literários – é desta forma em *Macunaíma*, que, segundo o próprio Mário, se trata de uma rapsódia, como em outras produções literárias de sua autoria. Em prefácio à obra **Vida do cantador**, publicada pela editora Villa Rica no ano de 1993, Raimunda de Brito Batista nos fornece maiores informações em relação às lições do cantador:

O classificar da obra como “lição” nos conduz a indagações voltadas para a fusão dos aspectos ficcionais às reflexões de ordem estética. A lição, de acordo com a liturgia da Igreja Católica, manifesta-se sob a forma de cânticos de louvor aos santos, quando são destacadas as virtudes, para que valham como exemplo. É cantada três vezes ao dia nos conventos; caracteriza, como muitas hagiografias, o perfil sem jaça de uma criatura de dotes excepcionais. A lição, na cultura popular, liga-se ao desafio, quando um dos cantadores, aquele de melhor envergadura, impõe-se ao adversário, obrigando-o à busca de maior precisão no ritmo, nos conceitos, nas imagens, e à maior agilidade nas respostas. A lição, finalmente, é o ensinamento didático que espera ser completado numa execução. (ANDRADE, 1993, p. 26)

Levando em consideração a primeira proposição, temos que Chico Antônio possui um dom que é evidenciado em suas manifestações artísticas. Estas manifestações, além de proporcionarem alegria aos seus iguais, conseguem ainda apaziguar os seres irracionais – lembremos da relação que São Francisco possuía com os animais, por exemplo. Ao levarmos em consideração a proposição seguinte, “A lição, na cultura popular, liga-se ao desafio...” (ANDRADE, 1993, p.26), fica ainda mais evidente, posto que desde as crônicas de **O turista aprendiz**, assim como na primeira lição do próprio escrito ficcional, acompanhamos relatos de desafios desta natureza – como o enfrentamento que Chico Antônio teve com Adilão do Jacaré, quando da decisão de qual cantador era mais apto para dar contribuições a Mário de Andrade em suas investigações sobre a música popular nordestina. Por último temos a lição em seu sentido mais convencional que, embora se aplique perfeitamente à construção analisada, seria óbvio demais que fosse reduzida a este único intento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após publicar a última lição de “Vida do cantador”, em 23 de setembro de 1943, Mário de Andrade continuou divulgando na mesma coluna, “Mundo musical”, do jornal **Folha da Manhã**, informações adicionais tanto sobre o conto, quanto sobre traços específicos do cantador nordestino em geral e de sua cultura. É impossível precisar se pela técnica artística, simpatia, gentileza, aparência física, ou qualquer outro fator por nós desconhecido, mas Chico Antônio passou a representar a figura

do cantador nordestino em diferentes partes (romance, conto, poemas) da obra de Mário de Andrade. Pelo pouco tempo que passaram juntos, seria tendencioso afirmar que o estudioso tenha tido acesso a tantas informações precisas da vida do homem que se converteria, logo adiante, num de seus personagens. Embora afirme ter pretendido conservar a narrativa “o quanto possível livremente, (...) no domínio da ficção”, reconhece, porém, que “ficção nunca significou gratuidade, a não ser para os gratuitos por natureza.” (ANDRADE, 1993, p. 65). Assim, foi sobrepondo traços característicos do “homem” Chico Antônio, com informações colhidas em sua pesquisa etnográfica. Uma dessas informações, atreladas à pouca idade de seu amigo, é a iniciação precoce da vida sexual – teorizada no fragmento “notas sobre o cantador nordestino”, de 13 de janeiro de 1944. Pelas condições de vida, dificuldades de acesso à educação, autonomia social do indivíduo desde muito cedo, entre outros pontos, era comum que a população iniciasse suas práticas sexuais precocemente. No domínio da ficção, este ponto é evidenciado pelo “sucesso” que Chico Antônio fazia com as mulheres, assim como pela liberdade sexual que estas em geral apresentavam – com exceção de Isabel que, “sendo mais protegida que ele, não carinhava sem casar” (ANDRADE, 1933, p. 40). Outro ponto ressaltado diz respeito à humildade e gentileza da população nordestina em geral. No campo da ficção, Mário de Andrade conseguiu retratar tal aspecto na impossibilidade que Chico Antônio sentia em cobrar o moço do Sul por seu serviço, cantar, pelo simples fato de este o ter tratado como um igual – chegando a falar, inclusive, em “faz favor” (ANDRADE, 1993, p. 37), pedido nunca antes direcionado a alguém como ele. Uma mania que Chico Antônio preservava, assim como outros cantadores conhecidos por Mário, era a de cuspir enquanto se apresenta. Embora nos pareça escatológico, o escritor optou por manter este traço também no campo da criação. O improviso, por sua vez, era algo muito próprio da personalidade de Chico Antônio, e este traço já aparecia evidenciado nas crônicas de viagem de **O turista aprendiz** – foi isso, inclusive, que fez com que Mário o escolhesse ao invés de Adilão do Jacaré que, por não demonstrar um caráter inventivo, repetia as músicas assim como foram ensinadas.

Mário de Andrade escreveu ainda duas publicações intituladas “Cantador cachaceiro I e II”. Nelas, o escritor explica que era hábito entre os cantadores consumir bastante aguardente no ato mesmo da apresentação. Ele se mostrou bastante impressionado com o equilíbrio que eles mantinham quando, mesmo rodando incansavelmente durante as performances, conseguiam se manter de pé e dissimular sobriedade. Atentando também para a precocidade em que o álcool passava a ser consumido por esses indivíduos, muitos deles começavam a ingeri-lo ainda na infância. Dedicou um escrito falando apenas sobre o “canto do cantador”. Para ele era notável que, mesmo se apresentando em locais adversos, conseguissem

executar uma apresentação tão satisfatória e, no caso específico de Chico Antônio, mantivesse tão bonito timbre de voz. Em crônica publicada n'**O turista aprendiz**, Mário chegou a afirmar que Chico Antônio, embora desconhecesse, valia por uma dúzia de Carusos. Também nos escritos ficcionais ressaltou a qualidade vocal de seu personagem, qualidade esta que serve algumas vezes, no plano ficcional, como encantamento. Por fim, em 5 de março de 1944, publicou no jornal **Correio da Manhã**, um escrito intitulado “Chico Antônio”. Nele, relata um diálogo que manteve com o cantador sobre um possível desafio que este lhe afirmara ter vencido o diabo. No escrito, torna a ressaltar a beleza física do amigo e o sucesso que este fazia com as mulheres – mesmo após oito anos de casado. Tal sucesso fez com que ele “raptasse” uma mocinha da região e fugisse com ela. Não podemos precisar se tal diálogo realmente ocorreu entre os dois, ou se estamos diante de mais uma das várias criações ficcionais de Mário de Andrade.

No mais, voltamos aqui nossa atenção para a figura de Chico Antônio visto, a partir de um súbito encontro, Mário ter criado um personagem significativo que apareceu em diversas fases de seu processo de criação literária.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. **Café: romance inédito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Edart, 1971.

\_\_\_\_\_. **Namoros com a medicina**. São Paulo: Martins / Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Obra imatura**. São Paulo: Martins / Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Os contos de Belazarte**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.

\_\_\_\_\_. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vida do cantador**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. **Vida literária**. (Pesquisa, intr. e notas de Sonia Sachs). São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1993.

## ESTUDOS COMPARADOS: INCURSÕES DA POESIA LÍRICA EM SALA DE AULA

Data de aceite: 01/12/2020

**Amanda Ramalho de Freitas Brito**

Universidade Federal da Paraíba  
<http://lattes.cnpq.br/1208086522665870>  
<https://orcid.org/0000-0002-9753-891X>

**RESUMO:** O presente artigo propõe trazer discussões sobre a poesia lírica em sala de aula a partir do estudo comparativo entre *As cigarras* (Sérgio de Castro Pinto) e *Módulo de verão* (Adélia Prado). Conforme o ponto de vista de Julia Kristeva (2005), uma das características do discurso poético é a sua remissão densa a outros discursos, criando em torno do texto poético um espaço múltiplo de apreensão, ou espaço intertextual. Tal espaço reverbera, além das citações diretas e indiretas, um continuum dialógico com temas e signos, de modo a gerar em cada novo texto aprofundamento ou reelaboração de sentido. Diante dessa perspectiva, procura-se interpretar o *corpus* de análise através da configuração temática e simbólica do signo cigarras, observando como as cigarras fomentam um universo de leitura em cada texto. Os estudos comparados estimulam a leitura da poesia lírica em sala de aula, pois promove o dinamismo de apreensão do objeto literário, colocando o leitor diante das várias possibilidades de compreensão de um tema e dos aspectos interculturais da criação literária. Para Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal (1994) a função da literatura comparada é alargar a compreensão do fenômeno literário,

o que promoveria o amadurecimento crítico do leitor e o letramento literário. O trabalho com a crítica comparativa pode ser um caminho para compreender os sentidos do texto poético, pois como destaca Hélder Pinheiro (2006) a crítica literária pode auxiliar o professor a descortinar com o aluno os sentidos de uma obra, possibilitando a fruição estética e, por conseguinte, a formação de leitores, já que o prazer pela obra advém, inicialmente, da sua compreensão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Lírica. Literatura Comparada. Letramento Literário. Crítica e Literatura.

**ABSTRACT:** His article proposes to bring discussions about lyrical poetry in the classroom from the comparative study between the cicadas (Sérgio de Castro Pinto) and Summer module (Adélia Prado). According to the point of view of Julia Kristeva (2005), one of the characteristics of poetic discourse is its dense reference to other discourses, creating around the poetic text a multiple space of apprehension, or intertextual space. Such space reverberates, in addition to direct and indirect quotations, a dialogical continuum with themes and signs, in order to generate in each new text a deepening or re-elaboration of meaning. Given this perspective, we seek to interpret the corpus of analysis through the thematic and symbolic configuration of the sign cicadas, observing how the cicadas foster a universe of reading in each text. The comparative studies encourage the reading of lyric poetry in the classroom, as it promotes the dynamism of apprehension of the literary object, placing the reader in front of the various possibilities of

understanding a theme and the intercultural aspects of literary creation. For Eduardo Coutinho and Tânia Carvalhal (1994) the function of comparative literature is to broaden the understanding of the literary phenomenon, which would promote the critical maturity of the reader and literary literacy. The work with comparative criticism can be a way to understand the meanings of the poetic text, because, as Hélder Pinheiro (2006) points out, literary criticism can help the teacher to unveil with the student the meanings of a work, allowing aesthetic enjoyment and, therefore, the formation of readers, since the pleasure for the work comes, initially, from its understanding.

**KEYWORDS:** Lyric poetry. Comparative literature. Literary Literacy. Criticism and Literature.

## 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.

Manuel Bandeira

Tomo a epígrafe, que inaugura o itinerário das minhas reflexões sobre a poesia lírica, como um caminho que nos faz pensar sobre a relevância da leitura crítica e do ensino de textos poéticos em sala de aula, porque ao estar em “tudo”, a poesia é como um espelho côncavo, ela reflete as dimensões do homem através da imagem simbólica dos objetos, criando assim um alargamento da própria experiência. Tal movimento estimula a formação do leitor, na medida em que ao desnudar os sentidos de um texto, ele desnuda a si mesmo, movimento percebido, principalmente, se o texto dialogar com o eixo proximal dos espaços da experiência do leitor.

Avenida dos tabajaras (II)

(no retesado do arco das esquinas as setas disparam o meu coração: tráfego na contramão do meu tempo de menino)<sup>1</sup>.

O poema citado anteriormente pode, por exemplo, por meio de uma leitura lúdica e crítica, criar o movimento de aproximação com o educando paraibano e, mais especificamente ainda com o trabalho de leitura realizado em escolas de João Pessoa, já que o eu-lírico desperta a memória subjetiva a partir da reinvenção do espaço coletivo local: a Avenida dos Tabajaras. Assim, ao encontrar-se com os signos do poema, o leitor pode coadunar-se com a própria memória, resignificando o espaço coletivo, perspectiva que alarga a fruição estética e a descoberta de sentidos. Essa ideia é justificada quando pensamos no debate teórico proposto por Maurice Halbwachs sobre lembranças fictícias, responsáveis por gerar significados

1 Poema retirado do livro *O cerco da memória*, do escritor paraibano Sérgio de Castro Pinto.

próprios para o indivíduo, o que se dá por meio da interferência da memória coletiva (guardada pelo grupo) na memória individual.

Para Halbwachs (1990, p.24) “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo quando se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos.” O filósofo chama a nossa atenção para o mecanismo dialógico da memória coletiva, o que está no outro, mas acorda a nossa consciência mnemônica: uma música, um poema, um objeto, uma paisagem natural e até mesmo a memória do outro, cujo desenvolvimento de um ponto de vista nos faz acessar a nossa própria memória, o que gera uma intersecção chamada de lembrança fictícia, pois nossa memória agora está misturada com a do outro, por isso ela tem um elemento ficcional. A intersecção de memórias cria um aglomerado de imagens, possibilitando novas consciências e novos sentidos. Podemos dizer que uma das funções motivadoras da poesia é essa intersecção de memórias, responsável por sistematizar a lembrança fictícia, e, assim, alargar o alcance de compreensão do leitor.

No entanto, não podemos reduzir o caráter de intersecção de memórias da poesia a poemas que tragam alguma familiaridade com nossas vivências, mas a toda e qualquer poesia, mesmo frente a um poema que fale de outras experiências – o espaço alheio promove o distanciamento necessário para a apreensão de coisas que saem do alcance da nossa visão como as três dimensões (observadas no espaço) para uma dimensão de outra ordem e até filosófica como o continuum espaço-tempo. Assim, nos versos:

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa:

Fizeste para sempre a vida ficar triste:

Porque um dia se vê que as horas todas  
passam, e um tempo despovoado e  
profundo, persiste.<sup>2</sup>

O continuum espaço-tempo é representado no poema, por exemplo, pelo signo “despovoado”, que coloca o tempo na mesma dimensão do espaço, isso é o que Bakhtin chama, em *Estética da criação verbal*, de cronotopo, ou seja, para ele o espaço na literatura não se separa do tempo, sendo essa uma característica da própria arte literária. O “tempo despovoado” do último verso sugere o próprio vazio do eu-lírico diante da figuração melancólica de uma felicidade que se encontra em outro espaço, atrelada à experiência distante, e, portanto, ausente, sendo assim também um tempo. Essa experiência estética não se comunica diretamente com uma experiência específica de um leitor, mas o coloca em uma dupla articulação: olhar com o olhar do outro, para em seguida problematizar o que viu com o olhar do outro através da própria experiência. Isso é outro conceito de Bakhtin, a isotopia –

2 Segunda estrofe do poema Epigrama nº 2, do livro *Viagem*, de Cecília Meireles.

sair do lugar comum para entender o ponto de vista do outro. Essa convergência de olhares pode ser promovida, é claro, por várias representações artísticas (fotografia, pintura, música, cinema, etc), e com a poesia estimulará diretamente o letramento literário do educando, ao criar uma tensão entre duas perspectivas, amplia o universo de compreensão do leitor em formação.

Diante desse panorama crítico sobre a função motivadora da poesia ao criar um itinerário de intersecção de memórias, é salutar perceber que o projeto inicial pode surgir de textos que conversam mais intimamente com o leitor, não distante, essa função motivadora pode ser fortalecida por textos que figuram outras realidades, que chamarei aqui, por influência de Bakhtin, de poemas isotópicos. “Trabalhar também outras obras que tragam outras experiências humanas diferentes da vivência do leitor é da maior importância, uma vez que o distante, o que não vivi, pode ser apropriado por mim, através da literatura e de outras artes.” (PINHEIRO, 2006, p.114). Reitero que a leitura de poemas mais distantes da realidade do leitor promove a tensão necessária de olhares, estimulando o alargamento do conhecimento do fenômeno literário e da própria vida, já que a “poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos.” (BANDEIRA, 2012, p.27).

Pensem nas feridas  
como rosas cálidas  
Mas, oh, não se esqueçam  
Da rosa da rosa  
Da rosa de Hiroshima  
A rosa hereditária  
A rosa radioativa

*A rosa de Hiroshima* é um rico exemplo dessa tensão de olhares, pois o leitor é convidado a pensar o desastre histórico de Hiroshima pela assimilação poética do signo rosa como projeção extensiva da dor humana, hereditária do trifólio, símbolo da radioatividade. O poema coloca o leitor em perspectiva com a dor do outro a partir de um conjunto de imagens referenciais ao tema - “a bomba de Hiroshima”. A leitura crítica do poema pode ser alargada se compararmos com outras configurações artísticas do tema. Por isso sugiro um panorama comparativo do signo “rosa” dentro da representação da bomba atômica de Hiroshima, considerando a leitura e a interpretação do poema visual *Les Fleurs du Mal* (Avelino Araújo), que utiliza os recursos gráficos e audiovisuais para mostrar o verde das folhas e a exuberância da rosa transformando-se no trifólio da radioatividade e desmanchando-se pela combustão do calor; *Poema- Bomba* (Augusto de Campos), cujo experimentalismo

gráfico apresenta metasemiologicamente a expansão das vogais e consoantes do poema como projeção da própria expansão nuclear da bomba; o filme *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais), cuja montagem paralela entre o fluxo de consciência da personagem e as imagens, cria uma dramatização subjetiva de uma memória coletiva, o que intensifica o caráter lírico do respectivo texto fílmico, como a imagem de um ideograma (primeira cena) formando uma rosa que representa os sobreviventes da tragédia, reiterados pela focalização da personagem central da trama fílmica.

Esse trabalho nos fará compreender a temática em diferentes contextos históricos e estéticos, inclusive, as relações intersemióticas entre literatura e cinema, o que fomentará o processo dialógico necessário ao letramento literário. Ressalta-se que essa leitura comparativa é ressoada por meio da tensão de olhares, cujo movimento ressignifica continuamente o objeto.

O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio (...). No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. (BAKHTIN, 2002, p.78 e 90).

Observando o estudo comparativo como um processo dialógico que estimula o acúmulo de conhecimento para produzir a crítica literária em sala de aula; em decorrência do que eu chamo de intersecção de memórias, fomentada pelo discurso poético com outros discursos, inclusive, com a própria poesia, procuro desenvolver a interpretação dialógica do signo “cigarras” nos poemas contemporâneos: *As Cigarras*, do livro *Zoo Imaginário* (último livro de Sérgio de Castro Pinto, escritor paraibano), publicado em 2005 e *Módulo de verão*, do livro *Bagagem* (primeiro livro de Adélia Prado, escritora mineira), publicado em 1976.

## 2 | A LÍRICA DAS CIGARRAS:

### 2.1 Leitura crítica de *as cigarras*

O poema *As cigarras* já esboça na própria forma o caráter eminente do seu dialogismo, por causa da intersecção ou diálogo criado entre o signo verbal e o visual (entre arte verbal e arte plástica), já que a associação entre cigarra e guitarra surge por meio da comparação desta com aquela, imagem que o leitor encontra sem dificuldade com a ilustração de Flávio Tavares. Então, pensando na forma, o poema é uma metáfora dele mesmo. Há um enriquecimento da percepção motivado pela comparação entre o objeto A (cigarra) e o objeto B (guitarra).

Para Aristóteles (1992, p.107) “a metáfora consiste no transpor para uma

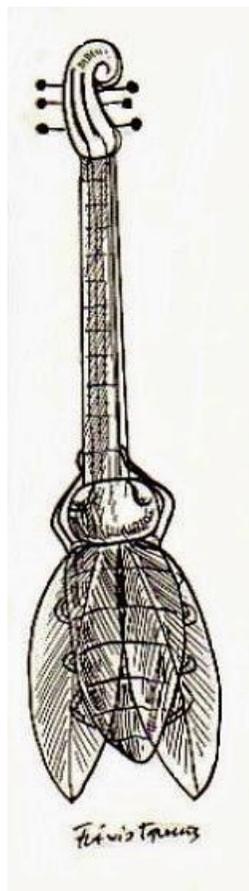
coisa o nome de outra”, o que alarga os significados dos objetos capturados pelo reconhecimento de uma nova percepção. Segue o poema e o desenho:

### as cigarras

*são guitarras trágicas.*

*plugam-se/se/se/se/se nas árvores  
em dós sustentidos.  
kipling recitam a plenos pulmões. gargarejam  
vidros  
moídos.*

*o cristal dos verões.*



Vendo o poema, a transposição metafórica é feita primeiramente no nível da forma, a transferência de sentido é feita por meio da intersecção dos objetos, o que já chama a atenção do leitor para a essência musical das cigarras, elemento responsável por conduzir as reflexões líricas do poema: o canto como representação do sofrimento, sugerido pelos signos “trágicas”, “dós” (que sugere a nota musical como também a compaixão, a lástima, o *pathos*), “moído”; e também como representação de algo vívido, ideia alcançada, por exemplo, pelos signos plenos pulmões ( indicando o fôlego e o grito da vida) e pelo signos “o cristal dos verões”(o cristal no plano figurativo faz referência à sonoridade límpida, ou seja, é uma referência ao próprio canto da cigarra). Essa ideia do paradoxo representada pelo canto da cigarra nos leva a pensar o próprio movimento da vida: a dor simbolizada

pela consciência de finitude, sugerida pelo canto criado pelos “vidros moídos”, signos que podem ser intepretados como analogia a coisas dissolvidas, moídas pelo tempo. E o canto como signo de resistência da vida, por isso, “ o cristal dos verões”.

Chevalier e Gheerbrant (1998), no *Dicionário de Símbolos*, descrevem a cigarra como símbolo da música e da poesia, já que na Grécia, era consagrada a Apolo, em decorrência da expansividade eminente do seu canto. Essa referência à própria poesia, personificada pelo canto da cigarra, retomada por meio da onomatopeia que o poema cria, pode ser traduzida pelo que Stam (2008) chama de reflexividade, ou seja, “refere-se ao processo pelo qual textos literários são proscênios da sua própria produção” (STAM, 2008, p.31).

A associação da cigarra à música é uma maneira do eu-lírico falar sobre a própria poesia, o que é reiterado com a comparação entre cigarra e guitarra, com a personificação da cigarra em “dós sustentidos”. Lembrando que um dó sustentido representa o aumento do tom da nota natural e o avanço de uma nota, o que cria o movimento de expansão do próprio canto da cigarra (expansão da própria voz lírica), representado também pela literação do “se” (primeiro verso da segunda estrofe), que de modo onomatopeico reitera a própria cigarra. A cadência musical do “se” é estruturada no poema pela aliteração do “se”, do “s” e do “c”; além das sugestões simbólicas criadas pela nota musical dó, representada na escala musical pelo “c”, fonema que se assemelha ao “s” na língua portuguesa. A repetição do “se” ainda é colocada no poema por meio do diálogo com o poeta inglês Kipling, conhecido pelo poema *Se*.

SE não perdes a cabeça e o tempo é tal  
Que a loucura inflama todos contra ti;  
Ou, caindo no descrédito geral,  
Sem melindres continuas crendo em ti;  
Se consegues sem desânimo esperar,  
Sem rancores com rancores rebater  
Nem mentiras com mentiras rechaçar,  
Sem com isso sábio ou santo querer ser;<sup>3</sup>

A reiteração do “se” no poema *SE* é acoplado ao canto das cigarras pelo processo metonímico do signo Kipling, o que sugere não só a aliteração do se como também uma intersecção de sentidos, ou seja, a presentificação da conjunção “se” como norteador da possibilidade de algo, como eixo possibilitador da própria resistência. Tal ideia é ancorada em Kipling pela paciência epicurista de aceitar

3 Primeira estrofe do poema *If*, de Rudyard Kipling, que quer dizer na língua portuguesa se.

a vida com seus rechaços, sendo o único caminho possível para se alcançar a plenitude do *esse* (ser), o que pode ser justificado no último verso: “Se, segundo por segundo, os teus minutos/ Dão à volta do ponteiro honesto trilho,/ Tua é a terra inteira e todos os seus frutos/E, acima de tudo, és um homem, meu filho”. O diálogo com Kipling, em *As cigarras*, reitera a própria resistência oferecida pelo canto; oferecendo-nos a arte poética como mecanismo de transgressão da finitude e como mecanismo de projeção da esperança, da possibilidade de existir no plano simbólico, artístico.

A intertextualidade, criada pelo diálogo com Kipling, intensifica o caráter poético do texto, ao vislumbrar o próprio mecanismo reflexivo da arte poética. Há ainda uma intertextualidade implícita em torno da lenda popular da morte momentânea da cigarra ao proferir o canto. Ideia desmembrada do *enjambement* dos versos “as cigarras/ são guitarras trágicas”, sugerindo o canto como indício de algo trágico, projetado pela expansão intensa do próprio canto, que “gargarejam vidros moídos”, como se o som que se expande cortasse a própria garganta. Essa associação trágica do canto da cigarra com o canto da arte e com a morte pode ser vista na canção *Minha missão*, de João Nogueira: “Quando eu canto, a morte me percorre/E eu solto, um canto da garganta/Que a cigarra quando canta morre /E a madeira quando morre canta.”

## 2.2 As cigarras de Adélia: reflexividade lírica em *Módulo de verão*

No poema de Adélia Prado, percebe-se a criação da imagem da cigarra como projeção da poesia, símbolo do canto, o que já se evidencia com o próprio signo “módulo”, de origem latina *modulare*, quer dizer dar ritmo, cantar. Além disso, o signo módulo pode significar forma. Tal caracterização coloca o leitor em uma perspectiva de reflexão sobre a forma poética. No entanto, diferente do poema *Cigarras* que alarga a consciência poética por meio da intensa assimilação com outros signos que lembram o canto: a guitarra, dós, plugam-se, etc; o *Módulo de verão* amplia a consciência poética através da apreensão primária ou natural das cigarras arrancadas do seu cotidiano e assimiladas ao cotidiano do eu-lírico, simbolizando um canto que projeta a possibilidade de concretização do *esse* (ser).

A ideia da cigarra como signo poético, projeta o cotidiano, em uma relação entre poesia e realidade, e fundamenta-se na aproximação entre a descrição do canto e dos atributos das cigarras dos primeiros versos com as imagens de amor projetadas pela apreensão da vida cotidiana do eu-lírico: “Filhinho meu, vem comer/ ó meu amor, vem dormir”. Aliás, a projeção cotidiana do amor está na própria comparação analógica das cigarras com a cabeça de noiva: “as cigarras têm cabeça de noiva”. Conforme nos diz Bosi (2000, p.38) “pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. Analogia é responsável pelo peso da matéria

que dão ao poema as metáforas e as demais figuras”. No poema, a analogia agrega a reflexão metalinguística, ao chamar atenção para os próprios procedimentos poéticos do texto, à compreensão filosófica da vida cotidiana apreendida pela poesia. Vejamos o poema:

Módulo de verão

As cigarras começaram de novo, brutas e brutas.

Nem um pouco delicadas as cigarras são.

Esguicham atarraxadas nos troncos

o vidro moído de seus peitos, todo ele

- chamado canto - cinzento-seco, garra

de pelo, arame, um áspero metal.

As cigarras têm cabeça de noiva,

as asas como véu, translúcidas.

As cigarras têm o que fazer,

têm olhos perdoáveis.

- Quem não quis junto deles uma agulha?

- Filhinho meu, vem comer,

ó meu amor, vem dormir.

Que noite tão clara e quente,

ó vida breve e boa!

A cigarra atrela as patas

é no meu coração.

O que ela fica gritando eu não entendo,

sei que é pura esperança.

A apreensão filosófica da vida é colocada metaforicamente no plano do canto das cigarras, intuída por meio da própria personificação das cigarras que “têm olhos perdoáveis” e desperta a consciência e a descoberta de algo, ideia legitimada pela presença do verbo “sei” (último verso), ou seja, o canto “é pura esperança”, o que revela um caminho de possibilidades de um eu-lírico, que toma consciência da brevidade da vida: “ó vida breve e boa!”. Assim, o canto das cigarras se aproxima e revela a própria poesia, representando o “escrever para não morrer (...) cantar os

infortúnios para afastar o destino que lhe é trazido” (FOUCAULT, 2006, p. 47). Essa apreensão do cotidiano, por meio da relevância da própria reflexão lírica, reverbera o que Stam (2008), caracteriza como realismo mágico, utilizando o primeiro termo para se referir a mimesis e o segundo à reflexividade. Assim, o texto literário “é ao mesmo tempo reflexivo e realista, uma vez que ele ilustra as realidades sociais vividas no dia-a-dia na mesma medida em que lembra aos leitores que a mimesis do texto se trata de um construto” (STAM, 2008, p.32).

## REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. – 7. ed. – São Paulo: Global, 2012.

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

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (organização). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. - 2. ed. – São Paulo : Perspectiva, 2005.

PINHEIRO, Hélder. “Teoria da Literatura, crítica literária e ensino”. In: *Literatura: da crítica à sala de aula*. Hélder Pinheiro e Marta Nóbrega (organizadores). Campina Grande: Bagagem, 2006.

PINTO, Sérgio de Castro. *Zôo Imaginário*. – 2. ed. – São Paulo: Escrituras, 2006.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. – 33. Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

## HARU ET NATSU CARTAS PERDIDAS: IMIGRAÇÃO E IDENTIDADE JAPONESA NO BRÁSIL

Data de aceite: 01/12/2020

**Teresa Rinaldi**

University of California, San Diego (UCSD)  
USA

**RESUMO:** Os japoneses acostumados a uma única raça em seu país de origem, a partir de 1908, chegam a um Brasil multirracial. No processo de assimilação a um novo lugar, a negação ou aceitação das raízes é um drama existencial que todo imigrante vivencia. *Japanese retratos no Brazil* (2010), editado por Marília Kubota, traça por meio de seus diversos autores a memória e a realidade dos japoneses em terras brasileiras. Da mesma forma, o romance televisivo *Haru e Natsu: as letras que não chegaram* (2005) de Mineyo Sato, observa as transformações socioculturais que seus protagonistas vivenciam com a imigração e por meio de suas histórias observa-se o desenraizamento e os laços. O relacionamento interpessoal reformula a identidade nipo-brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imigração Japonesa, América Latina, Missivas, *Haru et Natsu*, Japonês na TV.

### MISSIVES FROM HARU AND NATSU: MISSED ENCOUNTERS

**ABSTRACT:** *Japanese Portraits in Brazil* (2010), edited by Marília Kubota, shows through its various authors the memory and reality of the Japanese in Brazil. Similarly, the television serie

“*Haru and Natsu: the letters that did not arrive*” (2005) directed by Mineyo Sato, observes the sociocultural transformations of their protagonists, experiencing uprooting while reshaping their Japanese-Brazilian identity.

**KEYWORDS:** Japanese Immigration, Latin America, Missives

### INTRODUÇÃO

Os japoneses, acostumados a uma etnia com pouca influência externa, chegaram a um Brasil multirracial a partir de 1908. Pela primeira vez, seu senso de identidade é forçado a reformular. Com o passar do tempo e com o início da Segunda Guerra Mundial, Japão e Brasil se posicionaram em lugares politicamente antagônicos. Essas disparidades políticas também levaram a colapsos sociais. Eles afetaram diferentes áreas da comunidade japonesa. Por exemplo, muitas das escolas em São Paulo foram forçadas a fechar e uma grande quantidade de literatura japonesa foi perdida ou escondida.

Apesar dos problemas políticos, a produção literária e cultural dos nikkeis continuou. Como no início da imigração japonesa, os anos após a Segunda Guerra tomaram conta da busca pela identidade. *Japanese retratos no Brazil* (2010), editado por Marília Kubota, traça por meio de seus diversos autores a memória e a realidade dos japoneses em terras brasileiras. Japão e Brasil, com suas

culturas e línguas tão distantes quanto suas raízes, oferecem na conjunção de seus descendentes uma beleza poética que vários autores se dedicaram a desenvolver.

### **Identidade, etnia e laços inter-raciais**

De acordo com Min e Kim (1999: 17), existem duas teorias étnicas atualmente sendo consideradas. Um é desenvolvido com base na concepção em que a afinidade física, uma língua comum ou religião são os traços de uma identidade étnica. Por outro lado, no quadro da “mobilização social”, a etnicidade é vista como uma criação e co-criação segundo uma sociedade que acolhe o imigrante. Como Nobuko Adaki (2010) investiga, a etnicidade é um produto das relações sociais que se baseiam em valores socioculturais comuns. Por sua vez, Reyes-Ruiz (2010) considera que a etnicidade surge dos laços interpessoais, mas eles se estabelecem a partir de valores construídos e criados em uma sociedade. Em Gregory Peck e Black Diamond, a primeira história da compilação *Japanese Portraits in Brazil: Mestiça Literature*, compilada por Marília Kubota, os personagens de Neno e Sylvia representam duas culturas antagônicas: a japonesa e a brasileira.

O personagem de Neno personifica a cultura japonesa estóica, precisa e respeitosa; e uma brasileira, marcante e transgressora. Ambos os personagens podem ser considerados parte de uma dialética de intercâmbio cultural entre grupos étnicos antagônicos.

Como estuda Eriksen (1993), raça e etnia não são tipologias, mas sim a concepção de uma etnia compartilhada baseada em laços interpessoais. Os conceitos de raça e etnia contemplam grupos de coesão, identidade ou discriminação. A concepção de raça é baseada, por sua vez, em laços baseados em afinidades físicas. A personagem Sylvia, uma brasileira, se revela a mando dos pais para se dedicar apenas à família e ao contrário do que o pai deseja, ela se dedica ao trabalho e se permite falar e conhecer um japonês. Flertar com alguém que seu pai certamente não aprovaria. Nesse sentido, Sylvia representa todas aquelas pessoas que colocam as diferenças étnicas de lado e que, partindo do amor, se abrem a novas experiências. Sylvia percebe que deve se apossar de seu desejo e, assim, mudar o que aconteceu com ela na sorte: “você sonha com uma jovem nunca está do outro lado do sapato” (17). Seus sonhos estavam deste lado, ou seja, do lado da aceitação e da mudança. Através de sua atração por Neno, ela não apenas expandiu suas transgressões iniciais, mas também uniu “deste lado” (entenda este lado como terra brasileira), o desejo de Neno. A beleza dela fazia parte da sua transgressão e, sabendo disso, ela a utilizou para borrar essa diferenciação étnica: “Eu era muito bonita na juventude. Chamava a atenção dos domicílios”(17).

Essa beleza fazia parte de sua capacidade de romper com o estabelecido. Por meio dele, ele se aproximou de Neno. Assim, ele usou essa beleza para fortalecer

sua intenção de quebrar o mandato paterno e se encorajar a estabelecer vínculos com homens que não fossem brasileiros. Ao parametrizar a perspectiva de Eriksen, Sylvia apaga as diferenças étnicas e possibilita um espaço de troca. Nesse lugar, a etnicidade se torna não uma barreira estática, mas uma troca dinâmica.

Já o Neno é alguém calmo, bastante tímido e de fala precisa. Na cultura japonesa, essas são virtudes características. Neno, porém, por amor a Sylvia, se permite aproximar de alguém que não pertence à sua comunidade. Ele também transgredir - movido por seu desejo - com o que é pré-estabelecido por sua comunidade<sup>1</sup>. Em seus primeiros encontros, os jovens se encontram em um mundo idílico do cinema, tão característico da comunidade japonesa de São Paulo<sup>2</sup>. A história de Naraoka inclui sub-repticiamente o nome do famoso ator americano, dando um significado especial ao título desta narrativa. Gregory Peck é o protagonista do filme *Duelo ao Sol* (1946) do diretor King Vidor. Nele, Lewton McCanles, estrelado por Gregory Peck, se apaixona por Pearl Chavez, uma mestiça que, após perder sua mãe, permanece sob os cuidados da família de Lewt. A princípio, Pearl ou Perla, em sua tradução para o espanhol, não concorda com o interesse de Lewt por ela, assim como Sylvia parece não dar atenção ao japonês. Neno, como Peck, transgredir sua posição social e a ordem estabelecida, mas de forma mais pacífica e com mais elegância<sup>3</sup>, oferece a Sylvia um pedaço de chocolate: A única coisa que fiz foi oferecer a ela Black Diamond... Você aceita um pedaço? “ (19).

Naraoka, nesse caso, usa os mesmos nomes do clássico norte-americano como exemplo dessa mistura de etnias na história. Neno não é anglo-saxão, mas a autora joga invertendo sua origem em contrapartida à origem de Peck, que é. O uso de papéis de ambos os personagens dá uma indicação de como a autora implementa personagens ocidentais em sua história de vida dos orientais como um diálogo constante. No jogo de comparação, ele usa Sylvia como Pérola. Em um ponto da história, Neno dá a Sylvia um chocolate, um diamante preto<sup>4</sup>. Esse detalhe pode ser entendido como através de um chocolate (representativo das expressões românticas em muitas culturas quando é dado de presente) duas culturas se encontram e estabelecem uma relação estreita.

1. Normalmente os japoneses se casavam e até traziam noivas escolhidas pela família. O evento também é conhecido como “noivas por fotos” ou noivas por fotos.

2. Em minhas entrevistas realizadas em agosto de 2011 com o autor Júlio Miyazawa e Célia Oi, diretora do Bunkyo São Paulo, os descendentes de japoneses expressaram a importância de fazer cinema e ir ao cinema nos finais de semana. Os membros da comunidade, como Júlio expressa especialmente, lembraram os laços culturais e sociais com o seu distante Japão. No início e por falta de recursos, os cinemas eram cinemas itinerantes em que chegavam às plantações de café e eram montados em caminhões. Uma vez instalados em São Paulo, os japoneses acessavam continuamente os cinemas e, dessa forma, também a produção cinematográfica gerava maior demanda. Para um estudo mais exaustivo sobre a vida do cinema e sua importância na comunidade japonesa, leia A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade, de Alexandre Kishimoto.

3. No filme de Vidor, Lewt (Gregory Peck) duela com seu irmão Jesse pelo amor de Pearl. Em um desfecho trágico, ela também morre nos braços de Jesse, destruindo o amor entre ela e Lewt.

4. O diamante negro é um chocolate típico brasileiro da marca Lacta.

Sylvia era um diamante negro exótico para Neno, com o qual ela apenas concordou sendo levada por seus desejos. Pode-se dizer que a necessidade da autora de incluir um personagem branco como título de sua história remete ao que Jeffrey Lesser analisa a respeito da criação de diferentes categorias étnicas: “reconfigurar japoneses como não asiáticos foi um passo importante na criação”. “categorias étnicas para imigrantes” (Lesser 87). A inclusão de famosos personagens ocidentais em uma história de japoneses no Brasil é uma forma de reconfigurar e criar categorias intermediárias onde os dois personagens se misturam em variações de histórias originais (como o filme original de Gregory Peck). Da mesma forma, através de Neno e Sylvia podemos ver os bastidores da constante busca e reformulação da identidade que, neste caso, são percebidas através dos relacionamentos amorosos.

A linguagem corporal e os diálogos descritos em *Gregory Peck e Black Diamond* demonstram a curiosidade do autor em relação ao jogo da identidade e como, por meio da atração dos protagonistas, se observa o fascínio por outra etnia. Neste caso, é possível referir-se ao quadro de miscigenação e deslocação da posição de Cornejo Polar, para encontrar uma nova proposta. Para elucidar essa nova perspectiva, lembrando a contribuição de Cornejo Polar, o debate sobre a literatura mestiça deve fornecer uma alternativa teórica. Enquanto Fernando Ortiz ou Ángel Rama discutem os perímetros ou limites da transculturação, para Cornejo Polar o conceito de miscigenação difere do de transculturação, pois esta incorpora - em um plano sincrético - dualidades: duas ou mais línguas, duas ou mais identidades, duas ou mais experiências históricas. A transculturação enfatiza conflitos e diferenças. A síntese onde esses elementos se encontram, segundo Cornejo Polar, se dá em um espaço de hegemonia cultural e literária, onde “a assimetria social dos contatos originários seria evitada”. (117) Aqui, os discursos que não influenciaram o sistema da “literatura iluminada” serão marginalizados. Reformulando o questionamento de Cornejo Polar de que o conceito de transculturação que enfatiza conflitos e diferenças, enquanto o de miscigenação fala de uma síntese de muitas misturas, propõe-se um espaço intermediário.

Esse lugar intermediário observa tanto os conflitos e as diferenças de transculturação entre nikkeis e nativos quanto a síntese que aproxima essas diferenças. A proposta agora é uma visão panorâmica da produção literária nikkei e inseri-la tanto em um quadro de miscigenação quanto de transculturação onde as diferenças étnicas servem como ponte de conexão e não de diferenciação. Como analisa Ignacio López-Calvo em *Imaging the Chinese in Cuban Literature and Culture* (2008: 139), os autores se deparam com uma grande limitação ao representar uma cultura em sua totalidade: ... “authors [concentrate] on those fragments of it with which they are familiar. In this endeavor, they must walk a thin line between being selective and falling into obtuse stereotypes”.

Nesse caso, Naraoka aborda a questão das uniões entre japoneses e brasileiros de forma quase tímida, sem fazer uso extensivo da linguagem. Em vez disso, é sustentado por meio de uma história contada dentro de uma história. O autor, a partir da simplicidade narrativa, trabalha aquela linha tênue entre o familiar e o estranho sem cair em estereótipos. Desta forma, não se esgota nos conflitos entre grupos étnicos, mas sim os aproxima ou os sintetiza através de uma relação de amor.

Na produção literária dos Nikkeis no Brasil, um dilema que seus personagens encontram ao se apaixonarem é uma constante. Muitos desses gostam de Goro e Antônia na novela *Yawara!* (2008) de Júlio Miyazawa, ou Grabriel e María no filme *Gaijin: ama-me como seu* (2005) de Tizuka Yamasaki<sup>5</sup> para citar alguns, estão divididos entre o amor e o respeito pelas suas origens e o amor pelo novo lugar onde eles estão. Onde inicialmente diferenças étnicas<sup>6</sup> os separam, o laço de amor os une.

### **Haru et Natsu: as cartas da reunião. Nação e família**

Homi Bhabha e Benedic Anderson, em seus trabalhos sobre o discurso do nacionalismo e o sentido de nação, servem de estrutura nesta parte da análise. Eric Hobsbawam, citado por Bhabha, ao estudar a história das nações ocidentais, o faz à margem dos imigrantes exilados (200). Embora Haru e Natsu Takakura não sejam exilados, as condições em que passam suas experiências imitam as de quem vive no exílio. Dadas as condições precárias de sua permanência no Brasil, os pais das meninas não podem retornar rapidamente ao Japão. A família que planejava viajar junto para o Brasil deve se separar. Natsu, a irmã mais nova, sofre de uma infecção no olho e, por recomendação médica, é impedida de embarcar no navio. Os pais decidem então deixar a filha mais nova aos cuidados de parentes. Haru, a mais velha, promete à irmã sempre escrever para ela e ir procurá-la depois de três anos, quando o contrato no Brasil terminar.

Segundo Bhabha, a nação “preenche a lacuna deixada no desenraizamento das comunidades” (200). Nesse sentido, a nova nação adotada pela família de Haru e Natsu, Brasil, no início não consegue completar ou substituir o desenraizamento vivenciado. Os Takakura também não conseguem pertencer, mas também não conseguem sair do local. Por meio de cartas entre as irmãs e tomando as palavras de Gellner na escrita de Benedict Anderson: “O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem”

5. Um estudo mais exaustivo dessas obras pode ser encontrado em meu livro *Soles de Oriente en Latino-américa*.

6. Embora durante o governo do presidente Getúlio Vargas, a constituição de 1934 previsse a “lavagem” da sociedade por meio de casamentos inter-raciais, esse projeto se concentrou especialmente nos europeus. Os japoneses foram marginalizados desde o início. Para mais informações sobre o assunto, consulte o artigo de Fábio Ocada “Uma reconstrução da memória da imigração japonesa no Brasil”.

(49). Contextualizando as cartas com o sentido de nação e de busca da “pátria”, as irmãs de seus pontos distantes e desengajados fabricam um sentido de nação e de pertença. Suas respectivas comunidades são funcionais para sua imaginação e senso de pertencimento. As cartas são, por sua vez, o condutor que possibilita um sentido de comunidade, imaginado por cada um no seu contexto cotidiano. É nesse quadro que Haru tenta, como visto ao longo da história, reconhecer no Brasil um lugar onde possa se desenvolver e “pertencer” para poder voltar em busca de sua irmã. Mas, demorou setenta anos para que as condições fossem atendidas e Haru voltou em busca de sua irmã. Existem vários eventos mais representativos no que diz respeito ao sentido de família e nação que são mostrados no romance. Alguns dos mais destacados são o desenraizamento (da imigração), o adoecimento de alguns personagens, a emigração forçada dentro do Brasil e a importância de catalogar experiências por meio de cartas.

## Desenraizamento

El exilio es la cesación del contacto con  
un follaje y de una raigambre con el aire  
y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor,  
es como una muerte inconcebiblemente horrible porque  
es una muerte que se sigue viviendo conscientemente.

Julio Cortázar

O exílio, a imigração, a mudança habitual de habitat implicam em uma taxa de desenraizamento, onde a identidade social e cultural do indivíduo é desintegrada e o sentido de nação é gradualmente perdido. Nesse processo, um novo espaço é habitado onde, simbolicamente, a memória e a conexão com o passado são elementos determinantes para que os desenraizados (imigrantes, exilados) iniciem uma nova etapa de reintegração e aceitação social (Sandoval, 1993: 10).

Nessa parte da análise e a partir do enfoque do desenraizamento, estão incluídas as histórias de *Missoshiru* de Tereza Yamashita, *Ou Que Nós realmente machucamos* de Wilson Sagae e o romance televisivo *Haru e Natsu* (2005) do diretor Mineyo Sato. A obra de Yamashita se destaca não apenas por sua história, mas também por sua forma. Inclui dois personagens principais, Sr. Klauss e Hiromi, a garota japonesa. Neste conto, a repetição da saudação entre o Sr. Klauss e Hiromi ou Hiro estabelece desde o início a peculiaridade desta técnica para nela encontrar sentido. Assim como no filme *Groundhog Day* (1993) do diretor Harold Ramis, onde o que aconteceu com a protagonista em um dia se repetiu inúmeras vezes, *Missoshiru* com seu diálogo: -Ohayô, o senhor Klauss induz o leitor a refletir sobre o sensação de

repetição. Em primeira instância, pode estabelecer uma sensação de permanência. Hiro iniciou o diálogo da mesma maneira quando foi comprar algo que sua mãe encomendou da empresa do Sr. Klauss. No decorrer da história, o diálogo se repete catorze vezes até a última em que a menina percebe a ausência de Klauss.

A memória mútua, a relação amorosa entre uma e outra personagem mostra aquele espaço imaginário onde ambos se sentem parte de um novo lugar. Embora o nome Klauss possa denotar origem alemã, a autora não menciona seu sobrenome. Isso também é simbólico, pois apesar de ter um nome alemão em todas as interações com Hiro, o Sr. Klauss conhece em detalhes a história dos imigrantes japoneses no Brasil. Também é visto que ele gosta de lembrar o passado. No final da história, é revelado que Klauss sofre de Alzheimer. A repetição característica de frases ou movimentos por quem sofre da doença, neste caso, funciona como um exemplo da importância da memória. Toda vez que Klauss falava com Hiro, começava da mesma maneira. Em cada uma das intervenções após a saudação, ele relembrou um acontecimento diferente sobre a história dos imigrantes japoneses no Brasil. A autora, por meio desse recurso, mostra a importância da memória ligada ao sentido de identidade. O desenraizamento, neste caso, está menos presente e os laços criados na nova nação compensam a perda. Na última das repetições do diálogo: “—*Ohayô*, senhor Klauss. —*Ohayô*,” (Kuboka 111) insistentemente um evento. Nesse sentido, o autor, por meio dessa técnica, simboliza a importância do passado. O mesmo, por meio da memória é o que dá sentido ao imigrante, ao Hiro nesse caso, e assim consegue amenizar o desenraizamento.

A ideia de retorno é uma constante essencial para compreender o desenraizamento cultural e a situação dos imigrantes. Segundo Ana Vásquez, a situação psicológica do exílio (neste caso pode ser aplicada aos personagens de Haru e Natsu) contempla que o indivíduo não está no presente, onde ele contempla sua vida fora de seu país como uma pausa, uma falsa vida onde ele se desenvolve paralelamente aos seus anseios. A imigração sem volta é inimaginável, é como uma dupla derrota (Vásquez, 1993: 37). Outra autora que já trabalhou com o assunto, Cristina Hurtado-Beca mantém a mesma ideia: que o exílio é uma partida forçada, que não é objeto de uma escolha pessoal, é decisivo para que o exilado mantenha sempre a esperança de retorno (Hurtado- Beca, 1993: 50).

## **Homeland**

Por sua vez, o sentimento de pátria ou pertencimento como forma de contrabalançar o desenraizamento é observado principalmente na minissérie Haru e Natsu: as cartas que nunca vieram (2005) estrelando Mitsuko Mori no papel de Haru Takakura e Yôko Nogiwa como Natsu Takakura. Esta produção nipo-brasileira produzida em 2005 em comemoração à primeira transmissão da emissora de

televisão NHK (Japanese Broadcasting Corporation) e estreada no Brasil em 2008, trata da vida de Haru e Natsu, separados por setenta anos, um no Japão e outro no Brasil. Suas vidas, ofuscadas pela nostalgia e distâncias forçadas, recriam a vida de muitos outros imigrantes, conforme mencionado por Elizabetta Zenatti, diretora da programação artística da NHK<sup>7</sup>.

A imigração japonesa produziu muitas histórias dramáticas e emocionantes, conforme retratadas em uma minissérie. Haru e Natsu é especial porque luta pela primeira vez na televisão aberta ou o público poderá conhecer de parte a saga de duas famílias. Como exibição dessa produção, a Banda comemora uma importante parceria iniciada há anos entre os dois países.

Haru e Natsu visitam de forma dinâmica a importância da memória em face do desenraizamento, o simbólico de manter laços de amor através do tempo e da distância e os fundamentos da identidade que - além das influências - podem ser recriados a partir de laços fraternos. Esta parte da análise concentra-se principalmente na busca por um senso de pátria e família.

## A doença

Segundo Abdelmalek Sayad em *The Suffering of the Immigrant* (2004), o autor analisa a relação entre o corpo do imigrante e a contradição na consciência do indivíduo. De acordo com Sayad, ao observar a situação dos imigrantes, existem muitas contradições a respeito de seus próprios corpos. Sayad menciona que o corpo é um objeto de representação e apresentação de si mesmo onde “o corpo é habitado por todo o grupo [imigrantes neste caso] que vive dentro de nós” (179) e onde o corpo também é um instrumento de trabalho e um espaço onde as doenças se manifestam.

Todos os episódios começam com a narração de Haru, a irmã mais velha, explicando os exemplos do capítulo na televisão e resumindo os eventos. O primeiro capítulo da novela “Hermanas”, estabelece seu tom dramático e nostálgico. Desde o início você pode ver a tristeza nos personagens e como a doença de Natsu e a decisão dos pais de deixá-la sozinha no Japão, marca a vida das irmãs para sempre. A doença de Natsu tem um duplo significado. Em primeiro lugar, devido à infecção, ele não embarca e a família deve se separar. Por outro lado, talvez mais oculta, sua doença pode ser tomada como resistência à mudança.

Além da doença de Natsu, a doença do irmão também pode ser incluída logo após sua chegada ao Brasil. O trabalho árduo afetou a saúde de Shigeru Takakura, irmão de Haru e Natsu, que adoeceu e morreu de malária. A morte, neste caso, foi a fuga de Shigeru. O corpo de Shigeru não resistiu às exigências da vida na plantação de café e apenas manifestou doença. Sayad entende que o imigrante

7. Para mais detalhes, acesse a matéria “Banda exibe superprodução da NHK e inicia comemorações do Centenário da Imigração Japonesa”

não tem sentido e que sua existência está ligada à capacidade de trabalhar. É aqui que o corpo doente do imigrante se torna um significante: “has no meaning, in either of his own eyes or those of others, and because, ultimately, he has not existence except through his work, illness, perhaps even more so than the idleness it brings, is inevitably experienced as the negation of the immigrant”. (180) Não há saída para o problema (no caso a precariedade em que vive a família Takamura) e a doença “becomes permanent and is the object of a permanent claim; it becomes the only way out [of] a situation from which there is no way out” (182). Embora a análise de Sayad olhe para a dinâmica dos imigrantes e seus níveis de adaptação após a doença, sua perspectiva se aplica a Natsu e seu irmão Shigeru que, sem ter uma solução para o problema iminente, adoecem. No caso de Natsu, sua doença de certa forma a “salva”, pois ela não pode embarcar. Da mesma forma, esta doença a cancela e ela perde - devido às circunstâncias da vida no Japão, especialmente durante a guerra - o contato com sua família. Sua doença era sua forma de fuga, mas também sua convicção. No caso de Shigeru, ele só escapou pela morte.

Todos os episódios começam com a narração de Haru, a irmã mais velha, explicando os exemplos do capítulo na televisão e resumindo os eventos. O primeiro capítulo da novela “Hermanas”, estabelece seu tom dramático e nostálgico. Desde o início você pode ver a tristeza nos personagens e como a doença de Natsu e a decisão dos pais de deixá-la sozinha no Japão, marca a vida das irmãs para sempre. A doença de Natsu tem um duplo significado. Em primeiro lugar, devido à infecção, ele não embarca e a família deve se separar. Por outro lado, talvez mais oculta, sua doença pode ser tomada como resistência à mudança.

### **Emigração forçada**

A família Takamura enfrenta três grandes desenraizamentos. O primeiro desenraizamento é quando eles deixam o Japão e sua filha mais nova lá. No terceiro capítulo “Perpetuamente en Movimiento”, após a morte de Shigeru e como resultado da opressão que sofrem na fazenda de café, decidem fugir. Este segundo desenraizamento é marcado pela perda, agora definitiva, de outro filho. Nesse sentido, os pais “abandonam” os filhos pela segunda vez. A pátria mãe, o Japão, não conseguiu sustentar seus filhos e os Takamura não conseguiram manter a família unida. A imigração e suas dificuldades fornecem, de acordo com Sayad, uma oportunidade para lembrar o desaparecimento do “mothering provided by both the ‘mother-society’, the nurturing land [...] and the actual mother” (208).

Em cada um desses desenraizamentos, o pai, Sr. Takamura, sempre tentou defender os valores japoneses e, acima de tudo, recusou-se a aprender o português. Além disso, ele argumentou que um verdadeiro japonês não precisava aprender a língua. Da mesma forma, a esposa de Takamura é uma personagem que mostra uma

evolução notável a cada desenraizamento. Embora a princípio seu personagem seja alguém passivo que não decide ou dá sua opinião sobre deixar Natsu sozinho no Japão, com o decorrer da história ele consegue se posicionar em outro lugar. No segundo desenraizamento, após fugir da plantação de café, uma mãe é vista contemplando o bem-estar de seu outro filho, Minoru, (quando ele decide seguir viagem para São Paulo e trabalhar como estivador) e, por mais que seja. não concordou, pode dizer: “Se você se separar da mãe [falando na terceira pessoa] pelo menos seja feliz”. Nesse sentido, o que a terra natal não poderia conceder, é dado pela mãe biológica: apoio e reconhecimento. Se você se separar de sua mãe (ou de sua pátria no caso de toda a família Takakura), pelo menos seja feliz.

De acordo com Robert Berthleier em seu estudo sobre reações neuróticas depressivas, há um trade-off entre mãe e filhos diante das perdas. A “não compensação” ou a falta de atenção dos pais e, principalmente, o silêncio da mãe diante do desenraizamento diferente sofrido pela família Takakura, se transformam no final do romance. A mãe, que a princípio não se opôs ao marido em deixar a filha sozinha no Japão, com o segundo e terceiro movimentos da família começa a se fazer ouvir.

Segundo Berthleier, a relação com a mãe que tenta compensar as perdas é caracterizada pela fixação na mãe (42). Embora a personagem Sra. Takamura não mostre uma obsessão em manter o domínio sobre seus filhos após o desenraizamento que sofrem, há compensação de sua parte. No caso da imigração e da perda da nação, a língua também faz parte dessa perda. A nova postura da Sra. Takakura é compensar apoiando as crianças, especialmente com a decisão de Haru. A filha mais velha quer aprender a língua e seu pai é inflexível. A mãe, diante do fato e com uma nova visão, não só insiste que Haru deve aprender, mas também se dedica a isso. O idioma, agora tão representativo da comunidade japonesa no Brasil e sustentado por personagens como o pai de família, passa a ser visto como um curinga na formação da nova comunidade. Esta comunidade, esta nova nação, nasceu do desenraizamento mas uma nova vida se formou e forjou a partir do apoio de mães como a Sra. Takamura que, emulando a pátria, sabem distinguir a importância da aprendizagem de línguas como forma de adaptação bem-sucedida em um novo lugar.

### **A importância de catalogar experiências**

Como John Storey explica a respeito do papel da televisão e das histórias apresentadas nela “aqueles que a consideram [novelas de televisão] realistas mudam o foco da atenção da particularidade da narrativa (denotativa) para a generalidade de sua (conotativa) temas” (26). Haru e Natsu consegue passar do particular ao geral. Comparado a outros romances de televisão, Haru e Natsu, está longe do uso

melodramático exagerado característico da telinha.

O subtítulo do romance também é importante na hora da análise. “As cartas que nunca chegaram” revelam a estrutura do romance. A história que começa em 1934 no porto de Kobe com a família Takakura consegue conectar-se com milhares de outros imigrantes japoneses que passaram pelas mesmas vicissitudes e tristezas ao deixar seu país natal. O público pode não ser um imigrante, mas a história de vida que apresenta tem um sentido fundamental de conexão: amor à família e à pátria. Nesse sentido, a obra tem um alcance massivo, além do seu formato televisivo que implica um grande alcance. Os temas que aglutinam a história são cada um profundos em si. O uso da analepsia e da prolepsia ao longo da história é a forma equilibrada escolhida para a leitura das cartas das irmãs. Sobre isso, Haru, ao deixar o Japão, prometeu escrever para Natsu até seu reencontro. As cenas são desenvolvidas a partir da voz das irmãs que relembram diferentes momentos de suas vidas. Suas cartas nunca chegaram às mãos dos respectivos destinatários, o que causou ressentimento em Natsu e confusão em Haru. Por fim, a irmã mais velha consegue voltar ao Japão e procura sua irmã depois de setenta anos de separação. A princípio, Natsu, uma rica empresária japonesa, não quer reconhecer sua irmã, aludindo que sua irmã havia morrido por ela. No estudo de Storey sobre o uso da ficção e da ficção na produção cultural, observa-se que todas as narrativas, como mencionadas inicialmente por Pierre Macherey em *A Theory of Literary Production* (1996), contêm um projeto ideológico.

Eles prometem nos trazer para mais perto da verdade e “[eles] prometem dizer a ‘verdade’ sobre algo. A informação é inicialmente retida na promessa de que será revelada” (40). Embora desde o início se saiba que as cartas nunca chegaram ao seu destino, as histórias nelas contadas corroboram a verdade da narrativa mencionada por Storey “a narrativa sempre constitui um movimento de divulgação” (40). Embora a citação se refira à narrativa literária, as cartas, neste caso, podem ser tomadas como a narrativa fundamental que permite o desenvolvimento. A analepsia e a prolepsia mostram, respectivamente, essas promessas de “verdade” em relação à história e ao desenrolar dos acontecimentos e, nesse ínterim, os personagens conseguem se entender melhor.

Segundo Macherey, os textos são divididos em duas instâncias: uma parte ideológica, a verdade prometida, a verdade revelada e, em seguida, uma ruptura entre as duas instâncias. As cartas das irmãs seguem esta forma e, desde o início, mostram a verdade que será revelada no decorrer dos capítulos. A ruptura ocorre no reencontro das irmãs e na descrença de Natsu de que sua irmã realmente tivesse escrito para ele. A fantasia da história e como se descobre que as cartas ficaram guardadas em uma caixa postal no Brasil e na casa da tia no Japão conseguem mostrar as aventuras e o contexto histórico fundamental na vida dos nipo-brasileiros.

Trabalhos como *Gregory Peck e Black Diamond* de Adalgisa Kurota, *Arrepio na espinha* de Mirian Lie, *Samurai* (2013) de Gaspar Scheuer, *Missoshiru* de Tereza Yamashita e *Haru e Natsu* do diretor Mineyo Sato enfocam as transformações socioculturais de imigrantes japoneses em Brasil e Argentina, onde o mestiço é comum a todos e os fios comuns de honra e desenraizamento estão envolvidos sob o olhar inclusivo dos laços fraternos entre imigrantes e locais. A inclusão dessas obras encontra sua lógica a partir de uma visão panorâmica que permite estudar a questão da imigração nikkei como uma dinâmica constante e fluida, onde a memória, o senso de comunidade, a formação de uma nova nação, o diálogo entre os orientais e os ocidentais são uma amostra do hibridismo e das trocas ocorridas na América Latina.

## CONCLUSÃO

A produção cultural dos nikkeis é fruto do desenraizamento e da necessidade de encontrar, em novos lugares, espaços que possam ser chamados de casa. A dor da imigração, as distâncias forçadas e a nostalgia devastam a constituição psicológica e social dos imigrantes. O êxodo que esses japoneses iniciaram a partir de 1908 não é apenas um exemplo do desenraizamento do grupo japonês, mas é também um exemplo da jornada interna e externa dos imigrantes. Ao contrário do êxodo dos puritanos nos Estados Unidos, o movimento migratório dos japoneses tem suas raízes em desentendimentos econômicos e políticos e, posteriormente, sociais.

As obras nikkeis se diferenciam das demais pela nostalgia constante e, portanto, também pela esperança de retornar ao lugar de origem. Esse sentimento é o que Haru e Natsu mantiveram ao longo de suas vidas. As irmãs, como tantas outras pessoas com experiências semelhantes, esperavam por seu reencontro. Conseguiram sobreviver a situações adversas e se adaptar a uma realidade desfavorável, relembando o passado e sempre esperando o futuro.

A minissérie de Haru e Natsu ilustra a busca constante do homem por um sentimento de pertencimento, a afirmação da memória e o paradoxo de ser desenraizado e se reunir com os outros e consigo mesmo como resultado da imigração. O próprio sentido das produções culturais mostra a presença do outro. Estar ciente da presença desse outro é o que, ao longo do tempo, leva ao reconhecimento e à inclusão.

## REFERÊNCIAS

Adachi, N. (2010). Japanese and Nikkei at home and abroad: Negotiating identities in a global world. Amherst, NY: Cambria Press.

“Band Exibe Superprodução da NHK e Inicia Comemorações do Centenário da Imigração

Japonesa." *Band Uol, Brasil*.(2008, February 21). Retrieved from [Http://www.band.uol.com.br/tv/noticias.asp?id=66206](http://www.band.uol.com.br/tv/noticias.asp?id=66206).

Berthelieir, R. (2006). *Enfants de migrants à l'école française*. Paris: Harmattan.

Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Butler, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York. Routledge.

Cheng, A. (2001) *The Melancholy of Race*. New York: Oxford University Press.

Cornejo Polar, A. (2004) "Mestizaje, Transculturation, Heterogeneity." *The Latin American Cultural Studies Reader* Ed. Ana Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo. Durham N.C.: Duke University Press.

Daniels, R. (1998) *Asian America: Chinese and Japanese in teh United States since 1850*. Seattle: University of Washington Press.

Duncan Barreta, S., Markoff, J. (1978) "Civilization and Barbarism: Cattle Frontiers in Latin America." *Comparative Studies in Society and History* 20, pp. 587-620.

Eriksen, T. H. (1993). *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. London: Pluto Press.

García, J. (n.d.). García, J. (2014) "Samurai de Gaspar Scheuer; buscando en el horizonte difuso." Retrieved March 23, 2014, from <http://www.cinestel.com/pelicula-samurai-gaspar-scheuer-alejandro-awada/>

Hurtado-Beca, C. (1993): "El segundo exilio: el retorno al país", en VV.AA., *Filosofías del exilio*, Edeval, Valparaíso.

King, J. (2007) "Of Bedouins and Gauchos: Orientalism in Argentina." Editor: Ignacio López-Calvo. *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond. (182-191)* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Kishimoto, A. (2009). *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade*. Dissertation. Universidade de São Paulo. 2009. Retrieved March 3rd, 2014 from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03052010-091721/en.php>

Lee, G., & Wilson, W. S. (1985). *Ideals of the Samurai: writings of Japanese warriors*. Burbank, CA: Chara Publ.

Lesser, J. (2001). *Negotiating national identity: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press.

López-Calvo, I. (2008). *Imagining the Chinese in Cuban Literature and Culture*. Gainesville. University Press of Florida.

Macherey, P., & Wall, G. (1978). *A theory of literary production*. London: Routledge & Kegan

Paul.

Min, P. G. (1999). *Struggle for ethnic identity: Narratives by Asian American professionals*. Walnut Creek [u.a.: Alta Mira Press.

Molas, R. R. (January 01, 1964). *El Gaucho Rioplatense: Origen, Desarrollo y Marginalidad Social*. *Journal of Inter-American Studies*, 6, 1, 69-89.

Naraoka, A., & Kubota, M. (2010). *Retratos japoneses no Brasil: literatura mestiça São Paulo, SP, Brasil*: Annablume.

Ocada, F. (n.d.) "Uma reconstrução da memória da imigração japonesa no Brasil." Retrieved on March 2nd, 2014 from [Http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/](http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/viewFile/)

Serviss, G. P. (1911). *A trip of terror*. In *A Columbus of space* (pp. 17-32). New York, NY: Appleton.

Reyes-Ruiz, R. (2010). *Latino Transnational Culture and Identity in Greater Tokyo. (165-185) In Japanese and Nikkei at Home Abroad*, ed Nobuko Adachi Amherst, NY: Cambria Press.

Sandoval Forero E., 1993: *Migración e identidad. Experiencias del exilio*, UAEM, México.

Said, E. W., & Fuentes, M. L. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate. In Storey, J., & Storey, J. (2013). *Cultural theory and popular culture: A reader*.

Takaki, R. T. (1998). *Strangers from a different shore: A history of Asian Americans*. Boston [etc.: Little, Brown and Company.

Yun, C. (1992) "Beyond 'Clay Walls': Korean American Literature." In Shirley Geok- lin Lim and A. Ling (Eds.), *Reading the Literatures of Asian America* (79-95). Philadelphia: Temple University Press.

Vásquez, A. (1993): "La maldición de Ulises", en VV.AA., *Filosofías del exilio*, Edeval, Valparaíso.

Vidor, K., Leone, S., Guillermin, J., Peck, G., Jones, J., Cotten, J., Steiger, R., Van, C. L. (2010). *Duelo al sol: Agáchate maldito*. Espanya: s.n..

# CAPÍTULO 6

## OS SENTIDOS DO CONTO “DIANTE DA LEI” NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA GREIMASIANA

*Data de aceite:* 01/12/2020

*Data de submissão:* 06/11/2020

**Karin Elizabeth Rees de Azevedo**

<http://lattes.cnpq.br/6375975568266195>

**Cícero Freud Lacerda Leite**

<http://lattes.cnpq.br/3452225357310897>

**RESUMO:** O texto se propõe analisar, sob o prisma da semiótica, o percurso narrativo do conto “Diante da Lei”, de Franz Kafka. O conto desempenha um papel que propicia uma análise semiótica, que pode ser abordada, em se tratando de gênero textual conto, tendo em vista que os estudos de Greimas oferecem para as palavras significados diferentes referentes à estruturação e interpretação textual. Ancorado nos estudos semióticos, o intuito do trabalho também implica expor que existem situações adversas, que se passam na narrativa por um conflito dos personagens. Assim, este estudo envolve a abordagem da comunicação da estruturação da narrativa no conto, com base na teoria semiótica greimasiana, aplicando a metodologia com enfoque em pesquisa bibliográfica ancorada em estudos de autores que abordam esse tipo de análise. Assim, o trabalho engloba os aspectos literários e semióticos, que ocorrem no conto e na estrutura narrativa. Conclui-se a análise expondo que o conto explora o paradoxo do acesso à justiça perante a demora em poder ser essa acessada por pessoas mais simples, e retrata a condição da relativização da lei ao expor que

essa pode ser mais severa para certas pessoas, como o homem do campo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica Greimasiana; Diante da Lei; Franz Kafka.

### THE MEANINGS OF THE TALE “BEFORE THE LAW” IN THE PERSPECTIVE OF GREIMASIAN SEMIOTICS

**ABSTRACT:** The text proposes to analyze, from the prism of semiotics, the narrative course of the short story “Facing the Law”, by Franz Kafka. The tale plays a role that provides a semiotic analysis, which can be approached, when dealing with textual genre tale, considering that Greimas’ studies offer different meanings for textual structure and interpretation. Anchored in the semiotic studies, the intention of the work also implies to expose that there are adverse situations, that happen in the narrative by a conflict of the personages. Thus, this study involves the communication approach of narrative structuring in the story, based on the greimasian semiotic theory, applying the methodology with a focus on bibliographic research anchored in studies of authors that approach this type of analysis. Thus, the work encompasses the literary and semiotic aspects that occur in the story and in the narrative structure. The analysis concludes that the story explores the paradox of access to justice in the face of the delay in being able to be accessed by simpler people, and portrays the condition of relativization of the law by stating that it may be more severe for certain people, such as the country man.

**KEYWORDS:** Greimasian semiotics; Facing the

## 1 | INTRODUÇÃO

O presente texto busca analisar o conto “Diante da Lei” de autoria de Franz Kafka, que foi escrito no início do século XX, tendo este conto grande repercussão por apresentar, em sua narrativa, uma ilustração do momento de positivação do Direito, abordando aspectos que demonstram a condição do cidadão comum perante a lei e o considerado discurso jurídico, que acaba por demonstrar a barreira que existe entre a sociedade e a própria lei que a esta se aplica.

A teoria semiótica proposta por Greimas se constitui em etapas, que possibilitam ao leitor compreender o que o texto diz e como diz, de forma que propicia elementos que formam o nível concreto do texto, que se articula em um percurso de sentido.

O conto desempenha um papel que propicia uma análise semiótica, não vista por Kafka, mas que pode ser abordada, em se tratando de gênero textual conto, tendo em vista que os estudos de Greimas oferecem para as palavras significados diferentes referentes à estruturação e interpretação textual. Há uma contextualização, quando se usa o conto e a semiótica de Greimas em um repertório cultural e linguístico.

Ancorados nos estudos semióticos, o intuito do trabalho também implica expor que existem situações adversas, que ocorrem na narrativa por um conflito dos personagens. Assim, no enredo da história do conto “Diante da Lei” se aplica a análise semiótica greimasiana, estruturando as modalidades pertinentes no conto de Kafka.

Dessa forma, a construção de significação ou de sentidos por meio da análise do conto envolve os níveis fundamental, narrativo e discursivo, fixando-se este artigo mais no aspecto narrativo, mas que permite a análise do texto no que concerne aos planos manifestos no discurso e que propiciam sentidos.

Nesse sentido, o texto é entendido como objeto de significação, por meio do qual a semiótica se preocupa em verificar e estudar os mecanismos que o constituem como um todo significativo, ou seja, o estudo com base na análise semiótica, que se procura apresentar, envolve a exposição acerca do que o texto diz por meio do aspecto narrativo, examinando o seu plano de conteúdo, que é percebido como uma forma de percurso em construção de sentidos, ou que permite a geração de sentidos.

Assim, a semiótica greimasiana procura analisar os mecanismos que constituem os sentidos, mas a semiótica não ignora que o texto se apresenta também como um objeto histórico que tem relação direta com o contexto, que

permite entender os sentidos expressos.

O artigo está estruturado em partes, tendo como início a exposição em contextualização acerca da semiótica com foco em Greimas. Em item seguinte é abordado o conto de Kafka, Diante da Lei, cujo enfoque retrata as inquietações do homem moderno no século XX, bem como o confronto dos personagens frente aos problemas dogmáticos da justiça imposta à sociedade. Em seguida, se faz a exposição acerca da construção da narratividade identificada no conto em face das análises semióticas, finalizando com considerações acerca da temática abordada.

## **2 I PANORAMA DA SEMIÓTICA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GREIMAS**

Todos os fenômenos culturais são entendidos pela semiótica greimasiana como fenômenos de comunicação e como processo de significação, sendo relevante demonstrar que a mensagem apresenta traços voltados para a própria interpretação e em como o material linguístico pode ser empregado para renovar códigos existentes, sendo a teoria baseada na observação de narrativas cotidianas.

A teoria semiótica de Greimas busca examinar com cuidado os procedimentos de organização da mensagem, em um exame de mecanismos enunciativos de produção e recepção, o que permite explicar a articulação de sentido no mesmo, em abordagem do plano de expressão e, posteriormente, na junção com o plano de conteúdo.

Entretanto, é relevante o entendimento de que o sentido do texto resulta da relação que se estabelece entre etapas, ou seja, o percurso gerativo de sentido demonstra como se produz o sentido em um processo que segue da manifestação da expressão até a articulação das unidades de sentido, que são pertencentes à estrutura elementar de significação.

Analisar a epistemologia do conto, enquanto elemento de narratividade implica reconhecer que os elementos práticos desse indicador contribuem, positivamente, para entender os componentes fundamentais do conto. Nesse sentido, o conto se constitui como um fundamento essencial do discurso, a partir de uma narrativa coerente com os acontecimentos, os fatos, a ação temporal, os sinais e os significados, de acordo com Ribeiro (2012) e Tavares (2015).

Em função desses indicadores, o conto é compreendido por meio de fenômenos construtivos de análise do mundo, dos comportamentos de humanidade, dos hábitos, da imagem, cuja narrativa o torna compreensivo. Entretanto, o texto pode ser feito a partir de “elementos não verbais, sendo os sinais e os signos meras ilustrações que fundamentam o entendimento” (MOREIRA, 2014, p. 32).

Falar em leitura e texto, no contexto greimasiano, contribui de maneira expressiva para a abordagem do percurso gerativo do sentido, o modo como o texto

é gerado, a formalidade que repercute dentro da sociedade, cujos papéis sociais são dependentes da linguagem e de outros elementos. Isso porque o discurso textual, segundo explica Cardoso (1997, p. 14) se estabelece “da relação entre as estruturas e processos de significação”.

Nesse cenário de compreensão da linguagem, a instância narrativa é a etapa mais preponderante do processo de construção do conto, por meio da perspectiva da narratividade (ROMANETTI, 2012; ORTEGA, 2013).

A perspectiva e o conceito de narrativa para Greimas se apresentam como relevantes na teoria semiótica, uma vez que a narrativa possui uma organização, bem como uma estruturação, que se mostra distinta da que surge como um amontoado de frases ou palavras, e a partir desta estruturação se desenvolve a teoria semiótica, sendo aqui expresso o conceito de narrativa para a semiótica, tendo em vista esta designar um discurso de caráter figurativo, no qual se identificam personagens que desenvolvem ações.

Conforme a perspectiva de análise semiótica, que se fundamenta nos estudos de Greimas, o percurso de sentido é constituído por etapas que propiciam ao leitor compreender o que o texto expressa e como o faz. Diante deste aspecto, é possível identificar os elementos que formam os sentidos concretos do texto, sendo estes também chamados de elementos semânticos que se articulam em uma etapa fundamental para construção de sentidos.

Nessa mesma linha, o discurso e a narrativa que lhe subjaz, conforme expressa Greimas (2004), apresentam organização que se mostra diferente da que se pode identificar apenas em sequências de frases, visto que a formação destas estruturas em orações propicia ao conceito de narrativa uma importância para a percepção e análise da semiótica, sendo a partir deste entendimento que se tem a formação em compreensão sobre o texto e o discurso.

Dessa forma, as estruturas narrativas surgem como suporte para compreensão de temas e figuras do texto que permitem possibilidades semânticas, nas instâncias de tempo, de espaço, de pessoa e, por sua vez concretiza a relação do mundo das coisas e dos seres, por meio de aspectos que constroem uma estrutura que não pode ser vista como estática, mas como sistema dinâmico que produz sentidos.

### **3 I O CONTO DE KAFKA EM ANÁLISE COM A SEMIÓTICA**

O conto intitulado “Diante da Lei” é de autoria de Franz Kafka, autor de nacionalidade tcheca de língua alemã e de família judia, considerado um dos principais autores da literatura moderna. Kafka concluiu seu curso em Direito, mas ele se dedicou à literatura.

Franz Kafka é um dos autores de língua alemã que ao lado de Hesse, Mann, Goethe pode ser considerado como produtor de uma literatura, que funda sua existência em uma representação, mas levada ao extremo em face da ficção como meio de retratação da realidade. As narrativas de Kafka se apresentam como caminhos em direção ao século XX, como literatura que ocupa espaço como literatura universal e atemporal.

O conto “Diante da Lei” representa uma forma de retratação de aspectos que implicam a relação do homem com circunstâncias vinculadas com a lei. A obra retrata as inquietações do homem moderno no século XX e o confronto dos personagens em frente aos problemas dogmáticos da justiça imposta à sociedade. Kafka demonstra por meio do conto uma forma de retratar a realidade palpável, que se apresenta como porta para a própria condição do ser humano perante as dificuldades sociais.

Na perspectiva da semiótica, a narrativa implica uma passagem de estado anterior para um posterior, tendo o conceito de narratividade a aplicação de que seja organizador de qualquer discurso, tendo em vista que por esta narrativa surgem as mudanças de estado.

Nesse sentido, o conto “Diante da Lei” demonstra a alteração da posição do cidadão que procura acessar o mundo jurídico, em uma narrativa que demonstra a alteração do estado, mas por meio de constatação de que nada ocorre, porque o mundo se apresenta fechado para o acesso do cidadão.

A natureza lógica do modelo semiótico implica que nem sempre a narrativa precisa apresentar elementos de ordem cronológica, ou seja, o conto se caracteriza por aspectos que se desvinculam do tempo, mas que apresenta uma organização em conteúdos propiciados pela estrutura narrativa em um alcance e penetração ampliados.

A ausência participativa da comunidade em não contribuir com as discussões que acontecem no campo jurídico são arbitrariedades, que acontecem no conto “Diante da Lei”. A sociedade desassistida é representada no conto, pelo homem do campo e sua falta de acesso à entrada na lei, uma vez que o conto, tendo sido escrito no início do século XX demonstra um momento de técnica e sistematização jurídicas que substituem a preocupação até ali ocupada com a ética.

O conto “Diante da Lei” narra aspectos que implicam a posição do cidadão comum que procura ingressar no mundo jurídico, que surge fechado, mas que apresenta portas de acesso com vários porteiros em exposição de incontáveis códigos de acesso, que demonstram o quanto o cidadão fica restrito perante as condições legais e acaba por não ter alternativa que não seja esperar a lei ao lado de fora da porta.

A importância da semiótica no conto é a estruturação da narrativa, que

de forma implícita mostra a perspicácia do homem em duas condições: a de um indivíduo poderoso, e a do mais fraco. Assim, é revelado um confronto na narrativa e, por outro lado, a teoria semiótica propicia mostrar que os personagens estão inseridos na semiótica no nível narrativo em um interesse em discutir essas questões jurídicas, que permeiam a contemporaneidade.

Com foco neste entendimento acima expresso, o conto “Diante da Lei” tem como ferramenta principal a interpretação semiótica, na qual os personagens surgem como elementos da análise estrutural narrativa, em que as situações cotidianas são vistas na lei, seguindo uma abordagem em que é possível relacionar os dois lados, sendo um deles o do homem que espera na lei e os que estão dentro dela, representando-a com ideias contrárias.

É perceptível que há uma conotação cultural e implícita como uma parábola, em que se irá vivenciar na contemporaneidade de que ao utilizar os artefatos semióticos gera uma discussão entre as decisões jurídicas e a sociedade, quando são questionados com a parte burocrática na ótica greimasiana, anda-se pelo caminho das discussões estruturais na narrativa.

Quando se utiliza o conto e o percurso narrativo, este precisa ter como base uma estruturação textual, pela qual Kafka imaginou a sociedade que tem seus direitos garantidos. O papel da semiótica implica expor um percurso que engendra o sentido, agregando valores para oposições semânticas, permitindo estabelecer nas sequências lógicas, pontos de referência, propiciando entender a perspectiva da ideologia imposta pelo homem, que está sob a tutela da lei, uma vez que as pessoas são de fato seres que não entram na lei ou que relutam para não entrar.

#### **4 I UM OLHAR SOBRE A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVIDADE DO CONTO DE KAFKA**

Segundo Greimas (2014) e Courtés (2008), a narrativa implica uma sucessão de ações, por meio das quais ocorre a passagem de um estado anterior para um posterior, e a semiótica observa esta construção como um princípio organizador de discurso, uma vez que por meio do discurso ocorrem mudanças de estado, sendo no construto teórico greimasiano perceptível a noção de que a narrativa propicia um percurso em construção ou geração de sentidos.

Em face da perspectiva lógica de um modelo de análise semiótica, as relações estabelecidas não se mostram como cronológicas, ou seja, surgem desvinculadas do tempo que se aplica em calendário, por ser um modelo que permite um entendimento de conteúdos como a estrutura narrativa em alcance geral.

O conto, “Diante da Lei”, expressa uma narrativa, em que a produção de sentido surge como decorrente de não ser possível a entrada do cidadão ao espaço

jurídico, tendo no porteiro a figura do suposto vilão, por meio do qual se demonstra a mudança de estado em oposição ou restrição ao interesse do cidadão.

Nesse sentido, a semiótica não ignora o texto como objeto histórico, mas o assume, propiciando verificar em perspectivas diferentes as variáveis sociais, históricas e as condições de produção que se envolvem nesse objeto.

Kafka é um autor contemporâneo, vivendo e escrevendo em um momento em que havia um período entre guerras, e como filósofo, não apresenta como objetivo expressar uma conclusão direta sobre um assunto ao final de seus textos, propiciando assim que mais sentidos sejam possíveis em construção.

Nessa linha de abordagem, o escopo desta teoria significa que os indivíduos são seres de linguagem e que apenas por meio da linguagem se pode entender o mundo e o interpretar, sendo a semiótica a teoria que se apresenta capaz de identificar os efeitos e os limites culturais dos quais a linguagem é representante.

Na narrativa, enquanto um modelo de entendimento da linguagem, cujo papel estratégico é de influenciar e ser influenciado por elementos do entorno, torna-se extremamente necessário possuir elementos estruturais no texto para composição de valores encontrados no sujeito e seu objeto, o que Greimas (2014) “chamou de competência modal”. A partir de sua análise, ele pontua que “[...] desse modo, sujeito e objeto, destinador e destinatário, justificam assim, a posteriori, de modo formal, a estrutura actancial que serviu de ponto de partida para a delineação e construção da semiótica da narrativa” (GREIMAS, 2014, p. 25).

Por meio dessa perspectiva, no conto “Diante da Lei” o objeto, “entrar na lei”, “mantém laços com o sujeito” homem do campo, assim, o sujeito e o objeto se relacionam, sofrendo significativas interferências dos sujeitos e do ambiente.

Ressalta-se que há uma problemática no aspecto que envolve a interpretação do texto de Kafka, tendo em vista que sua obra, expressa por este conto em análise, acaba por se relacionar com um contexto de irracionalidade, que perpassou o Direito do início do século XX, em articulação do desafio do Direito em uma discussão sobre a real impossibilidade de acessar a lei.

O conto “Diante da Lei” de Franz Kafka faz parte do livro “Um médico rural”, constituindo-se apenas em um capítulo desta obra, no qual se apresenta a dificuldade do cidadão comum em acessar o Poder Judiciário, que se revela pela dificuldade em compreender a mensagem expressa pelo porteiro que surge diante da lei. O texto mostra o homem do campo que se direciona ao porteiro e pede para adentrar a lei, mas recebe como resposta que a entrada não é admitida de imediato, mas sendo possível em tempo posterior.

Em uma associação constitucional explícita ao acesso que o cidadão deve dispor para acessar a jurisdição perante a lei, todos devem ter esse direito em vista de se falar formalmente em viver em um Estado de Direito. Outra forma de

interpretação do conto “Diante da Lei”, em uma perspectiva de recuperação da formação de sentidos, se associa o porteiro com a representação deste como a burocracia legal, sendo esta complexa e densa para o cidadão comum, visto como o homem do campo, sendo tal aspecto coerente com a sequência do texto de Kafka em exposição de que existe uma burocracia para cada homem que procura justiça por meio da lei.

Dessa forma, Greimas (2014, p. 44) explicita que: “Encontramo-nos diante de dois sujeitos simultaneamente presentes e igualmente interessados por um único e mesmo objeto”. Nesse conto, em que a narrativa implica a relação estabelecida entre o porteiro e o homem do campo, que são atores interessados pelo mesmo objeto de valor: o porteiro quer proteger a entrada da lei e o outro quer entrar, acontece que esses valores são contraditórios: o cidadão quer entrar e o porteiro não o deixa entrar na lei. E esses valores representam na narrativa do conto “Diante da Lei” aspectos axiológicos, quando o porteiro defende seu ponto de vista e o homem do campo não aceita as suas ordens, porém há determinadas discrepâncias em relação ao sujeito com seu objeto de valor, a lei.

Os dois sujeitos aparecem na narrativa como forma de representar para o povo os acontecimentos que a lei pode oferecer para a sociedade e o homem do campo, o mesmo fica questionando com o porteiro acerca de sua entrada na lei, mas não há solução, quando o narrador cita no conto: “Todos aspiram à lei - diz o homem. - Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?” (KAFKA, 1994, p. 24).

Todos manifestam o desejo de entrar na lei, acontece que os problemas nem sempre são os mesmos, existem suas peculiaridades, a lei pode ser mais rigorosa para uns do que para outros, contextualizada, intrínseca ao hábito, comportamento e medida ética, como um elemento personalizado, dependendo dos valores que são atribuídos para o homem cumprir. Encontram-se, no conto “Diante da lei”, sujeitos interligados com o mesmo objeto de valor, a lei, que na narração que fundamenta um discurso de manifestação de vontades significativas, do exercício de valor de seguir os regramentos jurídicos.

Como elementos da narrativa semiótica de Greimas são percebidos os aspectos cheios de significados e sinais; a lei, enquanto o fundamento que orienta as ações humanas, os sujeitos partícipes do processo, intertextualidade e as interferências humanas nos mecanismos de definição de objetos da língua e linguagem (BARROS, 2013).

O sujeito “homem do campo” se relaciona com os objetos de valor no conto, quando quer entrar na lei e vê a porta aberta olha “o interior através da porta”. A entrada na lei é uma espécie de materialidade, ou seja, o objeto de valor que o homem do campo está em um ambiente judicial para ser atendido. Quem está fora

não consegue visualizar os problemas que ocorrem no interior da lei (BARROS, 2013).

Há uma diferença de superioridade por parte do porteiro e inferioridade do homem do campo. Então, poder entrar na lei são situações que o homem do campo enfrenta e se sente desprezado. O pedido do homem do campo, pois, é irrelevante para o porteiro, quando insiste em entrar na lei. No momento que o homem do campo olha para entrada da lei, o que se passa no interior dela e por que o homem do campo não pôde entrar? Algo que provoca intrigantes reflexões na narrativa é o objeto de valor, entrada na lei e o homem do campo como sujeito inferior a ela.

No âmbito da análise, a narrativa propicia relações lógicas, sendo interessante o fato de que o conto não apresenta nomes para os personagens, tratando-os como “porteiro” e “homem do campo”, permitindo que se faça a geração de sentido em serem tais relações expressas propiciando efeitos de sentido, levando a possibilidade de representações. Greimas explica a organização do imaginário humano por meio de projeções coletivas e individuais. Assim, neste conto os personagens são actantes na narrativa e sujeito, sendo os objetos constituídos por elementos que propiciam o movimento da história.

Esse conto traz a relação história egocêntrica, por parte do homem, que representa a justiça, pois os acontecimentos do passado são refletidos no presente, como se fosse parábola contextualizada com a sociedade vindoura. Pode-se, assim, resgatar diante desse conto, um sentido relevante para definição da vida e como elemento de preparação para as adversidades na vida, para seguir a lei que norteia as vontades humanas, delimitando seus comportamentos.

Relevante o registro de que na narrativa, geralmente, no início o sujeito não tem posse do objeto, sendo assim entendido como “disjunto”, uma vez que ocorre disjunção no aspecto de afastamento de uma relação, e se caracteriza como “conjunto”, quando se tem o oposto, normalmente ao final da história, embora no conto “Diante da Lei” essa condição não se verifique, pois o homem do campo não consegue acessar a lei.

A relação do sujeito com o objeto se constitui em um enunciado narrativo, e estes são os que pontuam os estados do sujeito em função do objeto, sendo divididos pela teoria da semiótica greimasiana em dois grupos, os enunciados de estado e enunciados de fazer.

Enunciados de fazer: o sujeito, o “porteiro” transforma essa relação do sujeito, homem do campo não deixando entrar na lei e dizendo que há porteiros “mais poderoso que o outro” em cada ambiente. Na organização narrativa, o conto “Diante da Lei” é analisado com base no percurso gerativo narrativo, do discurso semiótico, explorando enunciados de estado e de fazer que podem ser reconhecidos na narrativa e seus componentes: “sujeito e o objeto”.

Pode-se verificar no conto “Diante da Lei”, uma “relação juntiva”, em que o sujeito “porteiro” quer manter a ordem não deixando o homem do campo entrar na lei, porém, é por meio do “objeto-valor” que o sujeito homem do campo não tem acesso a suas aspirações, ou seja, a seus valores desejados, entrar na lei.

No conto “Diante da Lei”, há dois tipos de junção: “a conjunção e a disjunção”. O “porteiro” não deixa o homem do campo entrar na lei, o que entra em disjunção com o homem que quer entrar na lei, imbuído do conhecimento e percepção dos acontecimentos e das respostas, que o mundo oferece para as suas múltiplas possibilidades. O mesmo acontece com o homem do campo que está em conjunção com objeto-valor, “entrar na lei” e ao mesmo tempo está em disjunção com o sujeito, o “porteiro” (BARROS, 2013).

O narrador ao escrever o conto coloca os protagonistas estabelecendo um contrato, o destinador, o “porteiro” na narrativa fica implícito no conto, uma história que coloca dois atores: como destinador e o outro como destinatário, havendo uma rivalidade de ambas as partes, colocando uma entrada aberta e implicitamente fechada para o homem do campo, que almeja entrar na lei. O porteiro é um dos elementos principais da narrativa, por não deixar o homem do campo entrar, o narrador quer transformar os desejos do homem do campo, que pede incessantemente para entrar na lei, porém seus desejos produzem um confronto com o porteiro na narrativa, quando ele é impedido de entrar.

O homem do campo representa o homem rural, que quer resolver seus problemas em decorrência de seus direitos agrícolas na justiça com os grandes latifundiários. A entrada da lei é aberta para os homens, que estão sob a tutela de seus advogados e o homem do campo é impedido de entrar na lei pelo porteiro, pois as questões jurídicas são inconstantes e, quando há gratuidade na lei, o sujeito fica esperando, pois o sistema capitalista está em discrepância com o homem do campo, por ser plebeu. O sujeito obedece ao contrato, porém não foi recompensado, o sujeito tem que esperar e se houver quaisquer reclamações por parte do homem do campo a porta é fechada, pois compete ao porteiro dar prioridade às causas pagas e quem não tem dinheiro fica fora da justiça, ou seja, na entrada da lei, esperando ou desistindo por uma questão de arbitrariedade estabelecida pelo porteiro ao homem do campo (BARROS, 2013).

O conto “Diante da Lei” propicia uma análise sobre a sintaxe na narrativa em que o destinatário (homem do campo) obedece ao contrato e, mesmo sendo julgado positivamente, é punido por não entrar na lei.

No conto “Diante da Lei”, os homens fortes são os representantes da justiça, o que significa que a lei dá prioridade para aqueles que são amparados pelos seus defensores, que são os advogados. O porteiro significa o advogado, que engana o homem do campo, quando diz: “agora não pode entrar na lei, somente depois”.

Quando o homem do campo olha, ele sente o desejo de entrar na lei, mas este é um obstáculo que se tem quando os direitos são desfavoráveis, ou seja, prescrito pela justiça e, nesse sentido, as pessoas podem esperar “dias e anos”, por esses resultados, os quais podem ser positivos ou negativos, em função da existência do sistema de valores semióticos. No trecho em que o porteiro diz que em cada sala existem homens mais fortes que outros, as ordens prevalecem e o contrato deve ser cumprido, em ordem decrescente, sendo que todos os porteiros devem cumprir as ordens do último porteiro, que é o principal manipulador-julgador até chegar ao destinatário: o homem do campo.

Quando o porteiro diz que a entrada estava destinada, exclusivamente, ao homem do campo, é a mesma coisa que o veredito aplicado pelos porteiros, o qual já foi feito mediante a lei estabelecida pelos homens da lei. Este é um dos fatores que causam indignação por parte dos porteiros no conto, que são considerados os poderosos da lei, pois os mesmos têm o intuito de insistir para que as decisões dos clientes sejam a seu favor. Isto acontece no conto quando, os porteiros julgam as decisões do homem do campo desfavoráveis, o mesmo vai embora e fecha a porta da lei, o que significa o fim, ou seja, a morte do homem do campo.

A morte significa a persistência, a justiça vai matando o homem no cansaço, até ele desistir, ou o processo ficar caduco que significa sua morte ou ponto final do processo, ou seja, artigo morto que significa a morte do sujeito. O que se pode considerar uma dicotomia entre o homem do campo e o porteiro, em que há um paralelo em entrar na lei e esperar até morrer, fazendo uma conotação entre envelhecer e morte do homem do campo, e o porteiro vai embora e fecha a entrada da lei, que foi destinada para o homem do campo. “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a” (KAFKA, 1994, p. 25).

No conto se percebe que a lei é aplicada para com as pessoas leigas e/ou cultas, o que pode ser visto quando o homem do campo observa o porteiro, que faz uma relação entre o sujeito manipulador e o manipulado. Há diversos problemas na lei para serem resolvidos e estes demoram, o que faz o homem do campo pedir ajuda.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se expor que diante do estudo desenvolvido fica expresso que a semiótica apresenta a construção de efeitos de sentidos inseridos no texto, pressupondo que o sentido surge além do texto e remete a outro texto, o que implica a noção básica de que a semiótica não entende o texto como um conceito restrito à linguagem verbal exclusivamente.

Pode-se concluir este texto, assumindo que a postura de Greimas sobre ser a semiótica uma ciência em construção se mostra válida, por ser um processo, no qual os textos podem ser revistos e questionados, embora tal postura implique maturidade por parte do analista, em observação de que inadequações podem ser sinais de que pontos antes não suscitados podem ser nova forma de construir análise.

Dessa forma, a semiótica pode levar a rever afirmações e conceitos perante os confrontos que propicia. A análise realizada do conto “Diante da Lei”, utilizando os aspectos que implicam a semiótica proposta por Greimas se realizou por meio da ênfase ao percurso narrativo, pois quando se intercala o conto com a semiótica, os resultados refletem no nível narrativo e vão se desvelando no texto literário as modalidades da camada narrativa.

Dessa forma, é possível concluir que uma abordagem semiótica envolve trabalhar a percepção, em um recorte que implique o contexto, assumindo análise em definição do objeto de estudo, que pode propiciar pertinência no âmbito de ciências cognitivas, as quais podem ser suporte para outras análises.

Diante de tudo isso se pode verificar que a semiótica é uma ciência em construção, um processo, que propicia um ir e vir em que a teoria diz sobre o objeto e o que o objeto expressa da teoria.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Renata. **Razões e sensibilidades**: A semiótica em foco. São Paulo: UNESP, 2010.

BARROS, Adelino G. **Práticas didáticas**: Estudo sobre os manuais brasileiros de semiótica greimasiana. São Paulo: Atual, 2013.

\_\_\_\_\_. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Parma, 2005.

CARDOSO, Carlos A. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1997.

CASSIONI, Lucia. **Para leitura de textos visuais**. São Paulo: EDUC, 2011.

COURTÉS, Joseph; GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. **O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte**. Crato: A Província, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: Ensaio semióticos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido III**: Ensaios semióticos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. 4. ed. São Paulo: Nankin Edusp, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido**: Ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cesar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

KAFKA. **Um médico rural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOREIRA, Alexandra Robaina. Porta dos fundos: Análise semiótica de um projeto transmidiático. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 27, n. 54, p. 109-128, 2014.

ORTEGA, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Ateliê editorial, 2013.

RAMOS, Antônio. Semiótica do discurso e estudo sobre Greimas. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 6, n. 1, 2005.

RIBEIRO, Ronald. **Semiótica greimasiana**. Routledge, 2012.

ROMANETTI, Justine. **Os atuantes, os atores e figuras**. Semiótica narrativa e textual. São Paulo: Cultrix, 2012.

TAVARES, Eric. Entre Comunicação e Semiótica, a interação. Parágrafo: **Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM**, v. 4, n. 2, p. 206-217, 2015.

VALADARES, Lúcia. Da Imperfeição: Marco nos estudos semióticos. **Galáxia Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, v. 2, n. 4, 2011.

## CARTA DE SÁ-CARNEIRO A PESSOA: A INSCRIÇÃO DO EU NO DISCURSO

*Data de aceite:* 01/12/2020

*Data de submissão:* 01/10/2020

### **Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes**

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-0742-5776>

### **Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso**

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-3748-5593>

**RESUMO:** A fase de maior produtividade literária de Sá-Carneiro principia em 1912, após os devaneios do período estudantil. Em 1913, mais precisamente na carta datada de 26 de Fevereiro e que inclui a transcrição do poema inicialmente intitulado «Partida», inaugura-se o ciclo da explosão poética parisiense do autor. A febril correspondência epistolar entre Sá-Carneiro e Pessoa centra-se, a partir de então, em questões predominantemente literárias, pelo que assistimos a uma intensa troca de opiniões e de experiências poéticas entre ambos. Estes textos assemelham-se, simbolicamente, a sessões de psicanálise, na medida em que Sá-Carneiro transfere para Pessoa, à distância, a figura do seu analista confessor, o que é significativo se pensarmos que é precisamente no início do século XX que a psicanálise freudiana e a psicologia de

William James adquirem particular relevância. Na carta em análise, assistimos, portanto, ao «nascimento» do poeta que, hesitante e inseguro, pede a opinião do seu mestre e amigo relativamente ao seu primeiro poema parisiense. Pelo seu forte pendor metaliterário, a carta funciona como uma espécie de laboratório onde o eu ensaia (e reflete sobre) as suas experiências poéticas e as do seu interlocutor. Deste modo, o objetivo desta comunicação é analisar a carta de 26 de Fevereiro de 1913, de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, tendo em conta, preferencialmente, as estratégias discursivas de representação do sujeito e as da sua relação com o outro. Não se pretende, contudo, dissociar, em termos metodológicos, estes dois eixos de análise por considerarmos que a relação com o destinatário, neste caso concreto, proporciona um melhor conhecimento daquele que se inscreve no texto na primeira pessoa. É também nosso intuito refletir criticamente sobre a constituição do sujeito textual, emergente no poema que acompanha a carta. Fá-lo-emos de modo a questionar a sinceridade do discurso poético e a divergência de posturas que o «eu» (embora não necessariamente coincidente) adota nos dois textos: na carta e no poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, identidade e alteridade.

### THE LETTER OF SÁ-CARNEIRO TO PESSOA: THE ENROLLMENT OF THE SELF IN THE SPEECH

**ABSTRACT:** The phase of greater literary productivity of Sá-Carneiro begins in 1912, after

the daydreams of the student period. In 1913, more precisely in the letter dated 26 February and which includes the transcription of the poem initially entitled «Partida», the cycle of the Parisian poetic explosion of the author opens. The feverish epistolary correspondence between Sá-Carneiro and Pessoa has focused, since then, on predominantly literary issues, so we have witnessed an intense exchange of opinions and poetic experiences between them. These texts are symbolically similar to psychoanalysis sessions, in that Sá-Carneiro transfers the figure of his confessing analyst to Pessoa, at a distance, which is significant if we think that it is precisely at the beginning of the 20th century that Freudian psychoanalysis and the psychology of William James acquire particular relevance. In the letter under analysis, therefore, we witness the “birth” of the poet who, hesitant and uncertain, asks the opinion of his master and friend regarding his first Parisian poem. Due to its strong metaliterary inclination, the letter functions as a kind of laboratory where the self rehearses (and reflects on) its poetic experiences and those of its interlocutor. Thus, the purpose of this communication is to analyze the letter of February 26, 1913, from Mário de Sá-Carneiro to Fernando Pessoa, taking into account, preferably, the discursive strategies of representing the subject and those of his relationship with the other. However, it is not intended to dissociate, in methodological terms, these two axes of analysis because we consider that the relationship with the recipient, in this specific case, provides a better knowledge of the person who inscribes himself in the text in the first person. It is also our intention to critically reflect on the constitution of the textual subject, emerging in the poem that accompanies the letter. We will do it in such a way as to question the sincerity of the poetic discourse and the divergence of postures that the “I” (although not necessarily coincident) adopts in the two texts: in the letter and in the poem.

**KEYWORDS:** Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, identity and otherness.

## 1 | INTRODUÇÃO

A vida de Sá-Carneiro, pautada por uma “sensibilidade um pouco doentia” (Quadros, 1992: 14), gravita em torno de um drama psicológico que há de culminar em 1916, quando o poeta decide por termo à sua curta existência. O seu fascínio pelos temas da loucura, da alienação e do suicídio ressalta, aliás, da sua obra, pelo que se pressupõe, como o próprio autor afirma na carta de 26. 02. 13, que a fronteira entre a vida e a arte é muito ténue e, por vezes, difícil de delimitar. De facto, a sua máxima “Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se” é esclarecedora do seu pensamento decadentista, sendo esta constatação, no mínimo, inquietante uma vez que a existência de Sá-Carneiro e a do Decadentismo terminam quase em simultâneo.

De toda a produtividade escrita do autor, são as cartas que melhor elucidam sobre “les étapes sucessives d’une auto-destruction” (Hourcade citado por Martins, 1997, p. 84), sendo, portanto, no seu conjunto, um documento precioso para se compreender o percurso trágico de uma personalidade angustiada, efervescente

e insaciada como a de Sá-Carneiro. Na opinião de Eduardo Lourenço (1990, p. 298), elas são, na realidade, “da maior importância para o conhecimento do autor - tanto do seu drama íntimo e da gênese da sua obra, quanto da sua cultura e das vicissitudes do seu quotidiano”. Porém, essa importância não se confina ao domínio do paratexto: independentemente de se assistir à descrição de um mundo real, povoado de personagens que diariamente se cruzam com Sá-Carneiro-ele-próprio, e que, portanto, conferem ao discurso um alto pendor de verosimilhança e credibilidade, a verdade é que essa realidade é filtrada pelo olhar subjetivo de quem, mais do que observar, interpreta o que vê.

Apesar da inevitável estilização do discurso, parece-nos, todavia, indiscutível que se trata da voz do autor empírico não só por se tratar de um tipo de texto - epístola - com propriedades específicas, mas também pelos assuntos abordados e pela assinatura com que termina cada missiva dirigida aos familiares e amigos.

É, pois, imprescindível reconhecer nas cartas de Sá-Carneiro o testemunho de um esfacelamento autoral irreversível e, simultaneamente, o valor textual que as eleva, a umas mais do que a outras, à categoria de objeto estético. Simplesmente, a funcionalidade das cartas não é sempre a mesma: se em algumas o autor se restringe a questões pragmáticas específicas (pedir informações, fazer apelos, pedir dinheiro...), adotando, por conseguinte, um estilo árido (porque desprovido de artificialismos retóricos que visam o embelezamento do discurso) e direto (porque reflete a aflição que domina circunstancialmente o sujeito), na grande maioria vemos tecer considerações sobre a sua obra e a sua vida recorrendo a combinações lexicais, sintáticas e prosódicas que produzem efeitos estilísticos só possíveis quando se alia uma profunda competência linguística a uma sensibilidade artística e a um talento poético invulgares.

Para além de constituírem um documento importante para se conhecer “o retrato de uma alma, a história pungente de uma vida, que antes e acima de tudo foi febre de alma, ânsia de espírito” (Rodrigues, 1992, p. 9), por um lado, e a sua arte poética, por outro, estas cartas de Sá-Carneiro constituem “um inestimável subsídio histórico-literário, uma vez que contêm muito da gênese do nosso Modernismo” (Rodrigues, 1992, p. 12).

## **2 I ANÁLISE DA CARTA DE 26 DE FEVEREIRO DE 1913 - DISCURSO INTIMISTA E CONFSSIONAL**

A fase de maior produtividade literária de Sá-Carneiro principia em 1912, após os devaneios do período estudantil. Em 1913, mais precisamente a 26 de fevereiro, inaugura-se, com a carta a Fernando Pessoa que agora nos propomos analisar, o ciclo da explosão poética parisiense do autor, com a transcrição do poema

inicialmente intitulado «Partida». A febril correspondência epistolar entre Sá-Carneiro e Pessoa centra-se, a partir de então, em questões predominantemente literárias, pelo que assistimos (ainda que só possamos deduzir a maioria das respostas de Pessoa a partir das cartas de Sá-Carneiro) a uma intensa troca de opiniões e de experiências poéticas entre ambos. Na opinião de Maria José Lancastre (1992, p. 12), estes textos, apesar de não pertencerem à área da elaboração simbólica (da criação literária), “são já em si mesmos uma elaboração simbólica: na medida em que representariam algo semelhante a uma sessão de psicanálise”. Nesse sentido, Sá-Carneiro teria transferido para Pessoa, à distância, a figura do seu analista confessor, o que é significativo se pensarmos que é precisamente no início do século XX que a psicanálise freudiana e a psicologia de William James adquirem particular relevância.

Na carta de 26 de fevereiro de 1913, assistimos, portanto, ao «nascimento» do poeta que, hesitante e inseguro, pede a opinião do seu mestre e amigo relativamente ao seu primeiro poema parisiense. Pelo seu forte pendor metaliterário, a carta funciona como uma espécie de laboratório onde o eu ensaia (e reflete sobre) as suas experiências poéticas e as do seu interlocutor.

Formalmente, o texto obedece às regras do discurso epistolar, pois é emoldurado por indicações espaciais e temporais que inscrevem o sujeito num espaço cosmopolita (Paris), conotado com intelectualidade e cultura, e num contexto que sabemos efervescente pela proximidade histórica da Primeira Guerra Mundial. Estas indicações semelhantes dispersas pela vasta produção epistolográfica de Sá-Carneiro são relevantes não só porque nos permitem, à distância de um século, compreender traços da personalidade do autor mas também porque são um ponto de referência que o permitem situar relativamente ao seu percurso existencial e literário.

Para além dos mecanismos discursivos de inscrição no tempo e no espaço, existe uma fórmula de saudação inicial, própria deste tipo de texto, indiciadora do grau de intimidade entre o sujeito e o seu interlocutor. Nela, o determinante possessivo *meu* e o adjetivo *querido* qualificam, de forma afetuosa e gentil, o seu Amigo, palavra que surge em maiúsculas para realçar a estima de que o outro é alvo. Percebe-se, portanto, que se trata de uma carta familiar e essa ideia é corroborada não só pelas autorais manifestações de afeto que a perpassam como também pela fórmula de despedida (“Um grande, grande abraço”), esclarecedora do sentimento que aproxima Sá-Carneiro de Fernando Pessoa.

A par destas características do discurso epistolar, outras, igualmente significativas, concluem o discurso: a assinatura do autor (que permite uma leitura do texto como documento autobiográfico); o pedido final em jeito de *post scriptum* para que o destinatário “Responda breve!!” - o que pressupõe uma continuidade na

correspondência entre ambos; por fim, a inscrição de um outro local (“50, Rue des Écoles”) no final da página - sintomático da mobilidade de um sujeito incapaz de se fixar, de aceitar tranquilamente o momento que passa e que procura, simbolicamente, no espaço labiríntico da grande cidade, o seu lugar no mundo.

A sua necessidade de se deslocar permanentemente, originada pela dispersão interior que o atormenta, pode explicar o caráter fragmentário do discurso, próprio da escrita diarística. Na realidade, os espaços em branco a separar as diversas partes do texto sinalizam um intervalo de tempo na produção escrita, perdendo-se, deste modo, a unidade do discurso. A aparente caoticidade estrutural, originada pela falta de articulação entre os diversos fragmentos, pressupõe um processo intermitente de reflexão que se aproxima do tom confessional do diário. Esta sobreposição (e contaminação) de registos genológicos (correspondência, diário e outros) pode problematizar, aliás, a questão dos géneros, dando por si só matéria suficiente para a elaboração de um outro ensaio. Contudo, não é esse o eixo de reflexão que nos interessa neste momento.

Interessa-nos, sim, registar a presença, no discurso: a) de constantes interpelações ao destinatário - reflexo da passionalidade de um sujeito que não obedece a um plano pré-determinado; b) de uma reflexão metaliterária entrecortada por considerações e digressões filosóficas mais ou menos a propósito; c) da oscilação entre o discurso introspetivo, de grande intensidade, e outras considerações que só interessam pelas repercussões na paisagem íntima do signatário da carta. Numas como noutras, o eu funciona como elemento unificador do discurso: é seguindo o seu olhar que zigzagueamos por entre poemas seus e de Pessoa, pelos lugares culturais mais cosmopolitas e pelas oscilações do seu sentir e do seu pensar.

Assim, os dois primeiros parágrafos funcionam como um bloco introdutório. No primeiro, o eu, lucidamente distanciando-se de si próprio, tem a percepção do efeito que a leitura da sua carta provocará. Por isso, prepara o espírito do seu interlocutor avisando-o de que “isto vai ser uma catástrofe.” E, para se explicar melhor, recorre aos processos de amplificação e de variação sobre o mesmo: “isto” dá lugar a “Uma carta sem fim, quero dizer.” A ausência de predicado (que todavia se subentende) assinala o registo oral, no discurso, como se o sujeito dialogasse permanentemente com o outro, ignorando (e vencendo, pela escrita) a distância física que os separa.

Apesar de o seu discurso se dirigir a outrem, o sujeito adota, pontualmente, uma postura introspetiva própria de um outro registo genológico, o diarístico. De facto, neste momento textual, o eu altera o seu ângulo de visão dirigindo-se a si próprio, em tom imperativo, como se da voz da sua consciência se tratasse: “Toca a apertar a letra por causa da franquia”.

A provável ansiedade que domina o destinatário (e, implicitamente, o leitor) após a leitura destes dois parágrafos introdutórios é compreensível porque o próprio

sujeito se encontra animicamente aflito e angustiado: precisa de uma opinião sincera e urgente de Pessoa para adquirir confiança em si próprio e na sua arte poética. Assim, a repetição anafórica (“Peço-lhe que a leia...”), seguida da indicação do momento adequado para a leitura do poema (“ao chegar a este ponto”), traduz a ansiosa insistência de alguém que aguarda, impaciente, as apreciações (e eventualmente as correções estilísticas) que o seu mestre e amigo fará.

O momento da leitura, apontado pelo sujeito, é importante, na sua opinião, porque só assim Pessoa poderá compreender as explicações posteriores que ocorrem no texto da carta, nomeadamente após a introdução. E, depois de se referir à estrutura do poema, que “ao meio, vira em parábola para outras regiões”, Sá-Carneiro apressa-se em conduzir o outro até à leitura dos versos que acompanham a carta: “Aqui é que é a leitura”. O itálico e o intervalo que separa os dois fragmentos são indicações paratextuais que equivalem à suspensão da leitura da carta. Assim, o sujeito marca um compasso de espera, aguardando que o destinatário cumpra rigorosamente as suas instruções.

Também nós, apesar de não termos o peso da responsabilidade de devolver ao signatário da carta o nosso parecer sobre o seu poema, sentimo-nos impelidos a lê-lo no momento discursivo apontado para tal efeito. Nele, vemos um sujeito da enunciação que se projeta estrepitosamente para o alto “em direcção aos cumes, através da metamorfose da própria alma, sublimada e transcendida” (Quadros, 1992, p. 52). Ele próprio afirma de si para si que é preciso “saltar na bruma,/ Correr no azul à busca de beleza” pelo que o seu destino, alto e raro, “É subir, é subir além dos céus”.

Este sujeito textual, que ao olhar-se ao espelho se apercebe da *vida deplorável* que o caracteriza no presente, tem saudades de si noutras eras (e noutros mundos - aqueles de que são feitos os sonhos) e esse sentimento de perda fá-lo ansiar por Mais e Altura. Por isso, aspira a “viajar outros sentidos, outras vidas”, em busca do seu lugar no mundo (ou fora dele).

A frase com que se inicia o texto da carta, após o momento de pausa intencional, revela um eu convicto de as suas indicações terem sido exaustivamente seguidas e de a leitura do poema ser já um dado adquirido, o que é revelador da confiança absoluta que deposita no relacionamento com o outro: “Eu gosto dos versos que o meu amigo teve a pachorra de acabar de ler”. A forma perifrástica pressupõe que Pessoa tivesse lido o poema e, de imediato, voltasse à leitura da carta, o que pode não ter acontecido. Porém, este discurso é característico de uma grande lucidez e clarividência da parte de Sá-Carneiro, consciente do esforço exigido ao seu interlocutor. O registo familiar, patente no lexema *pachorra*, confere ao texto, por isso mesmo, um tom informal que visa aligeirar a densidade da missiva e do poema que a acompanha.

Após a afirmação com que inicia o parágrafo (“Eu gosto dos versos...”), o eu desdobra-se em explicações que amplifica pela negativa (“Não lhes dou importância, não os amo”) e pela reiteração da ideia inicial (“gosto, apenas”). Simplesmente, neste caso, o sujeito vai mais longe e, apesar de insinuar uma apreciação qualitativa de teor narcisista (“por razoáveis que sejam”), não se assume como verdadeiro poeta. Por isso, através do raciocínio silogístico, conclui, autojustificando-se, que “são maus versos” porque não foram “escritos por um poeta”. Contudo, pressente-se nesta afirmação uma falsa modéstia: o eu põe a máscara, ainda que momentaneamente, para que o outro não se escandalize, mas empolga-se de tal modo com a explicação dos seus versos que deixa vir ao de cima o seu orgulho desmedido. E, quando se apercebe da sua atitude narcisista, interrompe o discurso, dirigindo-se a Pessoa: “Está-me a achar é muito pouco modesto. Perdoe.”

O embevecimento pela sua produção poética transparece, aliás, das explicações que vai fazendo a propósito de alguns versos, porventura aqueles que o seu olhar reconheceu como mais problemáticos para o seu destinatário. A necessidade de se justificar surge reiteradamente no texto da carta e o próprio sujeito encontra o motivo pelo qual gosta dos versos que escreveu: “encontro-os verdadeiros”. Contudo, esta questão da verdade em poesia parece discutível.

De facto, “se bem que o autor empírico possa projectar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (...), também é certo que a voz que nesse texto nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar, etc.) essas experiências” (Reis, 1997, p. 316). Essa voz, entendida como a de um sujeito poético, textual e fictício, não tem, portanto, que coincidir com a do autor empírico. No caso concreto da carta em análise, Sá-Carneiro encontra um reflexo de si mesmo nos versos que escreveu, mas não existe equivalência total entre as duas instâncias autorais. Para além do suporte teórico que nos permite avançar essa hipótese explicativa, o próprio texto da carta põe em causa, implícita ou explicitamente, essa questão.

Assim, ao recuperar o verso “Vêm-me saudades de ter sido Deus”, o autor explica: “em face do turbilhão de maravilhas em que o meu espírito se lança eu quase julgo que um dia fui Deus - e desse meu estado me vêm saudades - como se na verdade O tivesse sido”. Ora, através dos mecanismos discursivos (o advérbio de intensidade “quase”, o verbo “julgo”, a locução conjuncional “como se”, a locução adverbial “na verdade” e o modo conjuntivo “tivesse sido”), o eu especular, que se mira no espelho das palavras, reconhece, lucidamente, que não há coincidência total entre o eu que se projeta no poema e o seu próprio eu. Deste modo, revela-se consciente da distância que separa os dois pares dialéticos - real e fantasia.

É preciso não esquecer que a poesia, ao seleccionar os elementos que constituem o real, cria um universo artístico-ficcional baseado em códigos estéticos

muito específicos, inteligíveis apenas para quem os domina. O próprio Sá-Carneiro admite, mais à frente, que pretende “esculpir beleza plástica nas frases”, indiciando um rigoroso trabalho de artífice aquando da sua produção poética.

Entre uma e outra (vida e arte), o sujeito sente dificuldades em encontrar a linha divisória. O processo de osmose é assumido como inerente ao artista, referindo-se Sá-Carneiro obviamente à sua experiência pessoal, o que é curioso se pensarmos que antes tinha confessado, com aparente humildade, não se sentir poeta. Para ele, “Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se”, pelo que se sente incapaz de separar essas duas facetas da sua personalidade. Essa constatação desencadeia um doloroso processo de crise de identidade. Daí, “a tristeza de nunca sermos dois”, verso que Sá-Carneiro vai justificar longamente devido à divisão que sentia dilacerá-lo por dentro: ao escolher um destino de artista, raro e grandioso, rejeita uma vida mais humana e porventura mais balsâmica, a da gente comum. A sua opção de vida fá-lo, inevitavelmente, ter o sentimento de perda porque, na verdade, ele próprio se sentia já plural, numa clara antecipação quer da sua novela *Eu-próprio o Outro*, quer do poema “Eu não sou eu nem o outro”.

Esta tristeza, aliada a uma profunda inadaptação, fá-lo erguer uma barreira entre ele próprio e o mundo circundante. Por isso, numa postura defensiva, põe a máscara do ser superior, revelando, nessa atitude narcisista, a sua necessidade de ascender a planos cada vez mais elevados, onde estará, inevitavelmente, ainda mais só. A sua vontade é a de ir “Mais alto, sempre mais alto”, qual Narciso-Ícaro, conforme assume na carta a Fernando Pessoa, glosando, aliás, a temática presente em alguns poemas seus, nomeadamente em “Um pouco mais de sol”. O advérbio “sempre”, no interior da frase elíptica, remete para as ideias de continuidade e intemporalidade mas também podemos inferir que o eu se sente permanentemente insatisfeito, pelo que ensaia voos cada vez mais altos. É, pois, através do advérbio e da expressão comparativa (“mais alto”) que o sujeito amplifica, especularmente, a ideia contida na primeira parte da frase.

Apesar de não haver, como vimos, equivalência absoluta entre os dois textos, podemos observar, todavia, que também no poema surge esta necessidade obsessiva de querer alcançar o inalcançável: “O meu destino é outro - é alto e é raro”. Também aqui o sujeito é o ser excecional que se eleva da mediania e aspira ao impossível. Talvez seja esta aproximação de sentidos que faz Sá-Carneiro perspetivar os seus versos como verdadeiros.

O narcisismo, comum aos dois textos, tem, apesar de tudo, contornos diferentes num e noutro: se, na carta, o sujeito afirma orgulhosamente “A minha vida «desprendida», livre, orgulhosa, *farouche*, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me”, no poema, o eu lírico transforma essa superioridade em ferida narcísica que o faz sentir uma pungente comiseração por si mesmo e pela sua

vida inútil e imprestável (“como nesse instante a invejei,/ Olhando a minha vida deplorável”). Logo, não há coincidência discursiva total entre os dois sujeitos: enquanto no poema o tom é de misantropia, desalento e auto-compaixão pela sua vida presente, na carta há um orgulho desmedido por si próprio e pela sua existência. A amargura apenas subtilmente se pressente disseminada pelo texto.

Somos, portanto, impelidos a retirar ilações e a estabelecer inevitáveis pontes de sentido entre os dois textos porque a instância autoral, que na carta assume gostar dos seus versos, insiste constantemente numa reflexão sobre o seu poema “Partida”, o que nos obriga a tê-lo sempre em mente. O forte pendor metaliterário da carta faz com que o sujeito recupere do poema, portanto, alguns versos que explica detalhadamente ao seu amigo e destinatário. Recorre aos processos de amplificação e de desdobramento, do paralelismo (estrutural e anafórico), da repetição, da comparação e da metáfora, entre outros, para desmontar, pelo discurso, o poema que acompanha a carta. Deste modo se nota uma necessidade compulsiva de se justificar a si mesmo e ao outro.

As constantes interpelações ao destinatário, expressas quer através de frases interrogativas quer de frases declarativas, são, aliás, a prova evidente da sua necessidade de se fazer ouvir e de esclarecer o seu mestre: “Compreende bem o que eu quero dizer?”, “Não acha?”, “Eu explico melhor”. Deste modo se compreende que o eu estabelece um diálogo imaginário com o outro na tentativa de se encarar a si mesmo e ao mundo que o rodeia. A este nível, o outro não é mais do que o prolongamento do próprio eu, ou o seu *alter ego*.

Porém, o movimento de introspeção, que está na origem desta necessidade de incluir o outro no texto, ora se direciona para a atividade literária ora resvala para a sua própria existência pelo que, através do exame de consciência, se percebe mais uma vez que o eu se afasta dos outros por considerá-los inferiores. Através de um processo estrutural de paralelismo anafórico (“em face dos que têm família e amor”, “em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis”), critica aqueles que não conseguem sair da mediania. Esses estão na vida “banalmente, simplesmente, diariamente”. O recurso a três advérbios conotados com repetitividade e mediocridade, discursivamente separados por vírgula, é intencional pois provoca um efeito estilístico de pausa reflexiva e irónica.

Contudo, em face dos outros, isto é, em frente ao espelho refletor, o sujeito sente uma certa nostalgia por algo que na realidade nunca teve. Simplesmente, couraça-se de novo, numa atitude defensiva e narcisista, que o faz achar-se mais belo do que os demais. Nota-se, no seu discurso, que o sujeito tem necessidade de apaziguar a sua insegurança, o que o leva constantemente a julgar-se mais do que todos os outros, o Príncipe, o eleito. Aliás, a tripla adjetivação, em polissíndeto, é o extravasar discursivo do seu narcisismo. A presença simbólica do advérbio

*fulvamente*, conexionado com ouro e riqueza, aponta igualmente para a ostentação onanista deste sujeito que não consegue, apesar de tudo, disfarçar uma amarga frustração: “A tristeza de nunca sermos dois”.

Para se sentir menos angustiado, recorre a pedidos constantes, que visam incutir no seu destinatário a necessidade de acompanhar o texto e o poema com a “máxima atenção”. Só assim se sentirá mais seguro de si enquanto poeta, revelando-se dependente da opinião de Fernando Pessoa que, para além do “papel simbolicamente paterno” (Lancastre, 1992, p.12) que lhe é atribuído, funciona como um mestre a quem se fazem “pedidos de aprovação, súplicas por um parecer ou uma opinião” (Lancastre, 1992, p.12) entre declarações de estima e admiração. Só Pessoa, pelo talento invulgar que possui e pela amizade que dedica a Sá-Carneiro, compreenderá as intenções poéticas do amigo. Pressente-se, aliás, que apesar de reconhecer em Pessoa o seu mestre, Sá-Carneiro se considera a si-próprio e ao amigo como figuras de cimeira no panorama artístico-cultural da época. Por isso, por serem (ou se considerarem) superiores aos outros, se compreendem tão bem. Na verdade, existe uma tal cumplicidade entre ambos que os leva a exporem-se intimamente e a dissecarem os seus poemas ao pormenor.

De todos os versos que retomou nesta carta, o último (“Sou labirinto, sou licorne e acanto”) desencadeia a mais interessante reflexão, do ponto de vista da receção estética, sobre a sua arte poética. O eu, consciente de que o verso pode causar perplexidade, por ser “aparentemente disparatado”, tem a perfeita noção da dialética entre a aparência e o real. Só ele, aliás, parece perceber essa distinção, pelo que se desdobra em explicações, estruturalmente encadeadas e reveladoras do espírito lógico e organizado que as sustenta. Daí que desmonte o verso recorrendo a amplificações que visam desapropriá-lo do seu carácter metafórico, para assim simplificar e tornar inteligível o seu elaborado pensamento.

Como ele próprio afirma, labirinto significa o “emaranhamento”; licorne é um animal “heráldico e fantástico” e acanto é o “motivo característico dum estilo arquitectónico”. Desta explicação pormenorizada parte para um raciocínio de tipo analógico-silogístico que lhe permite concluir do seu desejo de abordar o complexo. O seu objetivo é o de tratar de “coisas emaranhadas, erguidas e infinitas, fantásticas e ao mesmo tempo esculpir beleza plástica nas frases”. Só um ser com um talento artístico invulgar seria capaz de abstrair a este nível!

Ele próprio manifesta, aliás, o desejo de trabalhar os efeitos prosódicos que o material linguístico lhe permite alcançar (“trabalhar, também com o som das frases”). A intenção de tornar a sua escrita esteticamente grandiosa e intemporal está patente inclusive na seleção do léxico que pertence ao campo semântico da arte: beleza plástica, esculpir, edificar.

Depois desta exteriorização da sua intencionalidade artística, o eu interrompe

abruptamente as suas considerações, como se tomasse consciência de que qualquer explicação seria desnecessária para quem tem uma *agudeza de espírito* genial: “Mas calo-me, pois sei que um espírito como o seu compreende melhor tudo isto do que o próprio que as escreveu”. Perante o mestre, emudece. Mas a admiração por Fernando Pessoa provoca em si mesmo a reação inversa e, assim, o sujeito sente-se na contingência de se justificar permanentemente e de minimizar a hipotética falta de qualidade dos seus versos. Como fizera anteriormente no discurso, reconhece não ser um verdadeiro poeta, mas desta vez, estabelece uma comparação para justificar a parte que em si se alimenta de poesia: “Como há escritores que nas suas horas vagas são pintores, eu, nas minhas horas vagas, sou poeta - na expressão de escrever rimadamente, apenas. Eis tudo.” Na perspectiva do sujeito, daí a atingir o nível poético de Pessoa vai uma grande distância: a que separa o discípulo do mestre.

Na verdade, esta admiração por Pessoa, traduzida em constantes elogios à sua idoneidade e à sua genialidade artística, perpassa não só esta como outras cartas que lhe dirige (“um espírito como o seu”, “a agudeza genial do seu espírito”, “seus admiráveis versos”). Ao mesmo tempo, confessa a estima que lhe dedica (“se soubesse como eu estimo o seu espírito, como erguidamente o coloco”, “você é uma das pessoas que mais estimo”). Por isso, é natural que lhe peça insistentemente a opinião “inteira e rude despida de perífrases” em perfeita atitude de rendição e até de subserviência: “Peço-lhe de joelhos...”.

Deste modo, o sujeito acata, sem qualquer tipo de hesitação, as suas observações e as suas correções estilísticas, como se depreende no seguinte excerto da carta: “As suas notas sobre os trechos que lhe enviei são justificadíssimas (...). Desagradava-me, não sabia porquê, a frase «O ar naquela tarde era beleza e paz». Você explicou-me porquê. Cortei-a simplesmente. (...) «Um pouco mais e brotar-me-iam asas» é que eu ainda estimo um pouco. Mas você está de fora, e deve ter razão”. Para além de sinalizar uma troca de correspondência acérrima, este excerto dá conta do grau de veneração que Sá-Carneiro tem pelo mestre, com o qual se pretende identificar, aliás. De facto, o eu vê no outro o reflexo ideal de si próprio e precisa sentir-se correspondido pedindo-lhe: “fale-me como a si próprio”, o que, a concretizar-se, seria entendido por Sá-Carneiro como a manifestação de uma amizade despida de qualquer convencionalismo ético ou social (“nunca faça «cerimónias» comigo”). A apóstrofe “meu querido Fernando” é, neste momento discursivo, particularmente significativa, porque, pela primeira vez, na carta, o eu nomeia o outro, aumentando o grau de familiaridade entre ambos.

Estamos, portanto, na presença de artificialismos retóricos que, apesar da sua simplicidade funcional, ultrapassam a mera intenção comunicativa que normalmente subjaz a um texto epistolar. Todavia, não podemos ignorar o facto de

Sá-Carneiro ser um poeta, o que contribui para que a sua escrita, mesmo a mais íntima e assumidamente sincera (“acredite-me, creia-me, por amor de Deus, faça-me a justiça de acreditar (...) que sou sincero”), contenha uma elaboração simbólica própria do registo literário.

O eu direciona, a partir daqui, o seu olhar crítico para os versos de Fernando Pessoa, tal como fizera anteriormente em relação aos seus. Contudo, mostra-se receoso (“Acerca dos seus versos eu tenho medo de lhe falar”) porque a sua crítica (extremamente positiva) pode parecer exagerada ao seu destinatário que, assim sendo, inevitavelmente tenderia a retribuir o elogio a Sá-Carneiro. Ora, o poeta deseja, acima de tudo, que haja sinceridade entre ambos para que possam dizer abertamente o que pensam sem necessidade de contenção ou de fingimento.

Depois da explicação, que o sujeito sente na obrigação de dar, o discurso adquire um tom de assumida veneração pela arte do seu interlocutor. O elogio, rasgado e declaradamente sincero, surge disseminado ao longo de todo o texto da carta mas, se antes se dirigia sobretudo à pessoa e à relação amistosa que ambos mantinham, desta vez é o talento literário do mestre que é enaltecido.

O eu, rendido e deslumbrado, reitera esse elogio através de repetições e variações semânticas. De facto, afirma em tom categórico: “Os seus versos são uma maravilha” - o substantivo, associado ao artigo indefinido *uma*, surge com a função sintática de predicativo do sujeito (em vez do adjetivo *maravilhosos*) para destacar a sua qualidade ímpar, inimitável e impossível de definir. Contudo, sente necessidade de explicar melhor o significado desta afirmação generalista e específica: “O Braço sem Corpo é uma das coisas maiores, mais perturbadoras, extra-humanas, infinitas, ampliadas que eu conheço.” O processo de amplificação e a adjetivação (rica e abundante) superlativada põem em destaque o sentimento do eu perante a obra do outro: incapaz de a qualificar com uma só palavra, desdobra-se discursivamente em estratégias que consigam superar essa sua «falha» linguística.

Apesar deste deslumbramento de fiel discípulo, o eu crê-se detentor de alguma legitimidade para criticar outros versos de Fernando Pessoa. Ainda assim, fá-lo com uma certa contenção porque tem consciência que está a criticar o mestre: “Devo dizer-lhe que a Voz de Deus me agrada muito menos”. Mas não se limita a transmitir a sua sensação de desagrado e explica por que razão equipara, de certa forma, este poema ao Braço sem Corpo: “por causa desse verso magistral: «Ó universo, eu sou-te»”.

Para além de todas as manifestações discursivas da admiração de Sá-Carneiro pelos poemas de Pessoa, é interessante assinalar a impressão física que estes provocaram no emissor: “a última estrofe fez-me tremer num calafrio alucinador de beleza e de mistério”. É a prova materializada da incapacidade de resolver pela palavra o mistério da emoção estética; por isso, resta-lhe afirmar,

despudoradamente, o efeito que a leitura dos poemas teve no seu sentir.

Contudo, este longo elogio parece pouco verosímil aos olhos do próprio Sá-Carneiro que, assim, se vê na obrigação de recorrer às orações imperativas (“acredite-me, creia-me por amor de Deus”) para suplicar ao outro que acredite na sua sinceridade. Aliás, este receio aparece frequentemente no texto (“Eis, meu caro amigo, a minha opinião sincera, completa”) deixando acreditar que a amizade entre ambos não era tão despojada de convencionalismos como Sá-Carneiro afirma, uma vez que este pede insistentemente a Pessoa para ser sincero e para acreditar na sua própria sinceridade. Ora, tal procedimento só se compreende se pensarmos na época em que ambos se movimentam.

Após estas considerações sobre a poesia de Fernando Pessoa, Sá-Carneiro regressa, depois da pausa inevitável a separar os parágrafos, a si próprio para refletir mais uma vez sobre a sua atividade literária. Porém, fá-lo sinteticamente, justificando-se e tentando contrariar a posição do seu amigo e mestre: “Eu sei que você condena a primeira parte e eu mesmo reprovoo a maneira em que ela é talhada. Mas não podia deixar de ser assim.” O argumento parece pouco plausível e típico do menino rebelde e teimoso que não aceita ser contrariado, nem mesmo depois de mostrar que deseja a opinião sincera e desprovida de artificialismos do grande Fernando Pessoa. E avança mesmo uma explicação, que arriscaríamos a considerar infantil, para iludir o olhar crítico do outro: “propositadamente suscitei o choque”.

Lúcido e clarividente, o sujeito mostra-se orgulhosamente consciente dos altos e baixos da sua obra poética e esquematiza-a através de uma linha ondulante que serpenteia o espaço em branco - indicador de pausa discursiva. Isto significa que o eu se revelou, uma vez mais, incapaz de sintetizar pela palavra as oscilações da sua poesia (tal como acontecera com a de Pessoa), encontrando uma estratégia alternativa: o recurso à iconografia simbólica. Mas nem ela lhe parece esclarecedora, pelo que necessita de a explicar, de novo pela palavra: “Isto é - vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair”. A explicação não é clara mas tem o mérito de, através dela, se perceber a complexidade e a proliferação de sentidos da escrita de Sá-Carneiro.

### 3 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

A carta de 26 de fevereiro de 1913, agora analisada, põe a nu um sujeito que, humildemente, pede opinião do seu amigo e mestre Fernando Pessoa sobre o seu primeiro poema parisiense - «Partida» - que acompanha a carta e lhe serve de pretexto para considerações de cariz metaliterário.

Num tom de perfeita (e assumida) veneração pelo mestre, o sujeito desdobra-

se, ao longo do texto, em apelos, súplicas e pedidos de desculpa que dão conta de um estado febril de grande ansiedade. O seu estado anímico leva-o a tecer explicações, que sucessivamente vai ampliando, receoso de não ser compreendido por Pessoa. Essa sua faceta de crítico literário fá-lo, também, dissecar alguns poemas do seu destinatário, com a mesma lucidez e clarividência com que analisou os seus. Simplesmente se, ao analisar a sua poesia, recorreu a uma certa contenção e modéstia (sem, contudo, conseguir dissimular o “orgulho desmedido” e narcísico por si próprio e pela sua produção poética), com a poesia de Pessoa deixa soltar a voz do súbdito, rendido e deslumbrado, que não encontra as palavras adequadas para a elogiar.

Aqui e além, mais ou menos a propósito, o sujeito fala de si próprio com um tom simultaneamente magoado e embevecido, deixando pressentir uma agudíssima crise existencial de alguém que se sente disperso em si mesmo (o que explicaria, em parte, o carácter fragmentário e sacudido do discurso). É esse, aliás, como observa Carlos Reis (1997, p. 458) “o tema fundamental do Modernismo: o da crise da unidade do sujeito” que se projeta em tópicos como a máscara, o espelho e a “procura labiríntica do outro em si mesmo” (Reis, 1997, p. 465) - exemplificada magistralmente no poema «Dispersão»: “Perdi-me dentro de mim/Porque eu era labirinto,/E hoje, quando me sinto,/É com saudades de mim”. O limiar entre a vida e a obra é, neste caso, demasiado ténue.

De facto, vivendo continuamente no excesso e no alarido, Mário de Sá-Carneiro deu corpo e voz ao “drama contemporâneo da identidade e da dúvida sobre a unidade solar da pessoa” (Quadros, 1992, p. 60). Incapaz de se relacionar de forma íntima e autêntica com os outros, que considera inferiores, ele é, pois, o Narciso-Ícaro que, embevecido, se autocontempla, sedento de Mais e de Altura. Mas, o autoembevecimento não lhe traz a felicidade e o poeta refugia-se numa atitude defensiva atrás da máscara de Príncipe perfeito para escamotear a dura realidade: a falta de um verdadeiro “ponto de referência”, de “uma coisa que os outros têm”, um sentido para a sua existência solitária de cavaleiro errante e amargurado.

Dilacerado interiormente “entre o titânico e o divino, entre o terrestre e o celeste, entre o real e o ideal, entre o consciente e o inconsciente, entre o existencial ou o social e o supra-eu transcendente e metanatural” (Quadros, 1992, p. 61), o poeta tem perfeita consciência da sua cisão interior, revelando-se impotente para solucionar esse agónico drama existencial. Deste modo, vive crises paranoico-depressivas que a sua produção escrita testemunha, pressagiando o fim trágico e irremediável. A propósito da sua morte, Pessoa escreveria anos mais tarde: “Morrem jovens os que os Deuses amam”. Talvez Sá-Carneiro, na sua ânsia de voar até ao sol, tenha, por fim, encontrado o seu lugar fora deste mundo: pequeno demais para quem se sentia plural dentro de si. Morreu o poeta, mas a sua voz ecoa ainda no

espaço recôndito da nossa memória coletiva - talvez pela dimensão inquietante e tão dramaticamente contemporânea que ressalta da sua vasta produção escrita.

## REFERÊNCIAS

LANCASTRE, M. **O Eu e o Outro - Para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Quetzal Editores, 1992

LOURENÇO, E. **Epistolografia**. In Dicionário de Literatura. vol. I, 4ªed., Porto: Figuerinhas, 1990

MARTINS, F. **O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

MATHIAS, M. **Autobiografias e diários**. In Colóquio - Letras, nº 143/ 144, Lisboa, 1997

QUADROS, A. **Introdução à vida e obra de Mário de Sá-Carneiro**. In Sá-Carneiro, M. Cartas escolhidas. Vol. I, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992

REIS, C. **O Conhecimento da Literatura**. 2ªed. Coimbra: Almedina, 1997

ROCHA, C. **As máscaras de Narciso**. Coimbra: Almedina, 1992

RODRIGUES, U. T. **Prefácio**. In Sá-Carneiro, M. Cartas a Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1992

SÁ-CARNEIRO, M. **Cartas a Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática. 1972

## LITERATURA E CINEMA: ENTRE O DESEJO DO INDIZÍVEL E A SEDUÇÃO DA IMAGEM EM VERGÍLIO FERREIRA

Data de aceite: 01/12/2020

Data de submissão: 29/09/2020

### Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-3748-5593>

### Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-0742-5776>

**RESUMO:** Vergílio Ferreira em *Do livro ao filme*, publicado no quarto volume de Espaço do Invisível, e também na quarta edição de *Cântico Final*, inicia a fase que Mário Jorge Torres intitula de desejo da imagem. Trata-se de um texto que aborda a adaptação do seu romance por Manuel Guimarães e que se tornaria na sua primeira experiência concreta com o universo cinematográfico. Analisando este ensaio e olhando retrospectivamente para outros textos, pretendemos demonstrar a evolução do pensamento de Vergílio Ferreira sobre as relações entre literatura e cinema. Face à análise discursivo-semiótica que realizámos, podemos concluir que, se antes o escritor se afastava liminar e irreduzivelmente do cinema, em *Do livro ao filme*, uma curiosa metamorfose ocorre no pensamento

vergiliano que permite a identificação de duas ideias centrais. Em primeiro lugar, o cinema deixa de ser considerado como uma simples e redutora forma de ilustração do livro, para passar a ser visto como uma extensão plástica de um outro tipo de imaginação criativa. Em segundo lugar, consubstanciando e materializando a sua perspetiva sobre as relações entre a literatura e o cinema, evidencia, de modo claro, o valor ancilar, mas complementar, do último em relação ao primeiro. Na verdade, para Vergílio Ferreira, tanto a adaptação cinematográfica como o próprio ensaio têm como função «servir» o romance. Apesar de nunca abandonar o conceito da superioridade da literatura relativamente às outras formas de arte, Vergílio Ferreira já não desconsidera o cinema. Da irredutibilidade inicial, nasce, em crescendo, um desejo indizível pela imagem. Opera-se, assim, uma metamorfose quase impercetível e, da irredutibilidade, passa a sentir uma progressiva atração e desejo relativamente à imagem. De facto, as adaptações fílmicas de dois dos seus romances (*Cântico Final* e *Manhã Submersa*) constituíram um fator decisivo para esta inflexão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, cinema, Vergílio Ferreira.

### LITERATURE AND FILM: BETWEEN THE DESIRE OF THE UNSPEAKABLE AND THE SEDUCTION OF THE IMAGE IN VERGÍLIO FERREIRA

**ABSTRACT:** Vergílio Ferreira in *From the book to the film*, published in the fourth volume of Espaço do Invisível, and also in the fourth edition of *Cântico Final*, begins the phase that Mário

Jorge Torres calls image desire. It is a text that deals with the adaptation of his novel by Manuel Guimarães and that would become his first concrete experience with the cinematographic universe. Analyzing this essay and looking retrospectively at other texts, we intend to demonstrate the evolution of Vergílio Ferreira's thinking on the relationship between literature and cinema. In view of the discursive-semiotic analysis that we carried out, we can conclude that, if before the writer moved away from the cinema, in *Do Livro ao Filme*, a curious metamorphosis occurs in Vergilian thought that allows the identification of two central ideas. In the first place, cinema is no longer considered as a simple and reducing form of illustration for the book, but is seen as a plastic extension of another type of creative imagination. Second, consolidating and materializing its perspective on the relationship between literature and cinema, it clearly shows the ancillary, but complementary, value of the latter in relation to the former. In fact, for Vergílio Ferreira, both the film adaptation and the essay itself have the function of "serving" the novel. Despite never abandoning the concept of the superiority of literature over other forms of art, Vergílio Ferreira no longer disregards cinema. From the initial irreducibility, a growing desire for the image is born. Thus, an almost imperceptible metamorphosis takes place and, from the irreducibility, it starts to feel a progressive attraction and desire regarding the image. In fact, the filmic adaptations of two of his novels (*Cântico Final* and *Manhã Submersa*) were a decisive factor in this inflection.

**KEYWORDS:** Literature, film, Vergílio Ferreira.

## 1 | INTRODUÇÃO

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* (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. Em 2018, Fernando Vendrell adapta *Aparição* ao cinema, com Jaime Freitas no papel de Alberto Soares e Victoria Guerra encarnando Sofia.

Para além dos filmes *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, Vergílio Ferreira encetou um diálogo entre a palavra e a imagem em todos os objetos estéticos que referimos. Em entrevista a Perfecto-E. Cuadrado (1989), Vergílio Ferreira apresenta ainda, de forma cristalina, a sua visão sobre as suas relações com o cinema:

Falta dizer que é raro ir ao cinema. Cumpri enquanto ele teve a sua hora privilegiada de arte visual a pôr em xeque a literatura, segundo a profecia de McLuhan. Mas o vídeo está a impor o seu individualismo à arte "coletiva" que era o cinema, como a imprensa impôs a leitura individual à leitura coletiva na Idade Média. (1989)

Podemos inferir que, para o escritor, o cinema só lhe despertou interesse na sua relação com a literatura, ou seja, a sétima arte é vista, quanto a esta, numa perspetiva de comparação e de dependência, e não enquanto arte per se.

Esta secundarização do cinema e sua respetiva dependência em relação à literatura é confirmada por Lauro António (2002) – o realizador que mais privou com Vergílio Ferreira –, quando se refere aos interesses cinematográficos do escritor. Vergílio Ferreira não era um espectador assíduo de cinema e apenas se interessava pelos filmes que lhe pudessem despertar a atenção, de acordo com um ponto de vista narrativo, nomeadamente aqueles que eram unicamente uma ilustração do romance escrito (o que revela explicitamente qual é, para o escritor, o valor do filme em relação ao romance).

## 2 | A SIMETRIA DO IRREDUTÍVEL

Vergílio Ferreira, nesta análise da relação entre literatura e cinema, traz à luz uma simetria do irredutível. Se, por um lado, a sua vida e a sua obra evidenciam uma simetria entre a palavra e a imagem – quer seja na ficção ou documentário fílmicos, na sua experiência como ator, quer na sua produção ensaística e literária –, esta ligação parte sempre de uma premissa incontornável: a secundarização do cinema em relação à literatura. Este ponto de vista irá refletir-se nos mais variados paralelos entre a literatura e o cinema: nos documentários que já citámos, o filme pretende ilustrar a obra literária; *Mãe Genoveva* é avaliado pela sua rigorosa fidelidade ao texto – este critério é a base de trabalho para Lauro António e Vergílio Ferreira; e a sua experiência como ator é fruto do seu gosto pelo texto dramático e da sua experiência enquanto professor de literatura. Esta atitude irá caracterizar as suas reflexões sobre cinema na *Conta-Corrente*, os seus ensaios dedicados à linguagem audiovisual, e o acompanhamento das adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*. Contudo, urge realçar que os atuais estudos comparatistas e estudos fílmicos não só questionam profundamente este conceito enquanto critério de reflexão e análise, como chegam mesmo a afastá-lo, como é referido por

Maccabe, Murray e Warner (2011):

Fifty percent of Hollywood productions each year are adaptations - films that use an already published book, dramatic work, or comic as their source material. If the original is well known, then for most spectators the question of whether these adaptations are "true to the spirit" of the original is central. The recent wave of adaptation studies dismisses the question of fidelity as irrelevant, mistaken, or an affront to the unstable nature of meaning itself. (2011)

Mário Jorge Torres (1995), analisando as relações de Vergílio Ferreira com o cinema, identifica dois momentos: uma «resistência à imagem» e um «desejo da imagem». Tal conexão radica na premissa que identificámos e que irá percorrer o pensamento vergiliano, não sem se manifestar desde um liminar afastamento da imagem até uma perceptível aproximação durante as filmagens de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, e aquando das intenções de adaptação de outros romances seus. A opinião de Mário Jorge Torres baseia-se, numa primeira fase, na análise que faz de outra das facetas que ilustram as relações de Vergílio Ferreira com o cinema: o discurso ensaístico.

Em «Do livro ao filme» publicado no quarto volume de *Espaço do Invisível*, e também na quarta edição de *Cântico Final* (1975), inicia a fase que Mário Jorge Torres intitula de «desejo da imagem». Trata-se de um texto que aborda a adaptação do seu romance por Manuel Guimarães e que se tornaria na sua primeira experiência concreta com o universo cinematográfico. Neste ensaio, Vergílio Ferreira apresenta o conjunto mais completo de reflexões sobre literatura e cinema que a sua pena produziu. Notamos que a veia de carácter radical e irredutível que caracterizou os seus textos sobre literatura e cinema é agora substituída por uma aproximação de contornos algo surpreendentes.

Se antes o escritor se afastava liminarmente do cinema, em «Do livro ao filme», uma curiosa metamorfose ocorre no pensamento vergiliano que permite a identificação de duas ideias centrais. Em primeiro lugar, o cinema deixa de ser considerado como uma simples e redutora forma de ilustração do livro, para passar a ser visto como uma «extensão plástica de um outro tipo de imaginação criativa» (1975, p. 505). Em segundo lugar, consubstanciando e materializando a sua perspectiva sobre as relações entre a literatura e o cinema, evidencia, de modo claro, o valor ancilar mas complementar do último em relação ao primeiro. Na verdade, para Vergílio Ferreira, tanto a adaptação cinematográfica como o próprio ensaio têm como função «servir» o romance.

Iniciando a sua reflexão sobre a transposição do romance para o cinema, Vergílio Ferreira utiliza um dos critérios mais recorrentes de avaliação de uma adaptação: a fidelidade ao «espírito» do livro. E foi esta mesma expressão que

o autor usou para pedir ao realizador Manuel Guimarães que seguisse os rumos narrativos delineados no seu romance. Trata-se de um exemplo de fidelidade – segundo o preceito vergiliano – e não de uma transposição literal, o que poderia pressupor que o cineasta teria inteira liberdade (re)criativa, dado que se trata de um processo de transformação. De facto, tal como escreveu Rodman no livro de Krasilovsky (2017):

...the adaptation also transforms the book. rips the binding, shreds the pages, pulps them, and by wild alchemy transforms them into light, flickering light. the adaptation can betray the book, but it can also bring it to life for audiences far larger than those who frequent libraries and bookstores (2017. p. 9).

Mas tal não ocorreu.

Vergílio Ferreira traçou como coordenadas de fidelidade as diferentes situações, as personagens, as suas falas, aspeto físico, entoação e modo de estar. O escritor planeou cuidadosamente este projeto porque «tudo numa obra significa e converge» (1975, p. 243), o que bem ilustra não só a sinergia de vários elementos na criação de um romance, mas também o processo análogo que podemos encontrar num filme. E o escritor assim o afirma. Ainda quanto à fidelidade – critério fundamental para o escritor avaliar um filme –, Vergílio Ferreira, apontando a impossibilidade do realizador em construir uma transposição total, refere que, entre os eixos da cidade e da montanha – que estruturam o livro –, Manuel Guimarães optou pelo segundo, não privilegiando o lado social do romance e a conseqüente caracterização de uma sociedade que não compreendia o pintor. Tal opção deriva, inexoravelmente, das escolhas que são necessárias em toda a adaptação. Recorda Vergílio Ferreira que, numa obra inspirada por um livro, a génese está sempre no texto escrito sendo a nova obra de arte um reflexo, um círculo que tem como origem uma pedra arremessada a um poço. Por outro lado, se a obra não é uma ilustração, mas sim uma criação que tem no livro um pretexto, este último funciona como ilustração da nova obra, como uma explicação. Ou seja, quer vejamos o texto literário como fonte de uma ilustração ou pretexto, ele tem sempre um valor genesiaco, referencial e explicativo.

Assim, Vergílio Ferreira assume de forma explícita uma secundarização do filme face ao romance, pelo que aquele é avaliado segundo a sua relação com este último. Tal posição insere-se numa visão tradicional do fenómeno das adaptações. Muitos autores compararam um romance e um filme obtendo, consciente ou inconscientemente, uma valorização do texto literário que originou o texto fílmico. Contudo, o exercício comparatista não deve estar associado a uma determinação de hierarquias, como defende Cutchins (2018):

In other words, to study a text as an adaptation is always, to study at least two texts. Such a position does not, however, imply a hierarchy,

be that temporal or structural. This comparative method is altogether fitting in a poststructuralist scholarly landscape (2018, p. 20).

Este aspeto torna-se central na avaliação do filme, que é frequentemente sopesado segundo a sua capacidade para traduzir ou perpetuar os significados ou valores centrais do texto original, como bem notam Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2002).

Refletindo sobre a principal dificuldade na transposição de um romance, diz-nos o escritor (1975):

Imediatamente esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura (1975, p. 245).

Também irredutível se mantém o romancista na sua análise das relações entre a literatura e o cinema. Para Vergílio Ferreira, o filme apenas ilustra o texto literário, numa imagem redutora, cerceadora da imaginação, da criatividade construtiva que deriva do processo de descodificação de um texto escrito. O escritor faz depender o valor de um filme da sua proximidade ao texto escrito, ou seja, da «fidelidade». Quanto a este juízo, poderíamos perguntar em que medida conseguiria avaliar Vergílio Ferreira o índice de «fidelidade», ainda que este critério fosse coercivo, e conjugasse intenção textual, pessoal e estética.

Outro problema focado pelo escritor é o dos diálogos. Observa Vergílio Ferreira que um diálogo não pode ser igualmente eficaz quando é lido e quando é ouvido. Para exemplificar esta dificuldade que se pode notar tanto numa peça de teatro como num filme, o romancista aponta *The Killers* como exemplo de um texto que morre no cinema porque foi concebido para ser lido. Segundo o escritor, mesmo quando se tenta ser o mais fiel possível, ou seja, quando se utiliza no filme o mesmo diálogo do livro, tal não pode nunca resultar, pois pertencem a «mundos diferentes».

Depois de um prolegómeno mais teórico, Vergílio Ferreira dissecou o filme de Manuel Guimarães e identifica, de forma sistemática, as principais opções estéticas do realizador. Se no livro podemos descortinar ações paralelas e convergentes, no filme, esta estratégia narrativa foi substituída por sucessivas analepses, desde que se inicia a viagem de regresso à aldeia. Mário, no filme, tem a sua condição de artista não só enquanto pintor, mas também na sua ligação à publicidade – pouco visível, diga-se –, como foco central da ação. Tal escolha não terá sido alheia ao facto de o próprio realizador ter trilhado os caminhos da pintura antes do cinema, e apesar de Manuel Guimarães ter profundo apreço pelo romance *Alegria Breve* – que

queria adaptar –, preferiu Cântico Final por ver nele um reflexo pessoal, como aliás confessou a Vergílio Ferreira.

No livro, outro elemento axial é a capela. Pretendia Vergílio Ferreira refletir sobre o desejo que muitos pintores agnósticos possuíam de pintar uma capela, e ao mesmo tempo criar um centro de convergência do romance. O próprio romancista explicita este desejo quando escreve (1975):

A certeza de uma morte próxima, a memória fulgurante de um amor impossível na radicalização do erotismo, a integração dos deuses mortos entre o cósmico silêncio da montanha, a razão primeira da arte existir – tudo isso eu reduzi à fulguração da bailarina, transcendida à ambígua figuração da Virgem, com o apelo de certo verso de Pessoa (Álvaro de Campos) que mo resumia e expressava de um modo flagrante, totalizador. Assim, pois, a significação do meu livro é uma significação metafísica, com o desejo de que repercutisse na memória emotiva do leitor a interrogação final do homem sobre o mistério da vida e da morte (1985, pp. 247-248).

Tal definição do romance levanta sérios problemas a qualquer adaptação. Mais ainda quando recordamos as características que o autor associou ao seu conceito de transposição. Para além das questões literárias e filosóficas, um dos principais problemas do filme é a leitura política que Manuel Guimarães introduziu. Vergílio Ferreira refere no seu romance a ocorrência de fuzilamentos num país distante, facto inspirado numa reportagem publicada pela revista *Paris Match* de 10/17 de julho de 1954. Esta informação, no texto vergiliano, encontra-se submetida a motivações mais genéricas, de carácter filosófico, e não exclusivamente políticas. Manuel Guimarães, no seu filme, decidiu alterar este dado. Introduzindo a cena do fuzilamento, associou inexoravelmente a sua obra ao contexto epocal, nomeadamente, ao 25 de Abril de 1974. Esta aproximação não foi discutida com o escritor, que não conheceu com antecedência esta escolha de Guimarães, incluindo a exaltação dos fuzilados e os seus gritos de nítida conotação política. Esta é a primeira das alterações do filme, relativamente ao romance, que Vergílio Ferreira denuncia. O escritor sublinha que a sua discordância com as opções tomadas se deve mais ao facto de a nuance política não respeitar a atmosfera metafísica global do texto escrito, do que propriamente pelo seu valor ideológico. Vergílio Ferreira, analisando a sua relação com o cinema, mostra-se agradecido a Guimarães por ter levado um romance seu para a tela. Dizendo-se «fascinado» com esta experiência, o escritor aparece menos irredutível em comparação com textos anteriores. Depois de ter visto o filme, mostra-se identificado com ele, em várias memórias e emoções que viu, em revisitação do seu livro (1975):

Neve do meu velho encantamento, dos espaços siderais, da dispersão aérea de mim, da interrogação obsessiva; e a arte, lugar de encontro

da vida e da morte; e o aceno indistinto aos deuses que se foram, ao amor impossível, à sua comunicação com a transcendência, à união do mais elementar com a máxima sublimação através de uma simples mulher que acede à condição de Virgem; eco do que disperso envelhece nas valetas da vida através do mundanismo fútil que se viveu e ocorre ainda a uma última lembrança; memória absurda da vivência no ato heróico de um sangue que se verte por aquilo que o esquece; entrevista ideação de uma dança efémera e perene numa bailarina que passa como o seu corpo mortal; regresso às origens, à toca de uma ilusória segurança de um bicho visitado pela morte; radiação da luz e da sombra, da beleza e da degradação, da divinização do homem e da condição do seu corpo nascido para apodrecer... (1975, pp. 244-245).

Relativamente a esta reflexão, podemos encontrar nas palavras de Vergílio Ferreira o desejo de um tributo a quem se interessou pelo seu livro, mais do que uma simples visão objetiva da transposição em si mesma. É que, globalmente, o filme de Guimarães está manifestamente longe do livro.

### 3 I CONCLUSÃO

Em síntese, Vergílio Ferreira considera que a adaptação foi ao mesmo tempo fiel e criadora: “Assim, do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura” (Ferreira, 1975, p. 256). Tudo o que o escritor teve em mente quando escreveu o livro refletiu-se no filme e isso, segundo ele, pode compensar as lacunas da adaptação.

Quando cotejamos a produção ensaística que dedicou ao cinema, desenha-se no seu discurso, de forma subtil, uma aproximação à imagem. Os textos iniciais são marcados por uma nítida irredutibilidade face ao valor e ao estatuto da sétima arte, mais do que uma vez secundarizados relativamente à literatura. Irredutível também se revela quanto ao estatuto mais nobre da literatura, bem como quanto às suas características incomparáveis, nomeadamente na sua relação com o leitor e o próprio ato de leitura.

Contudo, a posição inicial de Vergílio Ferreira evolui gradualmente. Opera-se uma metamorfose quase impercetível e, da irredutibilidade, passa a sentir uma progressiva atração e desejo relativamente à imagem. De facto, as adaptações fílmicas de dois dos seus romances constituíram um fator decisivo para esta inflexão. Apesar de nunca abandonar o conceito da superioridade da literatura relativamente às outras formas de arte, Vergílio Ferreira já não desconsidera o cinema. Pelo contrário, para além da sua produção ensaística, o seu diário e a sua própria produção romanesca não deixaram de entrelaçar, de diversas formas, a literatura e o cinema, renovando essa interessante metamorfose entre a irredutibilidade e

o desejo da imagem, plasmada ao longo da sua obra, como demonstra Cardoso (2016), em itinerário comparativo, pelos horizontes da escrita de Vergílio Ferreira.

## REFERÊNCIAS

António, L. A memória das sombras. Porto: Campo das Letras, 2002.

Cardoso, L. Literatura e Cinema - Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível. Lisboa: Edições 70, 2016.

Cartmell, D. & Whelehan, I. Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text. London: Routledge, 2002.

Cuadrado, Perfecto-E. Análisis del proceso de creación y su contexto. Anthropos, Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

Cutchins, D. The Routledge companion to adaptation. London: Routledge, 2018.

Ferreira, V. Do livro ao filme. In Cântico Final. Lisboa: Arcádia, 1975.

Krasilovsky, A. Great Adaptations: Screenwriting and Global Storytelling. London: Routledge, 2017.

Listopad, J. Cinema e ficção: Elementos para a filmagem de Alegria Breve. Colóquio Letras, 13, 1973.

Maccabe, C., Murray, K., & Warner, R. True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity. New York: Oxford University Press, 2011.

Torres, M. J. A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira. In M. I. Fonseca (Org. e Coord.), Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária, Atas do Colóquio Interdisciplinar (pp. 501-510). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.

## O MITO DE NARCISO REVISITADO POR JOSÉ RÉGIO E JORGE DE SENA

*Data de aceite: 01/12/2020*

*Data de submissão: 01/10/2020*

### **Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes**

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-0742-5776>

### **Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso**

Instituto Politécnico de Portalegre e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa  
Portalegre (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0003-3748-5593>

**RESUMO:** José Régio, pseudónimo literário de José Maria dos Reis Pereira (1901-1969), e Jorge de Sena (1919-1978) são dois vultos proeminentes da literatura e da cultura portuguesas, que atravessaram o século XX rompendo com as convenções literárias e as orientações históricas e político-ideológicas do seu tempo. Régio e Sena tiveram percursos literários distintos - o primeiro foi fundador da revista *Presença*, que marcou indelevelmente o Segundo Modernismo Português, e Sena um autor cuja obra não se filia a nenhuma corrente literária embora nele sejam evidentes as influências surrealistas e neoclássicas. Os dois escritores interpretaram o mundo e a sua contemporaneidade através da palavra poética, fazendo das suas obras testemunhos

de uma experiência (auto)contemplativa e intelectualizada em que o lirismo se presentifica na linguagem e na metamorfose do real. Assim, e atendendo ao facto de na obra poética de ambos estar presente o conflito entre o Eu e o Outro, nas suas mais diversas representações, propusemos analisar comparativamente dois poemas, ambos intitulados “Narciso”, em que Régio e Sena recuperam e recriam o mito grego - de forma mais intimista e autognóstica, no poema regiano, e mais distanciada no de Jorge de Sena, sendo que, neste último, mais do que a figura mitológica em si, é a condição humana (no que esta tem de mais superficial e egocêntrico) que é posta em causa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mito de Narciso, José Régio, Jorge de Sena, literatura portuguesa.

### **THE NARCISSUS MYTH REVISITED BY JOSÉ RÉGIO AND JORGE DE SENA**

**ABSTRACT:** José Régio, literary pseudonym of José Maria dos Reis Pereira (1901-1969), and Jorge de Sena (1919-1978) are two prominent figures of Portuguese literature and culture, who crossed the 20th century breaking with literary conventions and the historical and political-ideological orientations of his time. Régio and Sena had different literary paths - the first was the founder of the magazine *Presença*, which indelibly marked the Second Portuguese Modernism, and Sena an author whose work is not affiliated with any literary current although there are evident surrealist and neoclassical influences. The two writers interpreted the world and its contemporaneity through the poetic

word, making their works testimonies of a (self) contemplative and intellectualized experience in which lyricism is present in the language and metamorphosis of the real. Thus, and given the fact that in the poetic work of both the conflict between the Self and the Other is present, in their most diverse representations, we set out to analyze comparatively two poems, both entitled “Narciso”, in which Régio and Sena recover and recreate the Greek myth - in a more intimate and autognostic way, in the Regian poem, and more distant in that of Jorge de Sena, being that, in the latter, more than the mythological figure itself, it is the human condition (in what it has to more superficial and self-centered) that is called into question.

**KEYWORDS:** Narcissus, José Régio, Jorge de Sena, Portuguese literature.

## 1 | INTRODUÇÃO

Segundo Krauss (2016), “a mitologia surge como uma forma do homem explicar o mundo através do fantástico e do sobrenatural” (p.48). Nesse sentido, o Mito, enquanto narrativa primordial que perdura desde os tempos imemoráveis da ancestralidade mítica, e utilizada pela mitologia greco-romana para explicar factos, fenómenos e os mistérios da natureza, é definido por Leminski (1998) nestes termos:

“Mito” é uma palavra fundadora, a fábula matriz, a estrutura primordial, leitura análoga do mundo e da vida. Sobretudo, uma leitura criativa. Ideogrâmica. Uma co-criação. O mistério da vida se explica com os mistérios das fábulas. As fábulas contém a chave semântica última dos eventos e efemérides. Mito, filosofia, ciência. O mito é um dos explicadores. O mais antigo, donde os outros saíram. Mas não é uma forma superada. Um mito não se supera (p.70).

Instituindo-se como uma leitura possível do mundo, uma “leitura criativa” como refere o autor de *Metaformose – Uma viagem pelo imaginário grego*, os mitos têm cruzado os tempos, perpetuando-se na nossa memória coletiva, sendo que, nesse processo de cristalização e revisitação têm sido interpretados à luz da Antropologia, da Psicologia, da Psicanálise, da Filosofia, da Sociologia, da Semiótica e da Literatura, sofrendo por vezes uma evolução mitêmica e uma transmutação semântica que se coaduna com o aproveitamento (legítimo) que os estudiosos nestas áreas têm vindo a fazer da mitologia grego-romana para explicar, agora cientificamente, a linguagem cifrada dos mitos. No entanto, como defende Vasconcellos (1998),

Os estudiosos podem tentar analisar os mitos como forma primitiva de explicação racional do universo, como ciência ingênua e rudimentar; outros podem vê-los como projeção de nossa vida inconsciente, etc. - o mito sobrevive a qualquer tentativa reducionista de enquadrá-lo em termos que não são os seus, reduzi-lo a alguma “chave” que supostamente o desvende - ele sobrevive inatingível, com o impacto de sua força narrativa (p. 2).

Apesar desta perspetiva da sobrevivência dos mitos na sua intangibilidade,

o certo é que eles têm constituído substrato fértil para se encontrarem explicações científicas para os fenómenos da natureza e da condição humana. Aliás, como sublinha Zipes (1993), “we refer myths and fairy tales as lies (...) but these lies are often the lies that govern our lives” (p. 4).

Deste modo, e para além das análises ancoradas em áreas do saber como as que referimos anteriormente, os mitos têm igualmente sido revisitados por escritores que neles se inspiram para expressarem literariamente, pela linguagem poética e de forma polimórfica, os seus anseios e as suas angústias, os seus medos e as suas ilusões. Na verdade, Mito e Poesia têm, segundo Barthes (cit. por Cachada, 2000) muito em comum, pois ambos são “sistema[s] semiológico[s] segundo[s], [edificados] a partir de um sistema semiológico que o[s] antecede, a língua” (p. 30). Quer isto dizer, a poesia socorre-se de uma linguagem simbólica, metafórica e alegórica para dizer a essência das coisas e do ser, analogamente ao que sucede com a linguagem dos mitos.

Também a crítica literária se tem debruçado sobre a simbologia dos mitos e a sua influência na obra poética desses autores, instituindo-se esta área como especialmente relevante no nosso estudo, que procura analisar, literariamente e de forma comparativa, dois poemas em que o mito de Narciso é revisitado - de autoria de José Régio e Jorge de Sena.

Este mito tem sido frequentemente recuperado por escritores e poetas ao longo da história da humanidade, sobretudo para exemplificar aspetos que se prendem com a vaidade e o egocentrismo da figura mitológica e, por inerência, do ser humano. A versão mais conhecida do Mito de Narciso é a de Ovídio que, no século I, no poema *Metamorfoses*, apresenta Narciso como filho de Cephisus e da ninfa Liríope. Narciso está destinado a um fim trágico, pois só poderá viver se não vir a sua imagem, como Tirésias, o oráculo, explica a Liríope. Mas Narciso torna-se num rapaz extremamente belo e por ele se apaixonam homens e mulheres, em especial a ninfa Eco, cujo amor incorrespondido a faz definhar até à morte. Narciso, cumprindo o *fatum*, ao olhar-se nas águas espelhadas de um lago, apaixona-se perdidamente por si mesmo, iniciando um processo de “sofrimento por não [se] poder alcançar a si mesmo. O desespero de Narciso leva-o à metamorfose, esmurrando o próprio peito. O seu corpo é transformado em uma flor, concretizando assim, a metamorfose que acompanha o desfecho de todos os mitos da obra [*Metamorfoses*, de Ovídio] (Krauss, 2016, p. 20).

Assim, partindo da narrativa de Ovídeo, procuramos, neste artigo, estabelecer uma relação dialética entre o carácter permanente do mito e o dinamismo da poesia nos poemas em que Régio e Sena nos dão a conhecer, literariamente, e sob diferentes ângulos ideotemáticos, a figura mitológica revisitada e metamorfoseada pelo olhar subjetivo e intimista que nela se revê ou dela se distancia fenomenológica

e ontologicamente.

## 2 I UMA LEITURA DE “NARCISO”, DE JOSÉ RÉGIO

Adotando a forma clássica do soneto, Régio deixa transparecer, no seu poema “Narciso”, a atitude narcisista de um sujeito poético que se debruça introspectivamente sobre si mesmo, observando a sua imagem refletida nas águas do poço (“Dobrado em dois sobre o meu próprio poço”).

Assim, na primeira parte, constituída pela primeira quadra e pelos dois primeiros versos da segunda, o eu vê-se a si mesmo como outro, ou um outro eu de mim, devido à opacidade e ao poder deformador da água estagnada: “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,/ Dobrado em dois sobre o meu próprio poço.../ Ah, que terrível face e que arcabouço/ Este meu corpo lânguido escondia!” O seu olhar é por isso imbuído de negatividade e de repulsa (“Ah, que terrível face”), que se mantêm nos dois versos seguintes: “Ó boca tumular, cerrada e fria,/ Cujo silêncio esfíngico bem ouço!”.

Ao contrário do que sucede no mito grego, em que Narciso, embevecido e apaixonado pela sua imagem exterior, sucumbe nas águas cristalinas, nesse simbólico mergulho que marca o fim irremediável e inevitável de um sujeito incapaz de se olhar para dentro e o mundo à sua volta, um sujeito incapaz de amar verdadeiramente, em Régio é o desejo introspectivo de se conhecer interiormente que motiva o processo de busca de si mesmo nas águas do poço.

De acordo com Abreu-Bernardes (s/d)), “No reflexo das águas, Narciso contempla o seu duplo e é contemplado por outro ser silencioso e cheio de mistério. É o símbolo do encontro do ser com o eu pleno, com o mundo interior, do ser que quer se conhecer e se reconhecer” (p. 4). Mas esse desejo autognóstico não está isento de angústia e assim se pressente *ab initio* o receio do que irá encontrar no reflexo que as águas lhe devolvem. Aliás, no primeiro verso, como refere Aida Veloso (s/d), surge “a forma tremia (note-se a sua posição em final de verso, vincadamente enfática), que denota a emoção que domina o poeta nesse gesto de se ir ver, receando o que poderá ver - terrível face e arcabouço” (p. 173).

Parece evidente, nesta primeira parte do poema, o sofrimento do sujeito que, apesar de vislumbrar uns “lindos olhos sôfregos, de moço,/Numa frente a suar melancolia” (versos 7 e 8), se vê no presente como cadáver, com a “boca tumular, cerrada e fria” num “silêncio esfíngico” que, paradoxalmente, o eu assume ouvir. Simbolicamente, esse silêncio que se escuta “é o silêncio da sabedoria contemplativa, estágio superior da evolução espiritual e do autodomínio, onde a palavra se afunda e é absorvida por si mesma” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 532).

Mas este sujeito vai progredindo no sentido de uma maior aceitação de si ao longo do poema deixando transparecer sentimentos como desejo (“Assim me desejei”) e paixão (“em que me goze e tenha”), numa gradação crescente de intensidade emocional que culmina com a referência ao paroxismo e à plenitude erótica associada a gozo e a posse.

O sujeito empírico optou por dar voz à figura mitológica de Narciso que surge, no texto, na primeira pessoa, expondo a sua interioridade, os seus desejos e ansiedades. De facto, o sujeito poético vai-se construindo discursivamente através de vários processos, nomeadamente o recurso à memória que, enquanto princípio estruturador do texto, desencadeia momentos de introspeção e autoanálise em que o eu especular se encara a si mesmo física e psicologicamente.

O eu adota nitidamente um tom intimista e egocêntrico nos dois primeiros versos, evoluindo para um tom patético que as exclamações (“Ah, que terrível face”), as apóstrofes (“Ó boca tumular, cerrada e fria”; “ó lindos olhos”) e a anáfora (“noite estranha/ noite de amor”) põem em destaque. Através de outros processos, como as metáforas (“boca tumular”, “silêncio esfíngico”), os hipérbatos (“Dentro de mim me quis eu ver”), os paradoxos (“cujo silêncio esfíngico bem ouço”), a adjetivação rica (“terrível”, “lânguido”, “esfíngico”, “tumular”) e o ritmo cadenciado (versos decassilábicos), se constrói precisamente a identidade de Narciso, neste poema.

Estes processos embelezam o discurso intimista de um sujeito em autoanálise que, explicitamente, se assume como poeta: “Meus poemas requintados e selvagens”. Aliás, nos dois tercetos (“Assim me desejei nestas imagens./Meus poemas requintados e selvagens,/O meu Desejo os sulca de vermelho:/Que eu vivo à espera dessa noite estranha,/Noite de amor em que me goze e tenha,/...Lá no fundo do poço em que me espelho!”), o eu direciona o seu olhar para a sua escrita poética, assumindo o léxico uma clara valoração positiva. Na verdade, se até aqui o léxico apontava para os campos semânticos do horror (“terrível”, “tumular, cerrada e fria”, “esfíngico”) e do desejo (“lânguido”, “lindos”, “sôfregos” e “desejei”), agora, a partir do décimo verso, o discurso é direcionado sobretudo para a beleza e a sensualidade (“requintados”, “vermelho”, “noite de amor”, “goze e tenha”).

Curioso é verificar que este estado anímico de exacerbação dos sentidos surge sobretudo a partir do momento em que o eu se refere aos seus poemas, passando a utilizar o presente do indicativo para marcar a intemporalidade: “Meus poemas requintados e selvagens,/ o meu Desejo os sulca de vermelho”. Através de um hipérbato, o eu põe em destaque o objeto do seu desejo (que surge em maiúsculas dada a sua importância na constituição da identidade do sujeito). O vermelho tem, neste contexto, uma forte carga simbólica porque contém uma dupla significação: por um lado, está associado a fogo e a paixão; por outro, a sofrimento e a sangue. Por isso se compreende que a escrita seja arrebatadora,

mas simultaneamente dolorosa. Estes dois versos constituem uma amplificação do verso anterior: “Assim me desejei nestas imagens” que estabelece a ligação entre as duas partes do poema. Aliás, como afirma Veloso (s/d), a ideia do desejo

[...] é-nos dada pela forma desejei, pelo substantivo desejo e, sobretudo, pelos conjuntivos goze e tenha. Mas não ficamos por aqui: o vermelho - a cor mais quente - reforça a ideia atrás expressa, sugerindo o seu quê de violência, a que não é alheio o selvagens do verso anterior que contrasta com requintados. (Veloso, s/d, p. 174)

Na segunda parte, facilmente percebemos que o sujeito possui um amor narcísico pela sua produção artístico-literária, que ele considera, orgulhosamente, requintada e selvagem, por não obedecer às normas estéticas padronizadas. Deste modo se distancia dos outros, cultivando o seu amor-próprio. A última estrofe, iniciada pela causal “que”, explica o seu objetivo de vida, apontando para um futuro ansiosamente esperado: “Que eu vivo à espera dessa noite estranha”. O adjetivo “estranha” dá conta, paradoxalmente, de um estado anímico de grande lucidez, pois o sujeito percebe que o que sente não obedece ao amor convencional por outra pessoa. Simplesmente, o outro não existe para o sujeito e é o seu amor narcísico desregado que causa estranheza, inclusive a ele próprio.

No discurso, através de um processo de amplificação e de variação sobre o mesmo, a “noite estranha” dá lugar à “noite de amor em que me goze e tenha”. Veloso assinala, a propósito, que “A presença do modo conjuntivo remete para uma situação hipotética desejável). A ideia do desejo, da posse, vai ser acentuada pela expressão noite de amor, que constitui o cenário ideal para a concretização narcisista do desejo do poeta - o alcançar o seu outro eu” (Veloso, s/d, p. 174).

O último verso (“Lá no fundo do poço em que me espelho”) é sintomático da necessidade de mergulhar nas águas, desta vez estagnadas (“poço”) e, por isso, impuras, num simbólico regresso às origens e ao interior de si mesmo. É nas entranhas da terra e, por analogia, nas profundezas das águas, que habita o desconhecido, o intangível e, por vezes, o monstruoso. É esse o espaço ideal para esconder os mais secretos e proibidos desejos. Segundo Gaston Bachelard (1998, p. 25), é nesse momento que “Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, [...] a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade”. É onde, portanto, a reflexão se faz mais autêntica e reveladora.

A queda simbólica para o fundo do poço, que se presente desejada pelo sujeito cindido, não é, como o era no mito grego, um descuido involuntário ou uma punição pela vaidade que caracteriza a figura mitológica de Narciso. Significa, assim o entendemos, o momento orgástico da redenção e da tranquilidade e o reencontro com a essência do ser finalmente tornado uno. O mergulho nas profundezas do poço sinaliza assim a evolução espiritual do eu para um estágio superior de

conhecimento, pois, como referem Chevalier e Gheerbrant, 1994), “Simbolizando o conhecimento, o poço representa também o homem que atingiu o conhecimento” (p. 532). Tal significa que só nesse momento poderá realmente conhecer-se a si mesmo, num gesto que traduz a incessante busca autognóstica que, de forma recorrente, perpassa toda a obra regiana.

Assim, neste poema, o mito é interpretado apenas na perspectiva do sujeito. É ele que dá conta das suas ansiedades e dos seus desejos. Omite-se, deliberadamente, a referência à metamorfose em flor porque esse dado teria que ser narrativizado, o que não seria verosímil num poema escrito na primeira pessoa num momento obviamente anterior ao da sua própria morte.

### 3 I UMA LEITURA DE “NARCISO”, DE JORGE DE SENA

Pelo contrário, o poema de Jorge de Sena, também ele intitulado “Narciso”, apresenta um discurso de carácter narrativo na primeira estrofe, pois o sujeito da enunciação, com características de observador, recorre à terceira pessoa gramatical para relatar o momento em que Narciso se debruça sobre si mesmo nas águas espelhadas. “De n’água contemplar-se onde se vê Narciso/se inclina sobre si para beijar-se e a imagem/avança em lábios trémulos que o respirar/ansioso encrespa o espelho prestes a partir-se” (Sena, 1970).

A questão do tempo é relevante neste contexto porque os verbos surgem no presente do indicativo para marcar o instante em que o sujeito observa a cena. O vocábulo “prestes” aponta para a iminência de um fim inevitável, neste caso a quebra da superfície refratora que assim destrói a imagem do sujeito. Justamente, refere Veloso (s/d): “neste poema, assistimos ao embaciar da imagem, o que nos é sugerido pelo verbo encrespar (a ligeira ondulação que as águas apresentam); isto é reforçado pelo espelho prestes a partir-se, donde a brevidade da imagem, objecto da paixão” (p.184).

Nesta primeira quadra, o sujeito recorre a processos figurativos estético-estilísticos bastante diversificados quer a nível fónico quer sintático, aproveitando ao máximo o processo retórico de *ornatus*. Assim, através do hipérbato inicial (“De n’água contemplar-se onde se vê Narciso”), da aliteração em s (“se inclina sobre si para beijar-se”), da personificação (“a imagem avança”, “lábios trémulos”), da hipálage (“o respirar ansioso”), da imagem (“encrespa o espelho prestes partir-se”) e da metonímia (o espelho em vez de água), o sujeito conta, na terceira pessoa, a história de Narciso em traços gerais fixando-a no momento presente. O discurso é enriquecido pelo sopro lírico que o poeta, no ato de criação, empresta à linguagem, recorrendo ao *enjambement* para criar efeitos rítmicos e prosódicos esteticamente muito apelativos.

A segunda quadra perde o carácter predominantemente narrativo que encontráramos na primeira. O sujeito consegue dar-se conta da passagem do tempo e refletir sobre a morte de Narciso (já consumada nesse momento do discurso). É, pois, um sujeito onisciente, com capacidade de retirar ilações a partir de uma cena que, apesar de não ter sido presenciada (pois pertence à mitologia e, portanto, ao património cultural universal) é descrita com verosimilhança, como se fosse natural transpor as barreiras do tempo e do real. Assim, o leitor esquece momentaneamente que a cena mítica não poderia ter sido observada pelo sujeito textual e assiste à descrição e à narração admitindo que esse «ser de papel», na conceção heideggeriana, se inclua numa representação do mundo necessariamente ficcionada.

Nessa linha de pensamento, somos levados a acreditar que mais do que a figura mitológica em si é a condição humana (no que esta tem de mais superficial e egocêntrico) que é posta em causa. Narciso surge como a figura arquetípica e emblemática das vaidades e obsessões doentias do Homem e, assim, o sujeito poético, com o seu olhar fortemente incisivo, parte para considerações filosóficas sobre a origem do aniquilamento e da metamorfose de Narciso, rejeitando o óbvio, aquilo que muitas gerações interpretaram como sendo a causa da desgraça da figura mitológica (o “contemplan-se ou a si mesmo amar-se”) e vai mais longe: ao explicar o que originou a perdição de um ser obcecado com a sua imagem, deixa antever a sua perspetiva do amor verdadeiro: “não de olhar/ nem de húmidos beijos se perfaz o amor”. De facto, o sujeito da enunciação, lúcido e clarividente, consegue perceber que o amor platónico (olhar) e o sensual (húmidos beijos) são apenas vertentes de um sentimento mais grandioso: o amor. E foi precisamente esse equívoco que conduziu Narciso à sua inevitável destruição.

Resta acrescentar que não há referência, no poema de Jorge de Sena, à flor que nascerá no local onde Narciso morreu, tal como referencia a mitologia. A omissão desse pormenor serve a intencionalidade discursiva do sujeito que, para além de descrever a morte da figura mitológica, pretende discorrer sobre a condição humana. Para isso, ele não poderia referir-se à flor que viria contrariar a sua postura crítica e o tom de desilusão que se pressente em cada verso deste poema.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto no poema de Sena como no de José Régio, Narciso surge como um duplo ser: ele é “simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objeto do desejo” (Rocha, 1992, p. 51). Por isso, ele é, como aliás já era no mito, realidade e ilusão: existe corporeamente mas enamora-se de uma imagem refletida nas águas espelhadas, que se tornam traiçoeiras. Também o escritor, ao escolher o

especular terreno (escorregadio e permeável) das palavras, procura encontrar-se, eternizar-se pela escrita (Rocha, 1992, p. 51), dar sentido ao seu mundo interior, mas aquilo que escreve ultrapassa o domínio das verdades absolutas e da sinceridade incontestada. O sujeito empírico cria um sujeito textual, “representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas” (Buescu, 1998, p. 25), mas isso não significa que haja coincidência total entre ambos.

Diríamos, para finalizar, que “a Arte não cria novos mitos, mas [...] apenas reanima e recria os mitos antigos” (Cachada, 2000, p. 41). Assim, e apesar de se basearem ambos no mito de Narciso, Régio e Sena criaram textos poéticos perspetivando o referente de ângulos diferentes. Parecem aqui fazer sentido as palavras de Cachada (2000), quando defende que

O papel da poesia consistirá em recuperar todas estas propriedades do mito, enriquecendo-o com novos elementos. A literatura, também manifestação artística do homem, tem no mito o seu fundo temático, serve-se deste ora nutrindo-se de personagens e temas míticos, ora como elemento de enquadramento e referente esclarecedor de personagens ou acções simbólicas e metafóricas (p. 11).

Poder-se-ia, portanto, considerar que os dois poemas agora estudados se “debruçam” narcisicamente sobre si mesmos não havendo comunicação efetiva entre eles. Contudo, para além do referente que serviu de elemento unificador, também o recetor tem uma atitude dinâmica no processo que o une ao criador e ao objeto criado: pela interpretação, ele tem a capacidade de ativar os mecanismos que poderão estabelecer relações formais e estruturais entre os textos.

A literatura, em síntese, aproveita as possibilidades plurissignificativas, polifónicas e polimórficas da palavra para criar imagens na mente de quem lê. Por isso, o Narciso que encontramos revisitado por Régio e por Sena não é o mesmo que encontramos na mitologia grega, não é o Narciso de todos quantos, ao longo da história da Humanidade, se inspiraram na figura mitológica para a recriarem pela palavra poética. Não é o Narciso de Holderlin, de Paul Valéry, de André Gide, de Miguel Torga, de Vitorino Nemésio, de Sophia. É o Narciso em que nós, leitores, nos projetamos ou que dele divergimos, mas em que reencontramos, na essência, aquilo de que somos feitos, porque “a interacção obtida entre mito e poesia se [reveste] de um carácter necessário e fecundante. Sem ela, o mito perder-se-ia; com ela, estabelecem-se feixes de relações entre as estruturas imanentes do mito, permitindo a sua revitalização” (Cachada, 2000, p. 11), tal como Régio e Sena, idiossincriticamente, o fizeram nos poemas analisados.

## REFERÊNCIAS

- ABREU-BERNARDES, S. (s/d). **O mito de Narciso: uma reflexão fenomenológica.** *Educação, arte e filosofia*. N.º 1. Acedido em 15 de agosto de 2020. Disponível em revistas.uniube.br/index.php/anais/article/viewFile/440/459
- BACHELARD, G. **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BUESCU, H. **Em Busca do Autor Perdido.** Lisboa: Edições Cosmos, 1998
- ROCHA, C. **As máscaras de Narciso.** *Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal.* Coimbra: Almedina, 1992
- VELOSO, A. **O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea.** *Humanitas.* Coimbra: Coimbra University Press. Acedido em 27 de agosto de 2020. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/29369>, 1992
- CACHADA, L. **Metamorfoses de Narciso na poesia de José Régio,** Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2000
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos.** Lisboa: Teorema, 1994
- KRAUSS, A. **O mito de Narciso sob o olhar de Leminski: uma metamorfose lírica.** Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2016
- LEMINSKI, P. **Metaformose – Uma viagem pelo imaginário grego.** São Paulo: Iluminuras, 1998
- VASCONCELLOS, P. **Mitos Gregos.** São Paulo: Editora Objetivo, 1998
- ZIPES, J. **Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale.** Lexington: Univerity Press of Kentucky, 1993

## REPRESENTAÇÃO ETNOGRÁFICA EM LAVRA DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Data de aceite: 01/12/2020

Data de submissão 15/10/2020

**Hilarino Carlos Rodrigues da Luz**

CHAM, Departamento de Estudos Portugueses  
FCSH, Universidade NOVA de Lisboa  
<https://orcid.org/0000-0001-5694-5781>  
CIÊNCIA ID: 2115-197A-7975

**RESUMO:** A delineação etnográfica assenta o seu olhar num contexto e numa história. Situa-se, portanto, no espaço e no tempo e tenta entender o outro. A descrição é direta nas suas palavras e é mediatizada por todos os meios de acesso possível, nomeadamente através da cartografia, fotografia e do diário de campo, dada a sua replicabilidade. Desse modo, a descrição etnográfica faz da sua especificidade a conexão existente entre o estudo da cultura e da escrita. Trata-se, pois, de uma escrita que faz depender a narração pessoal da descrição, sendo que essa narração não deixa de estar presente como uma verdadeira introdução ao que se segue na descrição etnográfica. Neste sentido, procuro com este artigo apresentar uma abordagem da representação etnográfica na obra *Lavra* (2005) de Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), um autor que nasceu em Portugal, e, adquiriu a nacionalidade angolana. Refira-se que o título *Lavra*, além de significar a lavoura de algodão, também tem o significado de “ser da fabricação, da execução” e da criação de poema de Ruy

Duarte de Carvalho, de 1970 a 2000.

**PALAVRAS-CHAVE:** Angola, Ruy Duarte de Carvalho, etnografia, viagem.

### ETHNOGRAPHIC REPRESENTATION IN RUY DUARTE DE CARVALHO'S *LAVRA*

**ABSTRACT:** Ethnographic delineation sets its sight on a context and on a story. Therefore, it's based in space and time and it tries to understand another. The description is direct in its words and it is mediated by every mean of possible access, namely through cartography, photography, and field diary, given its replicability. In this way, the connection between the study of culture and writing is the specificity of ethnographic description. Hence, it is a writing style that makes personal narration dependent of description; this narration is nevertheless present as a true introduction to what follows in ethnographic description. In this sense, with this article I aim to present an approach to ethnographic representation in the work *Lavra* (2005) by Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), a Portuguese-born author that acquired Angolan nationality. It should be noted that the title *Lavra*, which translates to cotton farming, also means “related to manufacture, operation” and is related with Ruy Duarte de Carvalho's poems from 1970 to 2000.

**KEYWORDS:** Angola, Ruy Duarte de Carvalho, ethnography, travel.

Pretendemos, com este capítulo, apresentar uma breve abordagem da representação etnográfica na obra *Lavra*

<sup>1</sup> Este capítulo resulta de uma publicação, com o mesmo título, feita no livro de atas do *I Encontro Internacional de Língua Portuguesa (LUSOCONF 2018)*, organizada pelo Instituto Politécnico de Bragança (IPB), em 2018.

(2005), de Ruy Duarte de Carvalho (Lisboa, 1941 – Angola, 2010). A expressão representação etnográfica equivale a uma fase de apresentação do resultado do trabalho de campo obtido e da comparação entre informações recolhidas e estratégias discursivas. Deste modo, diríamos que o movimento do escritor ultrapassa o campo da conceituação concretizada e o seu trabalho com a linguagem que se dá com o seu olhar subjetivo cobre os factos e os acontecimentos de uma determinada época.

Neste contexto, quem conta uma história, parte tanto da experiência que tem dela quanto do conhecimento que passou a ter com a observação e participação dessa mesma história, uma vez que o trabalho de campo é visto como sendo a principal característica da antropologia, em que os antropólogos observam as comunidades que estudam, com o propósito de fazer a recolha etnográfica. Há, portanto, uma preocupação em filtrar, através do seu olhar, algumas experiências para as poder partilhar com os outros. É neste contexto que Ruy Duarte de Carvalho apresenta alguns exemplos de escritas empenhados na observação e na descrição de sistemas culturais do sudoeste de Angola, como consequência de algumas experiências que teve com os Kuvale/Mucubais, um povo transumante que vivia nessa região do país, como se pode certificar na seguinte transcrição do texto “Produção histórica de identidades coletivas diferenciadas no sudoeste litoral de Angola: a insularização Kuvale e a integração Kimbar”:

Os resultados do estudo que, desde 1992, venho aplicando ao sudoeste angolano, têm procurado dar notícia de um pequeno grupo de pastores geográfica e socialmente envolvidos por uma situação histórica e política que os constitui como sujeitos culturalmente muito diferenciáveis dentro da própria especificidade angolana do presente. Tal especificidade, tanto económica como social e cultural remete-os sem equívoco à escrita categoria de “etnia” *of* de sub-etnia, numa altura em que as etnias cedem lugar às “raízes” étnicas ou *eticistas*. (Carvalho, 2008:129).

Sónia Miceli ao fazer referência a palestra “Literatura e antropologia: possíveis interferências”, proferida por Ruy Duarte de Carvalho, na Universidade de São Paulo, em junho de 2004, defende que o autor:

Enunciava alguns dos possíveis cruzamentos entre os campos da escrita literária e da escrita e pesquisa etnográficas, identificando três movimentos: o da convergência de literatura e antropologia em momentos específico, como por exemplo, a que se deu no surrealismo; o que vai da literatura para a antropologia, particularmente visível na época da chamada antropologia pós-moderna; e o movimento inverso, ou seja, aquele que vai da antropologia para a literatura. Este último é essencial para entender a formação das literaturas surgidas em contextos coloniais, como por exemplo a angolana, porquanto a literatura de viagem desempenhou um papel fundamental numa fase inicial dessas literaturas, da mesma forma que a posterior apropriação,

por parte dos escritores locais, do conhecimento etnográfico – e, mais ainda, a própria concepção da literatura enquanto etnografia no seu sentido literal, ou seja, enquanto descrição dos povos que constituíam as jovens nações independentes – possibilitou a formação de literaturas comprometidas com a construção da nação. (Miceli, 2016:26).

Ana Maria Martinho Gale, numa abordagem sobre a etnografia como uma forma de abordagem nas literaturas africanas de língua portuguesa, refere que a escrita produzida por escritores e missionários da época colonial e depois das independências foi inspirada em registos etnográficos. (Miceli, 2016). Ruy Duarte de Carvalho, numa das suas experiências coloniais, testemunhou um massacre que presenciou em Angola, facto que ocorreu, em 1961, quando tinha apenas 19 anos, altura em que se encontrava a trabalhar nas matas de Uíge. (Carvalho, 2011).

Assumi que sobreviveu a tempo de se recompor dessa perplexidade que teve a infelicidade de presenciar. Refira-se que o autor foi viver, com a sua família, no sul de Angola na década de cinquenta, uma oportunidade que lhe permitiu conviver com um contexto diferente do de Portugal, tendo-se, por exemplo, trabalhado em vários locais do país, o que o fez aludir o seguinte, na parte “5 – Paisagens & fronteiras” do texto “Falas & vozes, fronteiras & paisagens...escritas, literaturas e entendimentos”:

Quiseram as determinações do destino que a minha língua materna seja a língua portuguesa... e que ela tenha vindo a ser o principal terreno e instrumento do labor existencial e social [...] que fizeram de mim um sujeito [...] fora da geografia humana e física que me viu nascer ... quer isto dizer que todo o meu investimento pessoal, literário e cívico, se viu aplicado a um habitado [...], por seres humanos a quem, na sua maioria, couberam outras línguas maternas [...]. (Carvalho, 2008:20).

O autor faz uma descrição direta com palavras mediatizadas por todos os meios de acesso possível, sobretudo por intermédio da cartografia, fotografia e do diário de campo. A descrição etnográfica faz da sua especificidade a conexão existente entre o estudo da cultura e da escrita. Trata-se, portanto, de uma abordagem que faz depender a narração pessoal da descrição, sendo que essa narração não deixa de estar presente como uma verdadeira introdução ao que se segue nessa descrição. Portanto, o autor, com uma poética iniciada em 1970, ampliou e divulgou esses textos, numa modalidade empreendida por muitos autores que principiaram a sua escrita antes da independência, conforme defende Ana Maria Martinho Gale:

As the independence, all this archive was immediately recovered and transformed and the texts written before soon became published and extensively disseminated. The revolutionary practice influenced very strongly the rehabilitation of cultural observation. Much of it was again

inspired in the former ethnographers. However, the modernization of fieldwork encountered new methodologies through writers like Duarte de Carvalho who of recollection that would restore Angolan Ethnography (Gale, 2011: 54).

Tendo os pastores Kuvale/Mucubais na base da sua produção literária, o autor, em estudo, nasceu para a literatura com o livro *Chão de Oferta* (1970-72), seguindo-se *A Decisão de Idade* (1972-74). Dois anos mais tarde publicou *Exercícios de Crueldade* (1975-78), e, um ano depois *Sinais Misteriosos... Já Se Vê...* (1977-79). Também escreveu o livro *Lavra Alheia I (Ondula Savana Branca...)* (1977-80), uma obra onde empreendeu “um exercício pioneiro de apropriação/tradução da grande lírica oral, quase que traduzindo em palavras o movimento ritualístico de línguas africanas” (Nascimento, 2010:14). Na sua nota introdutória, o autor dá-nos a conhecer as três partes que a compõem: versões, derivações e reconversões. Essa composição resulta do tratamento que deu a algumas expressões orais da cultura africana.

Refira-se que as tradições orais nas sociedades tradicionais africanas comprovam que os sustentáculos da cultura estão baseados nos valores e nas crenças difundidas pela tradição que acautelam as contraversões morais e o desrespeito ao legado ancestral da cultura. Para este assunto, Ruy Duarte de Carvalho observa que:

Este livro, dividido, em três partes – versões, derivações, reconversões –, resulta do tratamento dado a vários testemunhos da expressão oral africana. [...]. O meu objetivo, ao reunir em volume parte do resultado da atenção e do labor que tenho dispensado à expressão oral, corresponde à retenção da hipótese de poder trabalhar ou reconverter para poesia alguns materiais de origem africana [...]. Ao capítulo versões corresponderá a modalidade 1. Trabalhei aí, de facto, peças formalmente estabelecidas já com poesia em língua francesa ou inglesa. A modalidade 2 foi a que utilizei no tratamento do kwanyama do capítulo derivações, aproveitando traduções literais de cantos e imprecações que, conforme os casos refundi, aglutinei ou reordenei [...]. (Carvalho, 2005:155).

Quanto à expressão “oral” que o autor referencia no primeiro parágrafo desta passagem, convém referir que Angola, assim como os outros países africanos, é marcado por um imaginário que tem a tradição oral como um ponto fundamental da sua história, dada a importância que ela assume na cultura africana. Neste sentido, Ruy Duarte de Carvalho traduz para a escrita “alguns materiais orais” africanos com o propósito de dar a conhecer o seu trabalho de antropólogo e de assegurar a reconstrução e a perpetuação da memória africana.

Para o efeito, publicou outros poemários, como *Hábito da Terra* (1979-86); *Lavra Paralela* (1983-86); *Ordem de Esquecimento* (1987-94); *Da Lavra Alheia*

*II (Observação Direta)* (1999-2000) e *Diário* (1993-98). Ambos os livros estão reunidos na coletânea *Lavra. Poesia Reunida* (2005). O supracitado autor explica que os procedimentos adotados para a sua organização, como se pode certificar na seguinte transcrição:

.....como não nasci ensinado e vivi muito, nem tudo, hoje, é evidente, nem me merece aqui o mesmo apreço ..... a certas peças conservei-as só por respeito à devoção e ao gosto de alguns leitores antigos e porque por essa via talvez tenham, quem sabe, chegado a fazer parte de um certo tempo muito localizado mas que foi o nosso ..... a outras dei pequenas voltas para as tornar mais as mesmas, inclusive a alguns inéditos, poucos, de que nunca consegui livrar-me ..... a esses, juntos com avulsos publicados fora dos livros originais, agrupei-os numa adenda ..... acho que de 98 para cá, talvez, passei a creditar a outras vazões de escrita os fluxos poéticos que se me foram atravessando ..... (Carvalho 2005:9).

Além da poesia, a sua produção literária é constituída por obras, como *Vou Lá Visitar Pastores* (1999); *Papéis do Inglês* (2000); *Como se o Mundo não Tivesse Leste* (1977) e (2003). Também publicou o livro *Atas da Maianga (dizer da(s) Guerra (s) em Angola (?); As Paisagens Propícias* (2005a); e *Desmedidas* (2006). Na categoria ensaio, publicou *O Camarada e a Câmara* (1980); *Ana a Manda, Os Filhos da Rede* (1989) e *Aviso à Navegação* (1997); *Os Kuvale na História, nas Guerras e Crises* (2002). Algumas intervenções orais – cerca de cinquenta – foram reunidas em *A Câmara, a Escrita e Coisa Dita...* (2008). Também publicou a obra *Desmedida – Luanda, S. Paulo, S. Francisco e Volta* (2006).

No que se refere a sua poesia, Ana Mafalda Leite fala-nos de um experimentalismo, de errância “técnico-compositiva, de improvisação de novas formas e, ao mesmo tempo, inserida nesta aparente e muito rigorosa divagação, a permanência obsessiva de algumas procuras temáticas, a insistência em retomar livros anteriores partes de versos, frases, palavras, como que em busca de sentido” (Leite, 1998:133). Nessa linha de pensamento, a mesma autora parte do que foi escrito para “regressar à luz da página como citação, memória esquecida, que apenas a reinscrição ativasse” (Leite, 1998:133). Encontramos, portanto, uma constante interrogação em simultaneidade com a criação da sua poesia, num processo de “autocriação”. Nesta ótica, a supramencionada Ana Mafalda Leite defende ainda que:

O percurso textual parece criar [...] as suas formas específicas de desenvolvimento do ser criador, ao investir o sujeito criado, que se (de) nuncia, na atividade de construção poética. Deste modo, a consciência que se entrelê no fazer do poema é também uma demanda a forma dos sentidos. Indo um pouco mais longe, observa-se que a noção de sujeito e de poema, em processo de gestação e de reformulação, se articula com a noção espaço, mais propriamente, “noção geográfica”,

título de poema e verso que aparece com frequência nos textos do autor angolano” (Leite, 1998:133).

Veja-se, por exemplo, o texto “Noção Geográfica – *poema para cinco vozes e coros*”, um texto que apresenta como parte inicial uma “Preposição” com uma notação de “voz off”. Trata-se de uma “preposição” que coordena a visão do poeta com a sua expedição literária que faz ao longo do texto, procurando, além de uma notação etnográfica, referenciar alguns aspetos sociológicos e geográficos de Angola. O tempo, numa fase inicial, assume uma posição de fronteira entre “a fartura” e a “surda seca”, uma colocação que propende avocar a queda da chuva e a maturidade de “frutos”. Veja-se a seguinte transcrição do texto: “Um tempo tanto importa / de fartura quanto de surda seca se devolvido à noite / um nome dado aos corpos para demandar a chuva / Uma palavra que aboreshça as mãos / e amadureça os frutos” (Carvalho, 2005:66).

A sua percepção em “off” fê-lo exsudar o odor de um gérmen a prosperar nas areias. Entendeu partir em busca da “fogueira”, um “halo” que está na base da vida porque pode, por exemplo, ser usada na preparação da “farinha crua”, alimento usado em Angola. Imaginou agitar e materializar esse pensamento “em céu aberto”, através de uma confusão que provocaria entre o calor do seu corpo e o do “braseiro”. Há uma recuperação da memória africana na medida em que referencia a indagação do fogo vital, visto que está na base das conceções de permuta e de correlação entre os homens: “Das longas noites me transpira o / cheiro de uma semente a progredir-se inchada vertida / na escorrência das arreia / [...] / (Carvalho, 2005:66).

Essa posição do poeta, notação de um homem simples, remete-nos para a ideia de um protagonista que nos aduz para uma viagem iniciática que se principiou com a procura do fogo sagrado, um conceito que, segundo Gaston Bachelard “sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (Bachelard, 1999:25). Tratando-se de um texto “teatral”, integra referências às vozes solo, o uso da canção e das falas de personagens-símbolo, como a mulher, o feiticeiro, o herói e o rei, emblemáticas de uma vertente coreográfica na escrita de Ruy Duarte de Carvalho. Representa uma abordagem temática alargada e compositiva com uma construção poética fundamentada em aspetos espetaculares, cénicos, musicais “e dramáticos que melhor se adequam aos sentidos culturais/orais em que o texto da geografia africana se ritma”. (Leite, 1998:135).

Essa asserção teatral reside na própria estruturação do texto (Cf. pp. 67-101), que inclui, além da já referida “Proposição – voz “off” (Cf. 66-68), alguns atos como “Primeira proposta para uma noção geográfica” (Cf. pp. 68-72), explanada em “solo - pastor” (Cf. pp. 68-72); “Noção geográfica – Proposta para quatro vozes e coro” (Cf. pp. 72-92), compreende conforme as suas intervenções: herói, coro, herói,

coro, herói, rei, coro, rei, coro, rei, herói, coro, herói, coro, mulher, herói, mulher, coro, mulher, coro, mulher (com a “canção da mulher”), coro (seis vezes seguidas), mulher, coro, mulher, coro, mulher, coro, rei, coro, sacerdote (com introdução do texto “canção do sacerdote”), coro (três intervenções seguidas). Inclui, ainda, “Remate – A decisão da idade” (Cf. pp. 92-101), que compreende apenas as vozes do herói e do coro. Nesta parte do texto, de forma alternada, o herói atua por cinco vezes e inclui “uma canção do herói”. O coro, com oito intervenções (Cf. pp. 94-101), atua três vezes seguidas.

O poema, exemplo de reflexos etnográficos, presentes na obra *Lavra*, provoca uma união indireta com algumas inquietações de cariz nacionalista. Evidencia-se, como evasão poética da sua difusão genuína, o facto de sustentar um diálogo com o arquétipo do género épico, num diálogo intertextual granjeando readquirir uma unidade idealizada como signo da nação. Recorre, analogamente, a memórias que a escrita perpétua, traçando ruturas e consecuições, as quais fazem parte da história real das nações comprometidas. Escrita na fazenda de Cahombo, Cacuso, Malange no dia 25 de outubro de 1974, o poeta recorre à memória para teatralizar na expedição continental pelo património cultural africano, facto que lhe permite experienciar e abordar na sua escrita etnográfica.

É um texto que resulta do seu trabalho de campo que desenvolveu como antropólogo. Dá-nos, por isso, uma visão de antropólogo-etnógrafo-poeta – que busca retomar e assentar uma carga poética substancial, desvanecida de outros textos. Por esse fundamento, concede ao seu trabalho sinais de lugar e de tempo, qualidades substanciais à substantividade da sua poesia, consequente da sua “experiência de contacto”.

“Noção Geográfica” figura-se como sendo uma recriação poética da ação humana africana, desempenhada por clichés fundamentais apontados na matriz cultural da África bantu. O poema retoma um passado heroico ancestral, que pela escrita é atualizado no presente. Deste modo, a radicação poética do autor metaforizada na ideia da “transumância”, da observação/convívio consequente da mundividência observada e retratada está na base da abordagem etnográfica da obra *Lavra* (2005).

Porquanto, no primeiro poemário que a integra, *Chão de Oferta* (1972) apresenta-se como um “louvor da terra” (Leite, 1998:134). Partilhando da opinião da supracitada Ana Mafalda Leite, diríamos que se dá uma fusão entre o ser, terra e escrita “onde harmonicamente a escrita circunscreve, grava o sujeito ofertado ao chão. Ato de envolvência totalizante, a lírica não questiona, mas abraça, enovela; o sujeito não se desdobra, mas entranha-se, nasce, na telúrica feminina; a geografia dá-se a conhecer como presença – *Novembrina Solene*” (Leite, 1998:134). É da observação da transumância dos pastores, portanto os Kuvale ou mesmo os

Mucubais, que nos consegue dar a entender os seguintes momentos etnográficos do texto “Novembrina Solene – Transmutação das Águas:

Fazem-se os rios / despontam os capins / passam rebanhos / e cruzam-se recados de água achada. / Atingem-nos murmúrios de manadas / sofreguidão liberta a derramar-se em dambas. / Despertam-nos vagidos de recentes crias / paridas como água pelos caminhos / e o seu olhar serve de espelho ao verde / de que se fez o leite a derramar-se / Farto / na áspera ternura dos seus beijos // [...] / (Carvalho, 2005:48-49).

Ruy Duarte de Carvalho transforma a sua produção poética em testemunho relevante para os estudiosos da cultura angolense. Esse comportamento memorial, discursivo e etnográfico é uma forma de readequar lugares, plasmar sentidos e discursos de tempos passados. É nessa ótica que a coletânea *Lavra* (2005) personifica a asseveração nacional angolana e africana, por intermédio de uma pluralidade de temáticas abordadas e de um patenteamento de especificidades locais, mais concretamente do sul do país, região ocupada pelos pastores mucubais, um povo que o autor se dedicou a observar, analisar e a abordar na sua escrita.

Assim, no referido poema “Noção Geográfica – *poema para cinco vozes e coros*”, menciona alguns pastores que se encontram no norte, em resultado, provavelmente, de alguma transumância ao referir que sabe de algum “pastor detido ao norte / envolto na poeira do seu rasto quando da luz lhe vem / um vivo aroma soprado pela voz de um animal que / contra a viração subtil fim da tarde depõe a queixa / aflita de estar vivo / (Carvalho, 2005:67).

Também nos dá uma notação dos pescadores cuja atividade profissional e sua sobrevivência procede da benignidade da água: “De um pescador eu / sei a graça que acrescenta ao seu impulso por entender-se / exposto à mansidão das águas e descobrir na perfeição / do gesto a tessitura leve que o rodeia” (Carvalho, 2005:67).

O autor, em apreço, oferece-nos uma produção poética que pode ser considerada uma poética do espaço. Isto porque, por um lado, a região semidesértica do sul de Angola serve-lhe de observação e de base temática e, por outro lado, o espaço gráfico também lhe serve de base telúrica e de orientação criativa. No ato “solo - pastor” decifra a sua consciência geográfica, que se situa em quatro direções inerentes ao sol.

O poeta passa a ser um representante das comunidades angolanas esquecidas e abandonadas, caso dos Kuvale/Mucubais. Evidencia a ideia de um herói que no início da sua aventura encontrou várias dificuldades, derrotou alguns aspetos nebulosos e suportou algumas controvérsias, dando a entender que aquando da presença portuguesa no país, os confrontos foram intensos e violentos. A partir

desse momento a geografia africana e a população passam a estar no suporte do que os circundavam. Pressagia a transposição das fronteiras do continente, facto que está intrinsecamente associado ao mar.

Desta feita, sendo um conhecedor consciente dos territórios e das direcções, testemunha a noção geográfica e “identifica as quatro direcções / do sol às muitas mais que o homem tem”. Também admite que: “Habitó um continente e a comunhão prevista / além dos horizontes por transpor. / Renovo-me em saber, olhando o sol / acesa a cor para além destas fronteiras. (Carvalho, 2005:68).

A dimensão dessa noção geográfica assumida pelo autor assume uma conotação simbólica, em que o herói principia um itinerário em direcção ao mundo de forças desconhecidas. A figura do pastor através da configuração de vestígios etnográficos testemunha o seu conhecimento da terra, de traços culturais de Angola e a sua “noção geográfica”, facto que advém mormente da sua dita transumância. Essa viagem é consumada pelo continente e essa “noção geográfica” é norteada pelo saber no sentido de uma visão interna subjetiva e, simultaneamente, de um sentido externo de auscultação da natureza. O continente africano apresentado de norte a sul remete-nos para a geografia que organiza o plano do espaço e faz uma análise da história.

Para este estudo merece, igualmente, destaque o poemário *Hábito da Terra*, livro que integra a dita coletânea *Lavra* (2005), em estudo. Centramos a nossa atenção sobretudo na segunda parte do livro, “Provérbios e Citações”, onde se encontram os textos derivados de enunciados africanos. Veja-se a seguinte transcrição:

*Omili yange iwa ili m’ongubu / Omupira wange muwa r’oilongo. // A minha bengala metida em espinheiras, dentro do cercado / Está longe de casa o meu melhor escravo. /KWANYAMA // Está escravo da casa o meu melhor longe, sou escravo da casa dentro do cercado, cerquei-me de casas. Longe de espinheiras eu sou a bengala cercada de escravos. Sou escravo do longe que cerquei de casas dentro de espinheiras. Estou dentro (Carvalho, 2005: 240).*

O material angolano em foco compreende três textos de origem Kwanyama, subgrupo do povo ovambo que fala a língua cuanhama, língua nígero-congolesa falada por cerca de 420 mil pessoas em Angola e 715 mil pessoas na Namíbia, e dois pertencentes aos Nyaneka, povos que habitam a mencionada região semidesértica do Sul de Angola.

Procurando valorizar o primeiro texto dos Nyaneka, segundo o ordenamento original de *Hábito da Terra*, diríamos que nos permite apreender alguns aspetos do seu processo criativo, fazendo o autor aludir, no texto “Arte Poética – Aprendizagem do dizer festivo”, que: “Em busca das coordenadas recorro diligente à pauta de

um compasso para saber no texto em que me inscrevo o que se sabe havia já, as leis que alguma angústia desvendasse, o legado da argúcia, a vocação da pauta” (Carvalho, 2005:229). O mesmo autor admite, ainda, que “Um texto é como um esforço de existir. A intenção de lado, uma moral herdada. Do outro lado o curso das palavras, a esteira do seu eco, os sons e os gestos seguidos uns dos outros, um som que pede um som e essa resposta é já um bolbo de emoção autónoma, para florir madura, à revelia da intenção primeira” (Carvalho, 2005:229).

O texto que apresenta a expressão local – “Olawelu Iwangwanlawangala p’ongalu” – sugere a fase inicial da escrita, decorrente do contacto entre angolanos e portugueses, revelando-se a primeira intervenção sofrida pelo povo *Nyaneka*, que passa da tradição oral à documentação escrita. Como que encerrando essa sequência, a palavra *Nyaneka* é usada para nomear um agrupado de etnias agropastoris do sudoeste do país. Um outro texto de cariz etnográfico apresentado é:

*Ndapewa oilonga idiu r’ombala / Orubondya omufya wediva / Orurumba esosolo n’omaoro / Orubumbata omeva m’osimbale / Oruyuva ongobe n’onyala / Orura omuti n’enyala / Orunyanera oufila r’ombada yomeva.*  
/ KWANYAMA. // Os duros trabalhos que lhe foram dados para fazer na ombala: / vedar com uma linha um rombo num tanque/ varrer os macutas sem usar vassoura / com a ajuda de um cesto transportar a água / abater um boi servido de agulha / esfolar esse boi apenas com as mãos / derrubar um pau só com as próprias unhas / secar a farinha espalhando-a na água (Carvalho 2005, 240-241).

Em suma, aflora na escrita de Ruy Duarte de Carvalho um exímio espaço que restringe o número que os antecede. Uma construção que pende a ampliar o protótipo habitual devido à profusão de termos que agregam as linhas do seu enredo, em antagonismo com o vocabulário componente nomeadamente da tessitura *Nyaneka*. O seu texto incorpora uma sequência literária instruída, em que o autor adota uma poética do espaço, tendo como base a sua visão antropológica que faz do trabalho de campo para produzir uma escrita vocacionada para a representação etnográfica, visando oferecer os seus olhos aos leitores para visualizarem o que teve a oportunidade de captar com o decorrer das suas sucessivas idas ao sul de Angola.

## REFERÊNCIAS

Araújo, Maria Manuela Jales Camposana. **Textos Afro-americanos e Textos Africanas: dis-cursos do eu repartido da diáspora discursiva**. Orientadora: Maria Teresa de Salter Cid. Tese (Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa. 2008.

Bachelard, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. 2.<sup>a</sup> ed.; Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

Cardoso, Claudiana Fabiana de Oliveira. 2011. A Jornada do Boi em Dois Poemas de Ruy Duarte de Carvalho. *Mulemba*, 1 (4), 81-91.

Carvalho, Ruy Duarte de. **A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita... Fitas, Textos e Palestras**. Luanda: INALD. 2008.

Carvalho, Ruy Duarte de. **Lavra. Poesia Reunida 1970/2000**. Edições Cotovia. 2005.

Carvalho, Ruy Duarte de. **O Que não Ficou por Dizer... Uma Autobiografia, uma Entrevista, Três Ensaios e uma Palestra: Ruy Duarte de Carvalho**. Editado por Nuno Vidal. Luanda: Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde. 2011.

Chaves, Rita. **Angola e Moçambique. Experiência Colonial e Territórios**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.

Estermann, Carlos. **Etnografia do Sudoeste de Angola: grupo étnico nhaneca-humbe**. Lisboa. Junta de Investigações do Ultramar. 1961.

GALE, Ana Maria Martinho. **The Protean Web. Literature and Ethnography in Lusophone Africa**. Lisboa: Colibri. 2011.

Leite, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas na Literaturas Africanas**. Lisboa: Colibri. 1998.

Miceli, Sónia. **De Cartas e Mapas. Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho**. Orientadores: Clara Maria Abreu Rowland e Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim. Tese (Doutoramento). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2016.

Miceli, Sónia. **Contar para Vivê-lo, Viver para Cumpri-lo. Autocolocação e Construção do Livro na Trilogia Ficcional de Ruy Duarte de Carvalho**. Orientadora: Clara Maria Abreu Rowland. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2011.

# CAPÍTULO 11

## O PAPEL DA SECA E DA PESCA DA BALEIA NA EMIGRAÇÃO CABO-VERDIANA PARA OS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

*Data de aceite:* 01/12/2020

*Data de submissão* 16/10/2020

**Hilarino Carlos Rodrigues da Luz**

CHAM, Departamento de Estudos Portugueses,  
FCSH, Universidade NOVA de Lisboa  
<https://orcid.org/0000-0001-5694-5781>  
CIÊNCIA ID: 2115-197A-7975

**RESUMO:** O arquipélago de Cabo Verde é constituído por dez ilhas e alguns ilhéus. Localizado no caminho do Sahel, a queda da chuva assume um papel relevante na definição da vida dos cabo-verdianos, visto que é a sua queda quem determina um ano agrícola favorável e mantimentos em abundância. A sua irregularidade, distinguida por grandes períodos de seca, tem feito com que os residentes se confrontem, de tempos em tempos, com épocas de estiagens, com consequências dramáticas na agricultura e na criação de gado. Portanto, os cabo-verdianos têm vindo a sofrer a pressão de vários fenómenos adversos que os incitam a abandonarem a sua terra natal. Refira-se que, além da seca resultante da ausência da chuva e de outras motivações, o recrutamento de cabo-verdianos, no século XVIII, para trabalharem na pesca da baleia, setor económico muito importante, nessa altura, pelo interesse do seu óleo na curtição de peles, de couros, e, na iluminação nos Estados Unidos da América, teve um papel muito importante na emigração cabo-verdiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cabo Verde; seca; fome; pesca da baleia; emigração.

### THE ROLE OF DROUGHTS AND WHALING IN CAPE VERDEAN EMIGRATION TO THE UNITED STATE OF AMÉRICA

**ABSTRACT:** The archipelago of Cape Verde is comprised of ten islands and some islets. Situated in the path of the Sahel, rainfall plays a vital role in defining the life of Cape Verdeans, since the amount of precipitation determines whether an agricultural year is productive, and if there is an abundance of supplies. The irregularity in rainfall, resulting in long dry spells, from time to time requires residents to contend with droughts that have dramatic consequences on the islands' agriculture and cattle-raising. Therefore, Cape Verdeans have suffered the pressure of different adverse phenomena which makes them leave their homeland. Apart from droughts caused by lack of rainfall, and other circumstances, the recruiting of Cape Verdeans in the 18<sup>th</sup> century to work in whaling, a very important economic sector at that time because of the demand for whale oil in leather tanning and illumination in the United States of America, played a very important role in Cape Verdean emigration.

**KEYWORDS:** Cape Verde; drought; hunger; whaling; emigration.

*Minúsculos pontos  
algures no oceano  
– somos nós  
dez ilhas  
melancólica  
e geograficamente possíveis  
rodeadas pelo mar  
como vêm nos compêndios...*  
(BARBOSA, 2002:180).

Pretendemos, com este capítulo<sup>1</sup>, fazer uma breve análise do papel da seca e da pesca da baleia na emigração cabo-verdiana. Refira-se que Cabo Verde, um pequeno Estado insular localizado, no caminho do Sahel, é constituído por dez ilhas e alguns ilhéus que se dividem em dois grupos, segundo a sua posição em relação aos ventos predominantes do nordeste: Barlavento (Santo Antão, S. Vicente, Santa Luzia – ainda desabitada –, S. Nicolau, Sal, Boa Vista, e os ilhéus desabitados de Pássaro, junto a S. Vicente, Branco e Raso, junto a Santa Luzia – e Sotavento (Santiago, Maio, Fogo e Brava e alguns ilhéus também desabitados como os de Santa Maria, junto à cidade da Praia, e ainda os de Luís Carneiro, Sapado, Grande e Cima, junto à Brava). São ilhas que, segundo Jorge Barbosa:

*Aparecem / quase invisíveis / pontos pingados / no azul luminoso / atlântico da esfera... // [...] // Éramos nós / somos nós / dez ilhas! // Dez ilhas que esperam / ainda o final / deste destino / de todos nós / que há meio milénio / um dia começou // [...] // Minúsculos pontos / pingados no azul / marítimo do mapa / - somos nós / dez ilhas! (BARBOSA, 2002:178-179).*

Trata-se de um país, onde a queda da chuva tem assumido um papel preponderante na definição do estilo de vida dos cabo-verdianos, visto que é a sua queda quem determina um ano agrícola favorável. Com a sua queda os poetas projetam contemplar os seus ganhos, facto que, por exemplo, acontece com Jorge Barbosa no poema “Depois da Chuva”:

*Quando a chuva passar / hei-de ir ao cimo do Cutelo / para ver o cenário soberbo que a terra tem / e sentir o cheiro húmido da terra encharcada. Hei-de chegar à tua casa também / que ali fica / no alto, / para te surpreender nesse à-vontade adorável: a saia de chita curta, / as pernas quase ao léu, / de um recorte musculoso e de um ritmo ginástico, / a blusa e os teus cabelos molhados ainda / da chuva que*

---

<sup>1</sup> Este capítulo tem como base a nossa Tese de Doutoramento (2013) e um artigo em inglês publicado em coautoria no jornal *Humanities* (2020).

apanhaste nas voltas pelo quintal... // Falarei a teu pai do milharal, / das plantações, / - banais motivos afinal / que me demorem mais ao pé ti... // [...]. (BARBOSA, 2002:87).

Contudo, a sua irregularidade, distinguida por grandes períodos de seca, tem feito com que o cabo-verdiano se confronte, em certos períodos de tempo, com épocas de estiagem, com consequências dramáticas na agricultura e na pecuária. Veja-se o poema “Seca”, do poeta anteriormente citado:

Dois anos de seca / vivos / como Deus sabe! // Vagueiam pela cidade / esqueléticas crianças. / Chegaram de fora / dos campos onde outrora / havia / a harmonia / de plantas exuberantes, / a promessa da fartura! // [...] // Parecem bonecos macabros / e causam dó / os petizes de meses / com vida só / nos lábios infatigáveis / que chupam vazias tetas maternas, / cada vez mais / com sofreguidão... // Os seios secos das mães / amamentam ainda! (BARBOSA, 2002:67-67).

Neste sentido, quando não chove, os agricultores e a maioria dos residentes acabam por ser as grandes vítimas, dada a carência de géneros básicos de subsistência, como o milho, o feijão, a mandioca, a batata-doce. Contudo, quando ela chove, os cabo-verdianos conseguem produzir vários géneros alimentícios, por ser tratar de uma “terra fértil”, conforme defende Jorge Barbosa (1902-1971). Veja-se a seguinte passagem do poema “A Terra”, dedicado ao seu amigo Manuel Lopes (1905-2007):

Terra fértil / das bananeiras, das laranjeiras, / dos acajus, / dos cafeeiros, / das uvas, dos batatais; / do milho que dá cachupa, o cuscut, / a batanca, o gufongo; / das canas / que dão o grogue e o mel...// Terra fértil / - das oleaginosas, / das árvores dos cardeais / das roseiras, / dos marmeleiros, das goiabeiras, / das árvores resinosas, / das árvores de fruta, / das árvores de sombra...//Terra fértil / do queijo!... (BARBOSA 2002:41).

No entanto, os agricultores preservam continuamente a expectativa de que irá chover no dia seguinte. Por isso, a sementeira é feita, basicamente, de crença e de esperança, num ritual praticamente análogo em todas as ilhas. É feita nos últimos dias de junho e primeiros de julho, em conformidade com a estação das chuvas, muito destacada pela sua imprevisibilidade. Essa imprevisibilidade costuma ter consequências na vida desses agricultores, como também se pode certificar num extrato do poema anteriormente citado:

Se não cai a chuva, / - o desalento / a tragédia da estiagem! - / As encostas áridas, as planícies secas / sulcadas / imitam ritos de uma dor profunda / e fantasiam carnes ao Sol mumificadas... // - Ai o drama da chuva, / ai o desalento, / o tormento / da estiagem! // - Ai a voragem / da fome / levando vidas! / (...a tristeza das sementeiras perdidas...) // [...]. (BARBOSA, 2002:42).

Os agricultores, por vezes, plantam antes das primeiras chuvadas, que geram enormes prejuízos, visto que quando a chuva tarda em cair desperdiçam as suas sementeiras, levando o supracitado Jorge Barbosa a falar na “tristeza das sementeiras perdidas” (BARBOSA, 2002:42).

Portanto, os islenhos têm vindo a sofrer a pressão de vários fenómenos adversos que os incitam a se afastarem da sua terra natal, como solução para a resolução das carências dos que saem e dos familiares que permanecem no país, através de remessas. Assim, diríamos que a primeira grande fome se deu no país entre 1580 e 1582 e matou muitos cabo-verdianos, além de ter estimulado a saída de muitos outros para os rios da Guiné. Dada a gravidade dessa situação, os habitantes chegaram ao ponto de comerem os seus animais domésticos, tendo os religiosos chegado a comer carne nos dias de jejum.

Entre 1610 e 1611 houve um outro período de fome, devido a falta de chuva, tendo ocorrido uma enorme subida do preço dos alimentos. Por isso, alguns alimentos enviados para Cabo Verde foram vendidos a um preço exorbitante, podendo ser adquiridos apenas pelos mais ricos. Um outro período deu-se entre setembro de 1774 e fevereiro de 1775, tendo morrido 22.666 cabo-verdianos. A ilha do Fogo teve 1500 óbitos, a de Santiago sofreu cerca de 12.778 e as outras ilhas 8.498 mortos. Em 1806 e 1807 os cabo-verdianos enfrentaram um outro período de fome, e muitos deles foram obrigados a vender as suas terras a baixo custo.

Também em 1823 e 1826 se viveu no arquipélago um outro grande período de fome, tendo morrido cerca de 30.000 pessoas em todas as ilhas. A ilha de Santo Antão perdeu cerca 13.000 dos seus habitantes. O período de 1850 a 1866, ficou estigmatizado por ininterrupta irregularidade de chuvas que umas vezes abrangiam todas as ilhas e outras vezes parte delas. Para piorar a situação, entre 1854 e 1855, a ilha do Fogo foi afetada pela *cólera morbus* que matou cerca de 800 pessoas.

A pior de todas essas fomes foi a que decorreu entre 1863 e 1866, visto que as ilhas do grupo de Sotavento sofreram 40.000 mortes. Essa crise foi, provavelmente, a primeira a ser denunciada no exterior. No entanto, a ilha de Santiago foi a que mais sofreu visto que a seca teve trágicas consequências, ao ter sido antecedida por uma estiagem que desproveu o povo de recursos. O gado e os homens morriam à míngua de alimento. Atingiu o ponto mais alto em 1863 o mais baixo em 1866. Nessa altura, nem os apoios arrecadados pelas câmaras e comissões de socorros de Cabo Verde, do Funchal, de Lisboa, do Rio de Janeiro, de S. Tomé e as ajudas fornecidas pelo Governo de Lisboa, conseguiram impedir a morte a esses indivíduos.

Desta feita, o contacto do homem islenho com as dificuldades aumentava a expectativa de emigrar, surgindo, dessa forma, como a solução e esperança possíveis para superar as adversidades do quotidiano. Assim, podemos dizer que a partir do século XVIII, com o recrutamento de cabo-verdianos para trabalharem na pesca

da baleia, setor económico muito importante na altura, pelo interesse do seu óleo na curtição de peles, de couros, e, na iluminação nos Estados Unidos da América, se começou a verificar a saída de grande número de cabo-verdianos à procura de melhores condições de vida e uma conseqüente ascensão social.

Essa atividade levou para as ilhas um enorme número de navios baleeiros dos Estados Unidos, cuja tripulação se aproximava dos habitantes, com o propósito de se abastecer de água, de produtos alimentares frescos, e, de se derreter as gorduras das baleias capturadas, visando a obtenção do óleo ou azeite. Posteriormente, começaram a contratar os locais para trabalharem nos barcos, que rapidamente conquistaram a fama de muito bons trabalhadores, sendo que os primeiros a serem contratados eram das ilhas de S. Nicolau, Brava e Fogo. Na obra *Chiquinho*, Baltasar Lopes da Silva (1907-1989) atesta o *frenesi* causado aquando da chegada de um baleeiro, um acontecimento que emblemava a abundância, a exteriorização da vontade dos residentes serem recrutados, e, o desembarque de alguns naturais que aproveitavam para visitar os seus familiares. Leia-se a seguinte transcrição:

Chegaram navios baleeiros na terra. Correu logo a notícia. Navio-de-baleia era fartura para a ilha. Os rapazes alvoroçaram-se, porque todos tinham vontade de ser recrutados. [...]. Começaram a chover pedidos aos encarregados do engajamento, pois o número de tripulantes de que os navios careciam era menor de que o dos pretendentes. Desembarcaram para ver a família muitos rapazes que faziam parte das tripulações (SILVA, 1993:63-64).

Jorge Barbosa (1902-1971) fala desses “americanos” que regressavam gritando, facto que originava lágrimas de felicidade nos seus familiares e amigos, que os recebiam com o estalar de foguetes. Contudo, essa felicidade demorava pouco tempo porque voltavam a partir, de novo, com o fito de prosperarem economicamente. Desta vez, deixavam lágrimas de tristeza nas pessoas que os tinham recebido com alegria e iam com saudades diversas, sobretudo das mornas de Eugénio Tavares (1867-1930), como se nota na seguinte passagem do poema “Ilhas”:

– Seló... Seló! ... / *Americanos* que chegam... / Na balbúrdia do cais / há lágrimas de alegria, fugidios cristais / iluminando os olhos das mulheres... // foguetes / estalam no ar por toda a Brava / contagiando a harmonia / de cores / e de flores / da gracilima paisagem. // E depois... lá vão / outra vez, / tristonhos, os emigrantes... //: América! Mar largo! / Amores distantes, / saudades crioulas / das mornas de Eugénio! (BARBOSA, 2002: 40).

Apesar dos tripulantes, desses baleeiros, apresentarem um poderio económico diferente do dos locais, eles não eram vistos com a mesma admiração dos “americanos” que trabalhavam nas fábricas e nas plantações. Estes, no imaginário

local, auferiam bons vencimentos, facto que os faziam regressar com algum poderio económico e serem admirados por todos. Já os baleeiros trabalhavam muitos meses nos mares do Sul em detrimento de um salário pecuniário (Silva, 1993).

Apesar dessa diferenciação económica que possa ter existido em determinadas situações, o trabalho nesses navios assumiu capital importância na melhoria de vida de muitos cabo-verdianos, conforme supomos anteriormente, e no início da diáspora cabo-verdiana, visto que esse fluxo migratório originou o processo de reunificação familiar que foi sendo restabelecido em diferentes cidades americanas, sobretudo em New Bedford, onde os cabo-verdianos também encontravam a oportunidade de trabalhar nas fábricas de cordas, na agricultura, além da mão de obra costeira e nos têxteis. Baltasar Lopes da Silva, ao descrever o recrutamento de trabalhadores para os barcos Wanderer e Morgan, fala da personagem Antoninho de Nh`Ana Lanta que ficou triste por não conseguir uma vaga, como se nota na seguinte transcrição:

Fomos chaleirar o recrutamento, que se fazia na Administração do Concelho. O encarregado era assistido por dois homens de bordo, um deles de olhos muito brancos. Ele distribuía os rapazes pelos barcos: - Este é para a barca Wanderer. Você vai para a Morgan. Lembro-me ainda da cara triste de Antoninho de nh`Ana Lanta, por não ter encontrado lugar. Era condenado a continuar a vida no rabo da enxada. Tive pena das suas calças rotas, que já não tinham onde pegar remendo. Antoninho e os outros recusados tinham de continuar a ganhar três tostões por dia, puxando nas hortas (SILVA, 1993:64).

O mar foi o responsável pela concretização desses propósitos, ao servir de via por onde passavam os “barquinhos”, no seu itinerário em direção aos Estados Unidos da América. Contudo, nem sempre os barcos chegavam aos seus destinos. Daí que quando o viajante saía das ilhas deixava saudades e “rezas nos lábios” dos familiares e amigos, visto que muitos eram os “irmãos” que não regressavam mais, por causa das adversidades que enfrentavam quer através da pesca da baleia quer através da viagem transfronteiriça que faziam. Encontramos, portanto, um mar-obstáculo, como se nota no poema “Irmão”, de Jorge Barbosa, onde também referência a vida de alguns que emigravam e trabalhavam na supradita pesca da baleia, um trabalho que os deixavam com as mãos calosas, e que os expunham aos perigos marítimos. Também havia os que trabalhavam nas fornalhas dos navios, alimentando-os com carvão:

Cruzaste Mares/ na aventura da pesca da baleia, / nessas viagens para a América / de onde às vezes os navios não voltam mais. // Tens as mãos calosas de puxar / as enxárcias dos barquinhos no mar alto; / viveste horas de expetativas cruéis / na luta com as tempestades; / aborreceu-te este tédio marítimo / das longas calmarias intermináveis (BARBOSA, 2002:61).

Há o intento, do autor, em mostrar uma dissemelhança na sociedade cabo-verdiana e no seu estado de espírito, conseqüente da saída de uma parte da população para os Estados Unidos da América. Deste modo, o suprarreferido Baltasar Lopes da Silva fala dessa bifurcação na referida obra *Chiquinho*, ao defender a ideia de que quem não tinha familiares nesse país vivia em casas de palhas, com um quarto, uma cama e uma mesa, porquanto as que tinham alguma ligação com a América usufruíam de outro *status* social, porque conseguiam melhorar a sua situação económica. A chegada de “cartas americanas” simbolizava, igualmente, a chegada dólares (SILVA, 1993).

Em suma, diríamos que, além da seca conseqüente da falta da chuva, facto que causou muitas mortes em Cabo Verde ao longo da sua história, a pesca da baleia teve um papel importante na emigração cabo-verdiana para os Estados Unidos da América, país onde reside uma grande parte da sua comunidade na diáspora.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Jorge. **Obra Poética**. Org.: Arnaldo França e Elsa Rodrigues dos Santos). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2002.

CARREIRA, António. **Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1478-1878)**. Porto: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa. 1972.

CARREIRA, António. **Migrações nas Ilhas de Cabo Verde**. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 1978.

LUZ, Hilarino da. **O Imaginário e o Quotidiano Cabo-verdianos na Produção Literária de Jorge Barbosa**. Orientadores: Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho Carver Gale e Maria do Rosário Pimentel. Tese (Doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2013.

LUZ, Hilarino da; Vieira, Nina; Brito, Cristina; et al. The Whale in the Cape Verde Islands: Seascapes as a Cultural Construction from the Viewpoint of History, Literature, Local Art and Heritage. *Humanities*, 9, 90, 24 ago. 2020, pp. 2-17.

SILVA, Baltasar Lopes da. **Chiquinho**. Dir. org. e orientação: Manuel Ferreira. Lisboa: ALAC. 1993.

## ATRAVESSANDO O SAMBA DO “ESTADO NOVO”: OUTROS CARNAVAIS

*Data de aceite: 01/12/2020*

*Data de submissão: 06/10/2020*

### **Adalberto Paranhos**

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Instituto de Ciências Sociais e Programa de  
Pós-graduação em História  
Uberlândia – MG  
Pesquisador do CNPq  
<http://lattes.cnpq.br/9172103976395213>

Palestra pronunciada em 15 de maio de 2019 no Simpósio Villa-Lobos e o Carnaval, no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, durante a 17ª Semana Nacional de Museus, promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Nela apresento uma breve síntese de minhas pesquisas e reflexões sobre as relações entre o “Estado Novo” e o mundo do samba.

**RESUMO:** Quando se vê o mundo pelos olhos da cartilha ideológica do “Estado Novo”, tudo se passa como se, por encanto, o reino da justiça social houvesse baixado dos céus à terra graças à obra providencial do ditador Getúlio Vargas. Como os agentes estatais teriam, supostamente, banido a luta de classes, todos eram convocados a se irmanar, num ambiente de congraçamento e de conciliação social. Ideólogos e artistas, em determinados casos, se deram as mãos para entoar juras de amor à pátria e ao chefe da nação. Entre eles, o maestro Heitor Villa-Lobos puxava o coro da celebração do novo regime. Nem tudo, porém, foram flores em tempos de “Brasil grande”. Por mais que os defensores

do governo estado-novista insistissem em bater na tecla de uma espécie de samba de uma nota só, configurando um pretense coro da unanimidade nacional, vozes destoantes também se manifestaram em meio à repressão generalizada. E elas se fizeram ouvir inclusive em momentos festivos, atravessando, de certo modo, o samba do “Estado Novo” em pleno carnaval. De uma maneira ou de outra, como se percebe em muitas composições carnavalescas, elas chegaram a traçar linhas de fuga em relação ao discurso estatal. Faces contrastantes, menos risonhas e menos róseas, da realidade daquela época emergiram, então, compondo uma polifonia que mostra, uma vez mais, que nenhuma sociedade disciplinar reúne condições suficientes para silenciar ou abafar por inteiro as falas dissonantes. Nessas circunstâncias, a ideologia do trabalhismo orquestrada pela ditadura estado-novista não logrou transformar todos os sambistas em correias de transmissão ou câmaras de eco dos valores por ela incensados. O mundo da folia que o diga.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sambas carnavalescos, Estado Novo, Heitor Villa-Lobos, conciliação nacional, vozes destoantes.

### **OUT OF TUNE WITH THE “ESTADO NOVO” SAMBA: OTHER CARNAVALS**

**ABSTRACT:** When one sees the world through the eyes of ‘Estado Novo’s’ ideological primer, everything looks as if, by magic, the kingdom of social justice had descended from heaven to Earth thanks to the providential work of dictator Getúlio Vargas. As State agents had supposedly banned class struggle, everyone was summoned

to come together, in an atmosphere of harmony and social conciliation. Ideologues and artists, in certain occasions, joined hands to chant pledges of love for their motherland and the head of the nation. Among them, conductor Heitor Villa-Lobos led the choir in celebrating the new regimen. However, not everything was flowers in times of 'great Brazil.' As much as the supporters of the 'Estado Novo' administration insisted on hitting the key of a single note samba, making up an alleged chorus of national unanimity, dissonant voices also expressed themselves amid widespread repression. They made themselves heard even in festive moments, out of tune, so to speak, with the 'Estado Novo's' samba at the height of carnival. In one way or another, as seen in many carnival songs, they even trace lines of escape from the State discourse. Contrasting faces, less smiling and less rosy, of the reality of that time then emerged to compose a polyphony that shows, once again, that no disciplinary society has enough conditions to silence or stifle out dissonant words. In these circumstances, the ideology of labor orchestrated by the 'Estado-Novo' dictatorship did not succeed in transforming all samba composers into transmission belts or echo chambers of the values it incensed. The world of revelry is its witness.

**KEYWORDS:** Carnival sambas, Estado Novo, Heitor Villa-Lobos, national conciliation, dissonant voices.

No mundo ideal, plasmado pelos ideólogos da ditadura estado-novista, não haveria lugar para a expressão de descontentamentos sociais e das lutas de classe. Expurgados, em tese, todos os antagonismos, enfim se daria passagem à pacificação da sociedade brasileira, que possibilitaria sua decolagem rumo ao futuro promissor pelo qual, de há muito, todos ansiariam.

Personagem ímpar da cena artística nacional, cuja fama já transbordara as fronteiras do país, Heitor Villa-Lobos, músico, compositor e regente, puxava o coro da "unanimidade nacional" em torno do "Estado Novo" e de seu chefe. Autor, entre outras peças de exaltação ao regime, da "Saudação a Getúlio Vargas", composta em 1938, o maestro empunhava a bandeira do canto coral.

Defensor, ao lado de outros músicos modernistas, de uma proposta musical nacionalista, sob a capa protetora do Estado, ele concebia o canto orfeônico como uma arma de combate ao individualismo. A seu ver, a música deveria exteriorizar a conciliação das classes sociais, funcionando como uma alavanca poderosa para a promoção da integração social e política sob a batuta estatal. Daí a importância que atribuía à prática do canto coral: ao entoarem, irmanados, as composições de celebração à disciplina e ao civismo, seus integrantes faziam juras de amor à pátria. Pátria que, segundo Villa-Lobos, necessitava do trabalho disciplinado, em um clima de ordem, para dar passos seguros rumo ao progresso.

Nessa utópica sociedade disciplinada, como frisa José Miguel Wisnik (1983, p. 189), "o projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens

de um chefe”.<sup>1</sup> A música como elemento de coesão social não foi, por isso mesmo, ignorada pelos governantes. Pelo contrário, o canto coral se revestiu de inegável significado em grandiosos espetáculos cívico-artísticos realizados sob a égide do “Estado Novo”, como uma transfiguração material da ideologia que o movia. Mais do que nunca, era preciso enaltecer as novas realidades, as virtudes e as virtualidades do Brasil e do governo Vargas. Novos tons iam para o ar anunciando a pretensa harmonia social e o suposto conagraçamento da nação com o Estado.

Esses cânticos de louvor ao “Estado Novo” se afinavam à perfeição com as concepções difundidas por ideólogos de proa daquela época, como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Oliveira Vianna, Cassiano Ricardo e outros mais que integravam a coorte dos formuladores do que se designou como ideologia de Estado.<sup>2</sup> Eles anunciavam novos tempos que deveriam contagiar todos os setores da vida nacional, inclusive o da música popular. Esta, em particular o samba, permanecia sob a alça de mira do Estado, quando mais não fosse, pelos estreitos nós que, historicamente, a prendiam à malandragem.<sup>3</sup> Num período de valorização dos sambas-exaltação, não era mais admissível – seja do ponto de vista governamental ou, na outra ponta da gangorra, na opinião de determinados compositores populares – que o samba continuasse a fazer o elogio escancarado ao ócio, ao não trabalho. Tornava-se necessário, nessa linha de pensamento, injetar “civilidade” a esse gênero musical, depurando-o, procedendo, assim, a uma higienização ou saneamento temático. Afinal, ele ainda era visto, até certo ponto, como “coisa de negros e de vagabundos”, por mais que recebesse, sobretudo a partir dos anos 1930, a adesão entusiástica, no seu processo de produção e de difusão, de pessoas saídas das classes médias.<sup>4</sup>

Nesse contexto, o carnaval deveria ser, o mais possível, disciplinado, regido por normas comportamentais pautadas em princípios sádios. Era de se esperar, portanto, que os carnavais do “Estado Novo” assumissem outra feição e que, naquilo que, aqui, me interessa mais de perto, as canções que o embalavam espelhassem, de um modo ou de outro, o novo Brasil que, por suposição, teria despontado no horizonte com a instauração do regime estado-novista. Este seria a bússola segura para a criação cultural em geral e, mais especificamente, para barrar a avalanche de sambas que exaltavam os malandros e a malandragem.

---

1 Estas considerações iniciais se baseiam em WISNICK (1983, p. 178-190) e em CONTIER (1988, cap. III). Sobre o assunto, ver ainda trabalho recente, da maior relevância, calcado em pesquisa de fôlego no acervo do Museu Villa-Lobos: RODRIGUES (2019, cap. 3).

2 Sobre as linhas mestras dessa ideologia, ver PARANHOS (2007, cap. I).

3 Sobre as relações viscerais que uniam o samba e a malandragem, ver VASCONCELLOS e SUZUKI JR. (1984).

4 Tais questões são examinadas por mim, de maneira mais extensa e fundamentada, em PARANHOS (2016, caps. II e III).

## 1 | ENTRE O BATENTE E A BATUCADA

Quando se examina a produção historiográfica acerca do “Estado Novo”, paira muitas vezes a impressão de que, com o seu advento, tudo se modificou. Nela predominam o abafamento, o silenciamento de vozes discordantes da política estatal, bem como a sua assimilação aos objetivos da ditadura, que, ao se apropriar do samba como símbolo nacional, o teria despojado de seu conteúdo crítico.<sup>5</sup>

Ao se analisarem as gravações que se sucederam entre 1937 e 1939, antes, portanto, da entrada em ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – o que, obviamente, não significa desconhecer a existência de uma censura ditatorial pré-dezembro de 1939, data da instituição daquele órgão –, torna-se evidente que o trabalho continuava a sofrer, em vários sambas, uma crítica ardida. Uma trabalhadora, na pele da “fuzarqueira” Aracy de Almeida, não tinha por que se orgulhar de sua condição. No samba “Tenha pena de mim”, a esperança dessa mulher parecia projetar-se em direção ao além. Sua vida, um rosário de ais, ela ia desafiando como se fora a encarnação de uma maria das dores:

Ai, ai, meu Deus  
Tenha pena de mim!  
Todos vivem muito bem  
Só eu que vivo assim  
Trabalho, não tenho nada  
Não saio do miserê  
Ai, ai, meu Deus  
Isso é pra lá de sofrer

Sem nunca ter  
Nem conhecer felicidade  
Sem um afeto  
Um carinho ou amizade  
Eu vivo tão tristonha  
Fingindo-me contente  
Tenho feito força  
Pra viver honestamente [...]

“Tenha pena de mim” tem muito de esclarecedor sobre como muitas letras de samba estão impregnadas de experiência vivida. Feito a quatro mãos, por um compositor da Vila Isabel, Ciro de Souza, e o então desconhecido Babaú (Valdomiro José da Rocha), a quem coube dar o pontapé inicial da composição, a recepção

<sup>5</sup> Ver, a propósito, PARANHOS (2007, p. 207-214, e 2016, p. 111-115).

popular alcançada, em especial no Rio de Janeiro, foi consagradora, como recorda Edigar de Alencar ao referir-se ao “samba que seria o vitorioso do ano” (ALENCAR, 1980, p. 265)<sup>6</sup> no primeiro carnaval sob o “Estado Novo”. Aracy de Almeida, por sua vez, admite que “Tenha pena de mim” foi o primeiro sucesso que a elevou ao *status* de uma cantora de grande popularidade.<sup>7</sup>

Mas quem era o crioulo do morro que atendia pelo apelido de Babaú? Ninguém mais que um humilde empregado de uma birosca fincada no alto da Mangueira, que um dia se encheu de coragem e resolveu mostrar a Ciro de Souza um samba que começara a esboçar. Detalhe: o nome original da composição foi alterado, pois a censura costumava vetar o emprego da palavra Deus nos títulos das músicas. Com Deus ou sem Deus, “Tenha pena de mim” seguiu sua trilha rumo ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia com a massa da população trabalhadora/sofredora e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados.

Paralelamente, Orlando Silva emplacou outro destaque do carnaval de 1938, o samba “Abre a janela”. Sem desfazer do seu amor pela bem-amada, o eu lírico declarava que a sedução exercida pela orgia<sup>8</sup> era irresistível:

Abre a janela, formosa mulher  
E vem dizer adeus a quem te adora  
Apesar de te amar como sempre amei  
Na hora da orgia eu vou embora

Vou partir e tu tens que me dar perdão  
Porque fica contigo meu coração  
Podes crer que acabando a orgia  
Voltarei para tua companhia

Para incômodo de uns e outros, a orgia, associada à população, insistia, pois, em frequentar o repertório das canções da década de 1930. Duas legendas do Estácio de Sá, Bide e Marçal, retomavam o tema em “Ando na orgia”, em 1938. Mas a composição mais emblemática de que, a despeito da função tutelar assumida pelo “Estado Novo” na sua “proteção” aos pobres, muita coisa prosseguia malparada, é “O trabalho me deu o bolo”, cantada por um dos ícones da malandragem, Moreira da Silva. Gravada originalmente em 1937, ela seria regravada em 1939, de olho no carnaval de 1940. O repúdio ao trabalho, aqui, anda de par com a glorificação da

---

6 A confirmação desse êxito consta também em SEVERIANO e MELLO (1998, p. 169), que fornecem mais informações sobre a criação dessa canção.

7 Ouvir seu depoimento no CD *Aracy de Almeida* (2001).

8 Ressalve-se que orgia, festa regada a música e bebida, não tinha, na época, a conotação sexual de bacanal ou suruba.

orgia por um trabalhador escaldado pela experiência do batente:

Enquanto eu viver na orgia  
Não quero mais trabalhar  
Trabalho não é pra mim  
Ora, deixa quem quiser falar  
Eu fui trabalhar  
O trabalho estava cruel  
Eu disse ao patrão:  
Senhor, me dá o meu chapéu  
Eu não quero trabalhar  
Trabalho vá pro inferno  
Se não fosse a minha nega  
Nunca que eu botava um terno

Posto na encruzilhada, entre o batente e a batucada, a escolha recaía sobre a batucada. Era ela, em 1939, que definia, no selo do disco, o gênero dessa canção. E o arranjo para a Orquestra Odeon, concebido, com toques de sofisticação, pelo maestro Simon Bountman, não abafava, antes deixava fluir, o ronco da batucada, como que a sacramentar musicalmente a letra de “O trabalho me deu o bolo”.

## 2 | OS DESAFINADOS EM PLENO IMPÉRIO DO DIP

Com o surgimento do DIP, a cruzada antimalandragem foi redobrada: apertaram-se os nós da camisa de força imposta aos compositores.<sup>9</sup> Estes foram, por assim dizer, sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas: seja prodigalizando favores, seja por intermédio da repressão e/ou da censura, tentou-se a qualquer custo, atraí-los para a órbita do oficialismo.

Aparentemente, o esforço governamental foi bem-sucedido. Muitos músicos populares morderam a isca. Mas teriam, de fato, sido bloqueados todos os canais por onde pudessem se insinuar vozes destoantes, discursos alternativos e, eventualmente, até contradiscursos? Depois de uma escuta atenta de centenas e centenas de fonogramas originais de discos 78 rpm gravados e/ou lançados entre 1940 e 1945, sob o império do DIP, concluí que as afirmações taxativas sobre o monopólio do poder estatal precisam ser revistas. Quando está em pauta a dominação ou hegemonia cultural, convém lembrar os ensinamentos de Thompson (1998, p. 17), que já salientou que “na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais

<sup>9</sup> Sobre a tesoura afiada do DIP e a ação do seu poder censório na área musical, ver PARANHOS (2016, p. 107-111).

e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro de um conjunto”. E essas fraturas, como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, se manifestaram sob o “Estado Novo”, por mais que ele buscasse obturá-las.

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e a valorização do trabalho<sup>10</sup>, de outro despontaram, como uma “segunda voz”, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à “palavra estatal”. Nelas circularam socialmente imagens e concepções que acionaram e puseram em movimento outros valores. Desse modo, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de ressonância do discurso hegemônico. A partir daí, ficam, no mínimo, abaladas umas tantas crenças generalizadas que perduram acerca das relações entre Estado e música popular sob o “Estado Novo”.<sup>11</sup>

Muitos seriam os exemplos disponíveis para atestar a procedência destas observações.<sup>12</sup> Por razões ditadas pelas limitações de espaço, aqui, e considerada a temática privilegiada neste pequeno texto destituído de maiores pretensões, vou me ater a um caso por demais eloquente, o do samba “Oh! Seu Oscar”, estrondoso sucesso no carnaval de 1940. Nele o que se relata é que alguma coisa está fora da ordem habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, descreve seu melodrama:

Cheguei cansado do trabalho  
Logo a vizinha me falou  
Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia hora  
Que tua mulher foi-se embora  
E um bilhete deixou  
O bilhete assim dizia:  
Não posso mais  
Eu quero é viver na orgia!

Fiz tudo para ver seu bem-estar  
Até no cais do porto eu fui parar  
Martirizando o meu corpo noite e dia  
Mas tudo em vão, ela é da orgia  
[brequete: É, parei]

10 Quem se ocupa delas, sobretudo, é PEDRO (1980), Antonio (Tota). Tota apresenta um apêndice, às p. 105-144, que reúne letras de sambas e marchas que visam ilustrar sua dissertação. Outro pesquisador que se reporta, num capítulo de seu livro, a letras de canções gravadas entre 1937 e 1945 é SEVERIANO (1983).

11 Sem meias-palavras, Sergio Cabral (1975, p. 40 e 41) assegurou que até a entrada do Brasil na guerra o regime estado-novista “tinha absoluto controle da música popular brasileira e de qualquer tipo de manifestação a ela relacionada”. Num texto que se tornou célebre nos meios acadêmicos, onde continua ecoando até hoje, essa visão unívoca deu origem ou simplesmente reforçou alguns mal-entendidos que cercam o assunto. Na esteira dele, por exemplo, Angela de Castro Gomes (1982, p. 159) chega ao ponto de afirmar que “o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava à música popular”.

12 Ver outros exemplos em PARANHOS (2026, p. 115-137).

Seu Oscar, estivador, com seus braços de carvalho, suportara por sua mulher uma pesada carga de sacrifícios. Inutilmente. Em vista disso, o que, logo de cara, chama a atenção é que, a exemplo do que ocorria em muitos sambas<sup>13</sup>, o trabalho é vinculado a martírio, a mortificação do corpo, enfim, às asperezas do dia a dia, em completo descompasso com a ladainha trabalhista. Não era encarado, em geral, como a senha que forneceria a chave de acesso à ascensão social, à prosperidade, tão decantada na propaganda oficial como a recompensa pelo alistamento no exército de trabalhadores. Mais ainda: o trabalhador, em “Oh! Seu Oscar”, é indiretamente convertido em otário, dando duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher corre para a orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição, que despertou reações moralistas, era “Ela é da orgia”.<sup>14</sup>

Detalhe relevante que sugere uma relativa reapropriação do sentido dessa canção: é significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de “Oh! Seu Oscar”. Ela aparece não menos do que nove vezes. Seus versos-chave (“Não posso mais/eu quero é viver na orgia”) se repetem sete vezes, inclusive no final. Se, graças à dubiedade da sua letra (afinal, ela fala de um trabalhador, e não de um malandro), “Oh! Seu Oscar” pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro e sofredor ou com as aventuras da mulher pândega, aqueles que pulavam mais um carnaval sob o “Estado Novo” não devem ter tido maiores dificuldades em fazer sua opção.

Novamente se cavava uma distância considerável entre o discurso governamental e os comportamentos referidos nas canções populares. De um lado, artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (BMTIC)* realimentavam uma concepção tradicional ao enaltecer a mulher e enquadrá-la no seu “devido lugar”, como braço auxiliar do chefe de família.<sup>15</sup> Nesses termos, o ministro do Trabalho Marcondes Filho derramava copiosos elogios sobre a “senhora do lar proletário” e evocava imagens historicamente ligadas à mulher dona de casa: maternidade, prole, berços.<sup>16</sup> Mulher, lar, esposa, mãe e doçura formariam um composto especial que resultaria na “divina fraqueza das mulheres”.<sup>17</sup>

De outro lado, em “Oh! Seu Oscar”, a representação das relações de gênero escapa da ótica da vitimização das mulheres. Concebê-las exclusivamente como

---

13 Como “Acertei no milhar”, “Inimigo do batente”, “Não admito”, “No leско-leско” e “Sete e meia da manhã”.

14 Em um diário-romance o escritor Marques Rebelo (2002, p. 179) recorda que a vingança popular contra o moralismo se expressou na consagração desse samba durante o carnaval de 1940.

15 Eu abordo esse tema, tomando como referência o *BMTIC*, em *PARANHOS* (2007, p. 160- 161).

16 Ver a palestra “A senhora do lar proletário”, irradiada em 1942 na “Hora do Brasil” (MARCONDES FILHO, 1943, p. 51-55).

17 Fala do titular da pasta do Trabalho, em 2 de outubro 1942, na solenidade de fundação da Legião Brasileira de Assistência (MARCONDES FILHO, 1942, s./n).

vítimas indefesas de uma sociedade machista, rebaixando-as a pobres coitadas, meras “amélias”, resignadas a “padecer no paraíso”, seria uma imagem unilateral, desfocada. Ao ajustarmos as lentes para enxergar melhor, por intermédio das canções, a realidade social em movimento, elas emergem como pessoas que também podem quebrar algumas cadeias dos padrões de conduta instituídos. E não se trata de um caso isolado: muitas outras mulheres são mencionadas em diversas composições por trocarem as prendas domésticas pela gandaia. Isso, por vezes, precipitava no ridículo a figura do malandro regenerado ou, como queira, do trabalhador traído. Em “Madalena”, o chefe da casa parece haver perdido as rédeas:

Madalena, você foi ao samba  
Sem me avisar  
Parece incrível, mulher  
Você não tem pensar  
Veja se isso é hora  
O sol já está de fora  
Vou para o trabalho  
E você no samba até agora  
[...]

Essas mulheres “do barulho” ou “do balacobaco”<sup>18</sup>, conforme a gíria da época, infelicitavam a vida de seus parceiros e os irritavam a mais não poder, como se nota em “Acabou a sopa”. Censuradas por seus companheiros como “loucas pela boemia”<sup>19</sup>, nem por isso elas se enquadravam nos moldes do figurino estado-novista<sup>20</sup>: “louca pela boemia, me abandonou/ e meu castelo dourado se desmoronou”.

No mesmo estilo e no mesmo tom, Arnaldo Paes canta em “Samba de 42”, ao som de uma batucada de carnaval:

[...]

Emília já não quer fazer mais nada  
Diz que vai pra batucada  
[...]

Emília diz que não é mais aquela

---

18 A palavra balacobaco (ou, segundo o gosto do freguês, balacubaco) está hoje dicionarizada com a acepção, entre outras, de “festa, farra”, ou para nomear quem “gosta de festas, de farras, farrista” (DICIONÁRIO HOUAISS, 2009, p. 382).

19 Ouvir “Louca pela boemia”.

20 Sobre as discussões em torno do Estatuto da Família e as propostas chanceladas pelo Ministério da Educação e Saúde, sob o comando de Gustavo Capanema, ver SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA (2000, p. 123-139) e CAULFIELD (2000, p. 337-339).

Que não lava mais panela  
Diz que vai viver sambando  
Ih! Ih! Emília enlouqueceu  
Saiu gritando:  
Quem não pode mais sou eu!

Em tempo: “Samba de 42” se contrapunha, deliberadamente, a “Emília”, uma celebração da mulher de mil e uma utilidades domésticas. Nessa sua reencarnação, ela acertava as conas com o passado e caía na folia.

### 3 I DEVAGAR COM O ANDOR OU PARA ALÉM DA DOMINAÇÃO ABSOLUTA

Disso tudo sobra a conclusão de que o círculo de ferro que o regime estado-novista tentou impor a fim de modelar os comportamentos dos seus “súditos” frequentemente não foi bem-sucedido. A realidade social, com toda a sua teia de relações complexas, muitas delas indesejáveis, fugia, sob vários aspectos, por entre os dedos dos governantes e de distintos grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de determinados modelos comportamentais.

Ora, é necessário, então, ir devagar com o andor. Para além do “coro da unanimidade nacional” perseguido por Heitor Villa-Lobos e outros mais, a dissonância, por vias diretas ou oblíquas, compareceu ao encontro marcado com o “Estado Novo”, inclusive nos festejos de Momo. Daí se depreende que qualquer domínio, por mais despótico e ditatorial que venha a ser, inscreve-se inevitavelmente num campo de concorrências ou em “campos de lutas”, tensionado por forças diferentes e desiguais, tema caro a Bourdieu.<sup>21</sup> Mesmo um autor como Foucault, ao investigar a formação de uma “sociedade disciplinar”, faz questão de assinalar que a conversão de uma sociedade num imenso panóptico – por obra e graça de uma tecnologia política especialíssima – não passa, no final das contas, de uma ambição ou de um projeto ideal de um diagrama de poder.<sup>22</sup>

No tabuleiro político, as peças não se distribuem conforme posições prefixadas e imóveis. Em vez de ocuparem compartimentos estanques, os atores sociais – por meio de imposições, negociações, assimilações, rejeições e redefinições – estão permanentemente em interação<sup>23</sup>, influenciando uns sobre os outros, embora disponham de reservas de poder assimétricas. Não se têm, de um lado, os dominantes

21 Sobre o funcionamento dos campos como “campos de lutas” e a crítica às “instituições totalitárias” como estados-limite jamais atingidos, ver BOURDIEU (2002, cap. IV).

22 Sobre tecnologias disciplinares e o “panoptismo”, ver FOUCAULT (1977, 3. parte, cap. III).

23 Noutro contexto, Edward Said (1999, p. 248), ao escrever sobre resistência e oposição, ressalta que a interação está umbilicalmente atada às relações de dominação, a exemplo do que se verifica na “experiência de interação que une imperializadores e imperializados”.

impermeáveis às pressões que vêm de baixo e, de outro, os dominados que ou só aceitam ou só resistem à dominação imposta de cima para baixo. A realidade, cortada e entrecortada por contradições que a atravessam de ponta a ponta, é algo mais complexo. A tal ponto que as próprias práticas e concepções hegemônicas são submetidas a reapropriações e ressignificações pelas classes dominadas.<sup>24</sup>

Nessa linha de pensamento, na cadência das composições destinadas a animar os carnavais em pleno “Estado Novo”, foi possível, apesar das engrenagens do poder estatal e da ordem social estabelecida, captar vozes que desafinaram o “coro dos contentes”. Isso equivale, em síntese, a uma amostragem dos desenredos do enredo ideológico estado-novista. Essa história de encontros e desencontros não parou, obviamente por aí. Mal findara o “Estado Novo”, com a deposição de Getúlio Vargas, o carnaval carioca de 1946 como que promoveria, metaforicamente, um ajuste de contas com a ideologia do trabalhismo que fora propagada pelos quatro cantos da sociedade brasileira. O samba “Trabalhar, eu não”<sup>25</sup> eletrizou multidões. A repulsa ao trabalho e à exploração do trabalhador atingia alto e bom som:

Quem quiser subir o morro  
Venha apreciar a nossa união  
Trabalho, não tenho nada  
De fome não morro, não  
Trabalhar, eu não, eu não!

Eu trabalhei como um louco  
Até fiz calo na mão  
O meu patrão ficou rico  
E eu pobre sem tostão  
Foi por isso que agora  
Eu mudei de opinião  
Trabalhar, eu não, eu não!  
Trabalhar, eu não, eu não!

Seu autor era Almeidinha, que ajudara a fundar o bloco Paraíso das Morenas, do Estácio de Sá, reduto de bambas e do moderno samba urbano do Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Ver, a propósito, WILLIAMS (1969, conclusões).

<sup>25</sup> Muitos fatos inusitados cercaram esse samba e sua gravação, que, ao que consta, deveria ser registrada por Onéssimo Gomes e não por Joel de Almeida. Este, porém, não confirma tal informação. Ouvir seu depoimento no CD *Joel de Almeida* (2001). Ver ainda SEVERIANO e MELLO (1998, p. 247 e 248) e CABRAL (1996, p. 91).

É essa canção caiu no gosto/goto popular, sendo cantada entusiasticamente pelos foliões antes de ser gravada (o que se verificou somente após o carnaval). Mais: ela foi entoada pelos trabalhadores do porto de Santos durante uma greve, em 1946, quando de seu enfrentamento com a “polícia democrática” do governo Dutra. Até que ponto teria sido em vão que, durante anos a fio, os ideólogos estado-novistas, em sintonia com os interesses das classes dominantes, bateram, de forma monocórdia, na tecla que insistia no caráter humanizante e regenerador do trabalho? Seja qual for a resposta a esta pergunta, o que fica claro é que, no campo artístico, os sambistas não eram simples câmaras de eco da palavra estatal. O todo-poderoso “Estado Novo” punha à mostra limites que não conseguira transpor.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CABRAL, Sergio. Getúlio Vargas e a música popular brasileira. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, n. 2 + 1, 1975.

\_\_\_\_\_. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo: música, nação e modernidade – os anos 20 e 30**. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988.

DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GOMES, Angela Maria de Castro. A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARCONDES FILHO. Discurso no **Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio**, Rio de Janeiro, n. 98, out. 1942.

\_\_\_\_\_. **Trabalhadores do Brasil!** Rio de Janeiro: Revista Judiciária, 1943.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: CNPq/Fapemig/Intermeios, 2016.

PEDRO, Antonio (Tota). **Samba da legitimidade**. Dissertação (Mestrado em História) – USP, São Paulo, 1980.

REBELO, Marques. **A mudança**, 2. tomo de O espelho partido. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RODRIGUES, Pedro Henrique Belchior. **“Sou o maestro do mundo”: Heitor Villa-Lobos e a difusão da música brasileira no exterior (1923-1959)**. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2019.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Editora FGV, 2000.

SEVERIANO, Jairo. **Getúlio Vargas e a música popular**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** – v. 1: 1901-1957. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). **História geral da civilização brasileira** – III – O Brasil republicano (Economia e cultura – 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

“Abre a janela” (Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), Orlando Silva. 78 rpm, Victor, 1938.

“Acabou a sopa” (Geraldo Pereira e Augusto Garcez), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940.

“Acertei no milhar” (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Ando na orgia” (Bide e Marçal), Carlos Galhardo. 78 rpm, Victor, 1938.

CD **Aracy de Almeida**, coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: Sesc-São Paulo, 2001.

CD **Joel de Almeida**, coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: Sesc-São Paulo, 2001.

“Emília” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), Vassourinha. 78 rpm, Columbia, 1941.

“Inimigo do batente” (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1940.

“Louca pela boemia” (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.

“Madalena” (Bide e Marçal), Anjos do Inferno. 78 rpm, Columbia, 1942.

“Não admito” (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Columbia, 1942.

“No lesco-lesco” (Hanibal Cruz), Carmen Costa. 78 rpm, Victor, 1945.

“O trabalho me deu o bolo” (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939.

“Oh! Seu Oscar” (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939.

“Samba de 42” (Arnaldo Paes, Marília Batista e Henrique Batista), Arnaldo Paes. 78 rpm, Columbia, 1942.

“Sete e meia da manhã” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), Dircinha Batista. 78 rpm, Continental, 1945.

“Tenha pena de mim” (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1937.

“Trabalhar, eu não” (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1946.

## O “SELO VERMELHO” DE CORNÉLIO PIRES: UMA PROPOSTA DE CATALOGAÇÃO

Data de aceite: 01/12/2020

Data de submissão: 28/09/2020

**Carlos da Veiga Feitoza**

Universidade de Brasília – UnB  
Programa de Pós-Graduação em Música  
(mestrando)  
Brasília – DF  
<http://lattes.cnpq.br/1299723725361223>

**RESUMO:** A obra de Cornélio Pires é de significativa importância para a cultura popular brasileira. Os seus livros, suas crônicas publicadas em jornais e revistas, seus filmes, além dos discos, compõem um acervo de grande riqueza para o estudo da história da arte e da música em nosso país. Neste artigo focaremos nosso olhar sobre a obra fonográfica de Cornélio Pires, sobretudo o conjunto de gravações que compõem a coleção do “Selo Vermelho”, gravados pela trupe “A Turma Caipira de Cornélio Pires” e produzidos entre os anos de 1929 e 1930. Estas gravações são objeto de especial estudo de pesquisadores que analisam os primeiros registros fonográficos da música caipira. No entanto, essas gravações pioneiras trazem mais do que música caipira. Há uma série de outros registros, como anedotas, imitações de aves e animais, além de uma diversidade de estilos musicais comuns ao meio urbano daquele período. O presente artigo propõe uma forma de catalogar essas gravações sob categorias diferentes das apresentadas nos rótulos dos

discos do Selo Vermelho e comumente adotada por pesquisadores. Cremos que essa proposta de catalogação **das obras**, além de ampliar o conhecimento sobre as produções de Cornélio Pires, que vai para muito além da música caipira, servirá de auxílio a pesquisadores imbuídos em dedicar seu trabalho em prol da cultura musical popular brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Caipira, Cornélio Pires, Selo Vermelho, Catalogação de Estilos, São Paulo.

### CORNÉLIO PIRES’S “SELO VERMELHO”: A CATALOGUING PROPOSAL

**ABSTRACT:** The artistic work of Cornélio Pires is meaningful for Brazilian popular culture. His books, chronicles published in periodicals and magazines, movies and albums compose an important collection for the study of the history of art and music in Brazil. In this article we concentrate on Cornélio Pires’s phonographic work, especially the set of recordings that form the “*Selo Vermelho*” (Red Record Label) collection, recorded by “The *Caipira* Troupe of Cornélio Pires” between 1929-30. These recordings have become a special object of study of researchers who analyze the first phonographic records of *caipira* music. However, these pioneering recordings contain more than only *caipira* music. There are a series of other registers, including anecdotes, imitations of birds and animals, besides a plethora of other musical styles common to that period’s urban context. This article proposes a new form of cataloguing these recordings using different categories of those deployed on the labels of the discs forming

the “*Selo Vermelho*” collection and commonly adopted by researchers. We believe that this cataloguing proposal, besides widening the knowledge about Cornélio Pires’s work, which extends far beyond *caipira* music, will aid researchers involved in working for Brazilian popular musical culture.

**KEYWORDS:** *Caipira* music, Cornélio Pires, “Selo Vermelho” (Red Record Label), Cataloguing, São Paulo.

## 1 | INTRODUÇÃO

No ano de 1928 o escritor e produtor Cornélio Pires empreendeu a gravação dos primeiros discos no Brasil contendo elementos da cultura caipira como causos, anedotas, canções, imitações de pássaros, etc. Esses discos foram produzidos por Cornélio através da gravadora Columbia, representada na época pela empresa norte-americana “Byington & Company”. Esta história é bastante difundida e se tornou marco na história da fonografia brasileira. Ela apresenta sinais de uma narrativa simbólica e mítica. Mesmo desacreditado pelo engenheiro de gravação, Wallace Downey, e o diretor da empresa, Albert Jackson Byington Jr. (NEPOMUCENO 1999, p. 110), Cornélio encomendou a prensagem de uma primeira remessa de discos por conta própria, assumindo o pagamento dos mesmos (VILELA 2015, p. 94-95). Vale a pena destacar a época, em que ainda poucas famílias possuíam gramofones e vitrolas. Levando em consideração o público que Cornélio intencionava alcançar, tanto nas capitais, quanto no interior, esse número de aparelhos ainda tendia a ser menor.

Apesar da possibilidade de um extremo fracasso, ainda assim foram contratados inicialmente a gravação de cinco discos<sup>1</sup>, de 78 rpm, com uma tiragem de cinco mil cópias cada, em nome de “A Turma Caipira de Cornélio Pires”. Esses discos se tornaram conhecidos como o “selo vermelho”, com os escritos em dourado, diferentes do tradicional “selo azul” da Columbia, e receberam a numeração inicial de 20.000.

---

1 Quanto a este ponto há uma divergência de informações. Alguns autores citam que a primeira remessa foi de cinco discos, enquanto outros autores, como NEPOMUCENO (1999, 110) e VILELA (2015, 94) falam de seis discos, o que nos parece mais coerente, se considerarmos que a primeira tiragem incluiu os discos de número 20.000 a 20.005, portanto, seis discos.



Figura 1: Foto histórica de 1929 com a primeira formação da Turma Caipira de Cornélio Pires: da esquerda para a direita, em pé: Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo, Rubens da Silva (Caçula), Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias.

Fonte: Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Cornélio Pires.

Os primeiros discos receberam os números 20.000 a 20.005 e foram lançados em maio de 1929. Com o surpreendente sucesso deste empreendimento, Cornélio produziu várias outras gravações, chegando ao disco de número 20.037, o último da série vermelha, lançado em setembro de 1930, segundo registra Pedro Macerani<sup>2</sup>.

O sucesso logo despertou a concorrência. Lourenço e Olegário (que depois adotaram os nomes artísticos de Mandi e Sorocabinha) faziam incursões esporádicas com Cornélio e sua turma pelo interior. Mas Lourenço tinha compromissos como diretor da escola de Piracicaba, o que o impedia de acompanhar a trupe em suas muitas andanças. Então, tirando proveito da situação, propôs à gravadora RCA Victor, a gravação dos discos caipiras para fazer frente ao concorrente. Ainda no final de 1929 foi lançado o primeiro fonograma da “Turma Caipira Victor”. A gravadora montou um estúdio em Piracicaba, numa das salas da Escola Normal, e trouxe os equipamentos da capital federal, Rio de Janeiro (NEPOMUCENO 1999, p. 111).

Nesse artigo, analisaremos os discos da série vermelha da Turma Caipira de Cornélio Pires e proporemos uma catalogação dos estilos e gêneros desse material. Para realizar este trabalho utilizamos o acervo organizado pelo professor Pedro Henrique Macerani, presidente fundador do Instituto Cultural e Artístico “Cornélio Pires”, em projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura no Programa de Ação Cultural, em 2012. Esse acervo se encontra reunido numa caixa contendo quadro CDs, trazendo praticamente toda a obra gravada por Cornélio Pires nesse período. As únicas exceções são a moda de

2 Pedro Macerani organizou, catalogou e reuniu os discos em um combo contendo 4 CDs.

viola “Vancê é um pancadão”, registrada no disco 20.052, de novembro de 1930, obtida por meio de pesquisa na internet<sup>3</sup>, e os discos 20.48 e 20.051, não localizados.

Em livros e artigos acadêmicos encontramos a citação de que os discos de Cornélio Pires foram divididos em cinco grupos, ou séries, a saber: Folclórica, Regional, Serenata, Patriótica e Humorística. Essas séries são identificadas no próprio rótulo dos discos. Virginia Bessa (2019, p. 322) ao catalogar as canções constantes na série vermelha, inclui o termo “Indefinida” para algumas faixas que não constam uma definição. Por uma questão didática, dividiremos as gravações em outras categorias. Além das faixas musicais incluiremos todo o material gravado, ou seja, anedotas, versos poéticos e imitação de aves e animais. Para a categoria música proporemos uma subdivisão alternativa à apresentada por Cornélio Pires, ou pela gravadora Columbia, adotada por vários pesquisadores e citada no recente artigo de Virginia Bessa.



Figura 2: Imagem do rótulo de um dos discos 78rpm, da Série Vermelha, produzidos por Cornélio Pires. Observa-se o nome da série “Regional” ao lado direito do rótulo.

## 2 | CLASSIFICAÇÃO GERAL

Observando todo o material encontrado, é possível verificar que Cornélio Pires não gravou apenas canções, muito menos apenas canções caipiras. Inclusive, conforme descreve Bessa (2019, p. 324), “do ponto de vista das sonoridades, os primeiros fonogramas da série vermelha não traziam nada de radicalmente novo ou exclusivo do mundo rural”. Só a partir de “Jorginho do Sertão” (número 20.006), é que são registradas canções com uma sonoridade e estrutura musical condizentes

<sup>3</sup> Esta faixa não consta no levantamento realizado pelo professor Pedro Macerani. No entanto conseguimos localizá-lo mediante pesquisa na internet. Ele foi encontrado no Youtube, postado pela pesquisadora Virginia Bessa, em [youtu.be/AUY9pb0oITs](https://youtu.be/AUY9pb0oITs).

com a encontrada no contexto caipira.

Os discos da “Turma Caipira de Cornélio Pires” abrangiam um amplo espectro de material formado por “Anedotas”, “Versos Poéticos”, “Imitações de aves e animais” e “Músicas”. Esta última será abordada num item à parte, por compreender a maior parte do material e ser objeto de várias pesquisas sobre a história da música no Brasil. No momento lançaremos o olhar sobre as classificações mais gerais.

“Anedotas” é a classificação que designa os causos do cotidiano da época que apelam para o bom humor. São narradas por Cornélio Pires, Luizinho, Sebastião Arruda, entre outros. Os temas são diversos, indo desde a vida do caipira no campo, passando pela diversidade multicultural encontrada em São Paulo (italianos, “turcos”, espanhóis, portugueses, etc.) e por temáticas políticas. Algumas dessas anedotas receberam a inclusão de trilhas sonoras – acompanhamentos por instrumentos de sopro e percussão, formação chamada pelo pesquisador Pedro Macerani de “banda de coreto”<sup>4</sup>.

“Versos poéticos” é a classificação que compreende as gravações de poesias, sem acompanhamento musical. Incluem especialmente temas românticos, como a perda de um grande amor, ou a narrativa de uma história folclórica com tema infantil. Dentre os declamantes figuram Sebastião Arruda, Campos Negreiros e Cornélio Pires.

A categoria “Imitações de aves e animais” aparece em dois discos da segunda remessa, lançados em outubro de 1929. Uma das faixas apresenta o canto de pássaros da fauna regional caipira e a outra mescla sons de animais e cantos de pássaros. Essas imitações são feitas pelo violeiro Arlindo Santana com apitos e pios de madeira de fabricação própria, conforme Pedro Macerani<sup>5</sup>.

### 3 | CLASSIFICAÇÃO DAS MÚSICAS

A pesquisadora Virgínia Bessa (2019) em seu artigo “Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo” fez uma análise do gênero fonográfico conhecido como “música caipira”, especialmente as primeiras gravações da Turma de Cornélio Pires, em diálogo com as disputas identitárias com o teatro musicado, nas primeiras décadas do século XX em São Paulo. Nesta análise, lançou seu olhar somente sobre as músicas, descartando as demais gravações, por não serem objetos de sua pesquisa. Para tal, adotou a classificação constante nos discos da série vermelha:

---

4 Macerani faz essa citação no encarte do segundo disco da série: “O pioneirismo de Cornélio Pires em levar para as seções de gravação uma ‘Banda de Coreto’, trouxe para a coleção de discos uma nova sonoridade que ultrapassa a fronteira da criatividade e do experimentalismo, sempre presente na sua obra”.

5 Informação extraída do primeiro disco da série “Turma Caipira de Cornélio Pires”, produzido por Macerani (2012).

As gravações de Cornélio Pires, como já foi dito, alteraram profundamente as representações sonoras dos caipiras que vinham sendo difundidas nas cidades até então. Entre abril de 1929 e 1932, o humorista e sua turma gravaram 96 fonogramas, que resultaram em 52 discos agrupados em cinco séries: Folclórica, Regional, Serenatas, Patriótica e Humorística, esta última contendo anedotas caipiras contadas pelo próprio Cornélio. (BESSA 2019, p. 321)

Esta é a classificação usualmente adotada pelos pesquisadores, pois é a constante nos rótulos dos discos originais. No entanto ela parece não abranger todo o espectro de estilos das canções encontradas nesse material. Assim, sem pretender descartar a classificação original ou esgotar o assunto, mas buscando propor novas classificações para futuras pesquisas, propomos as seguintes categorias: “Música Instrumental”, “Músicas Caipiras”, “Músicas e Danças Regionais”, “Músicas Regionais Nordestinas”, “Serestas” e “Marchas”.

A classificação proposta por Cornélio e a Columbia parece trabalhar sobre critérios não equivalentes. Ora contempla o conteúdo das canções (Humorística, Patriótica), ora a forma, ou o estilo musical (Seresta, Folclórica, Regional). Observada desta maneira, a classificação se torna difusa, uma vez que algumas canções podem trazer em si duas classificações, ou seja, ser ao mesmo tempo regionais (em sua forma ou estilo rítmico) e políticas (em seu conteúdo); ou mesmo folclóricas (em sua forma) e humorísticas (em seu conteúdo). Como exemplo citamos a canção “A briga dos véio” (número 20.017) que figura na classificação do rótulo do disco como “Regional”<sup>6</sup> (por ser uma moda de viola) e possui uma temática humorística. Ou mesmo a canção “O meu viva eu quero dá” (número 20.046), classificada como Regional (moda de viola), mas que traz um cunho fortemente político sobre a Revolução de 1930. Se comparada à marcha “Legionários Alerta” (número 20.047), classificada como “Patriótica”, provavelmente “O meu viva eu quero dá” se encaixaria nesta mesma classificação.

Portanto, propomos outra maneira de catalogar as canções: pela sua forma, ou seu estilo musical e rítmico. Entendemos que esta não é a única ou mesmo a melhor forma de se fazer uma classificação. Existem várias possibilidades, de acordo com o objetivo que se pretende alcançar com a pesquisa. No entanto, consideramos esta forma didática se o que pretendemos é uma análise geral e não somente musical ou literária destes fonogramas.

Classificamos como “Música Instrumental” aquelas faixas cujas canções são executadas por instrumentos, sem o acompanhamento vocal. Nos discos da Turma de Cornélio Pires as músicas desta classificação são compostas por chorinhos e valsas, ora executados por um grupo regional de chorinho formado por cordas (violão 7 cordas, violão e bandolim) e sopro (flauta transversal), ora por um grupo

---

6 Veja figura 2.

de sopro no estilo banda de coreto. Jose Eugênio e Quinteto e Canário e seu grupo são os intérpretes destas canções.

As “Músicas Caipiras” ocupam a maior parte do repertório nestes discos. Apresentam-se na maioria das vezes no estilo moda de viola<sup>7</sup>, cantada quase sempre por duas vozes em terças e acompanhadas pela viola caipira. As temáticas são diversas. Não somente descrevem acontecimentos oriundos da vida rural, mas também questões urbanas que, nesse novo momento, os caipiras precisam lidar após o deslocamento para as cidades. Algumas das canções abordam sobre os transportes urbanos como, por exemplo, o Bonde Camarão<sup>8</sup>, sobre o Zepelim, o Submarino; outras trazem forte apelo político, tratando sobre as dificuldades que envolveram a Crise de 29, a brusca queda das exportações do café, a Revolução de 30, entre outros temas. As canções são interpretadas por Mariano e Caçula, Zico Dias e Sorocabinha, Antônio Godoy e sua mulher, Caipirada Barretense, Zé Messias e Parceiros e Cornélio Pires, que faz dupla ora com Arlindo Santana, ora com João Negrão.

“Músicas e Danças Regionais” compreende a mesma designação dada por Cornélio ao gênero “Folclóricas”, conforme observamos em Bessa (2019, p. 321). São as canções populares cantadas pelo povo caipira em seus rituais, quer sejam religiosos, de trabalho ou lazer, e que representam o que Martins (1974, p. 25) chamou de “o ciclo do cotidiano no caipira” ou “sua rotina ritualizada”. São representados por ritmos e danças, como o cururu, a cana verde, o samba paulista, o catira, o recortado, a toada de mutirão, a folia de reis, entre outros. É possível perceber que os versos por vezes se repetem em algumas canções, em diferentes faixas, com pequenas alterações, o que denota fazer parte da cultura popular passada de geração em geração. No entanto, os ritmos são diferentes, como é o caso das canções “Danças Regionais Paulistas” (número 20.005), no ritmo cururu, e “Moda do Peão” (número 20.007), uma moda de viola. Em ambas aparecem os seguintes versos, com pequenas alterações:

Quando eu era criancinha  
eu tinha u'a inclinação  
arriscava a minha vida  
prá montar qualquer pagão (...)

O que eu tinha mais vergonha

---

7 Para um detalhamento sobre as modas-de-violas apresentadas nos discos de Cornélio Pires, sugerimos a leitura do artigo “A Série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola” (Faustino e Garcia, 2016).

8 FEITOZA e CASTRO (2020) fazem uma análise desta canção em seu contexto no artigo “os Trancos do Progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão”.

era das filha do patrão

ficavam dando risada

vamo vê o jeito do peão.

Por “Músicas Regionais Nordestinas”, inferimos as canções que aparecem a partir do disco número 20.042, introduzindo ritmos do nordeste na coletânea de Cornélio Pires, como o batuquinho, a embolada e o samba do norte. Essas canções são interpretadas por Bico Doce e sua gente do norte. Bico Doce era o nome artístico de Raul Torres, paulista de Botucatu e conhecido autor de clássicos caipiras como “Saudades de Matão”, “Moda da mula preta”, entre outros.

“Serestas” configuram as músicas que trazem as serestas, modinhas e chorinhos, muito comuns nas cidades naquele período. São executadas por um grupo regional formado por violão sete cordas, violão, cavaquinho e outros instrumentos característicos do estilo. O estilo aparece a partir do disco de número 20.031, em canções interpretadas por Maracajá e os bandeirantes e a dupla Mariano e Caçula. Maracajá era um dos pseudônimos do cantor Paraguassu, intérprete de diversos estilos e bastante conhecido na época. Assim vemos o interesse de Cornélio Pires em alargar o alcance de seus discos, ampliando o mercado, indo para além de um só estilo musical.

Dentre as canções dos discos do selo vermelho, apenas uma classificamos como “Marcha”. “Legionários Alertas” (número 20.047) é uma canção de forte apelo político, apoiando a revolução de 1930 e revelando as tensões da época. A marcha, em estilo militar, conclama à luta: “Quedeis sempre em guarda / quedeis em guarda ou combata!”. Nesta canção Cornélio Pires é acompanhado por José Eugênio e seu grupo. O tema político irá aparecer em várias outras canções.

#### **4 I OBRAS: A TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES**

Uma vez definidos os estilos, passamos a apresentar as tabelas abaixo constando o número do disco, título da canção, seu intérprete e o estilo, segundo os critérios descritos neste trabalho. Utilizamos as informações constantes na coleção catalogada por Macerani.

<b>Item</b>	<b>Disco nº</b>	<b>Título</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Estilo</b>
01	20.000	Aneotas Norte Americanas	Cornélio Pires	Aneota
02	20.000	Entre o italiano e o alemão	Cornélio Pires	Aneota
03	20.001	Rebatidas de caipira	Cornélio Pires	Aneota
04	20.001	Astúcia do negro velho	Cornélio Pires	Aneota
05	20.002	Simplicidade de Caipira	Cornélio Pires	Aneota
06	20.002	Numa escola sertaneja	Cornélio Pires	Aneota
07	20.003	Coisas de caipira	Cornélio Pires	Aneota
08	20.003	Batizado do sapinho	Cornélio Pires	Verso poético
09	20.004	Desafio entre caipiras	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional
10	20.004	Verdadeiro samba paulista	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional
11	20.005	Aneotas cariocas	Cornélio Pires	Aneota
12	20.005	Danças regionais paulistas	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional

MAIO DE 1929 (SÉRIES 20.000 A 20.005)

<b>Item</b>	<b>Disco nº</b>	<b>Título</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Estilo</b>
13	20.006	Como cantam algumas aves	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Imitação de aves e animais
14	20.006	Jorginho do sertão	Mariano e Caçula	Música caipira
15	20.007	A fala dos nossos bichos	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Imitação de aves e animais
16	20.007	Moda do peão	Mariano e Caçula	Música caipira
17	20.008	Os cariocas e os portugueses	Cornélio Pires	Aneota
18	20.008	Mecê diz que vai casá	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
19	20.009	Triste abandonado	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
20	20.009	No mercado dos caipiras	Cornélio Pires	Aneota
21	20.010	Agitação política em São Paulo	Cornélio Pires	Aneota
22	20.010	Cavando votos	Cornélio Pires	Aneota

OUTUBRO DE 1929 (SÉRIES 20.006 A 20.010)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
23	20.011	Um baile na roça	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Música dança regional
24	20.011	Uma lição complicada	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
25	20.012	Puxando a brasa	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
26	20.012	As três lágrimas	Sebastião Arruda	Verso poético
27	20.013	Moda da revolução	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música caipira
28	20.013	Vida apertada	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
29	20.014	Cateretê Paulista	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música dança regional
30	20.014	Niltinho Soares	Mariano e Caçula	Música caipira
31	20.015	O bonde camarão	Mariano e Caçula	Música caipira
32	20.015	Só caboclo brasileiro	Mariano e Caçula	Música caipira

JANEIRO DE 1930 (SÉRIES 20.011 A 20.015)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
33	20.016	Naquela tarde serena	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
34	20.016	Toada de cururu	Mariano e Caçula	Música dança regional
35	20.017	Sabiá me faz chorá	Mariano e Caçula	Música caipira
36	20.017	A briga dos véio	Mariano e Caçula	Música caipira
37	20.018	Triste apartamento	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
38	20.018	Porfiando	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
39	20.019	Bate palma	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
40	20.019	Nas asas de um beija flô	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
41	20.020	Toada de cateretê	Mariano e Caçula	Música dança regional
42	20.020	Toada de samba	Mariano e Caçula	Música dança regional
43	20.021	Situação encrencada	Caipirada Barretense	Música caipira
44	20.021	Escoiêno noiva	Caipirada Barretense	Música caipira

ABRIL DE 1930 (SÉRIES 20.016 A 20.021)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
45	20.022	Bigode raspado	Mariano e Caçula	Música caipira
46	20.022	Estraguei a sapaçada	Cornélio Pires	Anedota com trilha
47	20.023	A minha garcinha branca	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
48	20.023	Toada de cana verde	Mariano e Caçula	Música dança regional
49	20.024	Recortado	Caipirada barretense	Música dança regional
50	20.024	A festa do Genaro	Cornélio Pires	Anedota com trilha
51	20.025	Uma sessão solene	Cornélio Pires	Anedota com trilha
52	20.025	Nas touradas	Cornélio Pires	Anedota com trilha

JUNHO DE 1930 (SÉRIES 20.022 A 20.025)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
53	20.026	O zepelim	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
54	20.026	O submarino	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
55	20.027	Cabocla malvada	Campos Negreiros	Verso poético
56	20.027	A plataforma do prefeito	Sebastião Arruda	Anedota
57	20.028	Coração amaguado	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
58	20.028	Moda do rio Tietê	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
59	20.029	Campo Fermoço	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
60	20.029	Moda da Mariquinha	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
61	20.030	O leilão das moças	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
62	20.030	Jardim florido	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira

JULHO DE 1930 (SÉRIES 20.026 A 20.030)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
63	20.031	A incruziada	Maracajá e os bandeirantes	Seresta
64	20.031	Boiada cuiabana	Zé Messias e parceiros	Música caipira
65	20.032	Aguenta Maneco	Maracajá e os bandeirantes	Seresta (Maxixe)
66	20.032	Folia de reis	Foliões do Zé Messias	Música dança regional
67	20.033	Cantando o aboio	Maracajá e os bandeirantes	Seresta (Chorinho)
68	20.033	Toada de mutirão	Zé Messias e parceiros	Música dança regional
69	20.034	O caboclo apanha	Zé Messias e parceiros	Música caipira
70	20.034	Passa morena	Zé Messias e parceiros	Música caipira

AGOSTO DE 1930 (SÉRIES 20.031 A 20.034)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
71	20.035	O jogo do bicho	Mariano e Caçula	Música caipira
72	20.035	Arminda	Mariano e Caçula	Seresta
73	20.036	O Salim foi no embrulho	Luizinho	Anedota
74	20.036	Futebol da bicharada	Mariano e Caçula	Música caipira
75	20.037	Mulher teimosa	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
76	20.037	Noites de minha terra	José Eugênio e quinteto	Música instrumental
77	20.038	Caipira velhaco	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
78	20.038	O sonho de Maria	José Eugênio e quinteto	Música instrumental
79	20.039	O meu burro Saudoso	Mariano e Caçula	Música caipira
80	20.039	Será os impussível!	Mariano e Caçula	Música caipira

SETEMBRO DE 1930 (SÉRIES 20.035 A 20.039)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
81	20.040	Serenata	Canário e seu grupo	Música instrumental
82	20.040	Quando as misses desfilavam	Luizinho	Anedota
83	20.041	Beatriz	Canário e seu grupo	Música instrumental
84	20.041	O Salim toreador	Luizinho	Anedota
85	20.042	Galo sem crista	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
86	20.042	Comparações	Cornélio Pires	Anedota
87	20.043	Quando o Zidoro vortô	Cornélio Pires	Anedota
88	20.043	Os descontentes	Cornélio Pires	Anedota
89	20.044	Gavião Penacho	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
90	20.044	Que moça bonita	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste

OUTUBRO DE 1930 (SÉRIES 20.040 A 20.044)

Item	Disco nº	Título	Intérprete	Estilo
91	20.045	Reculamento	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
92	20.045	Bom remédio	Cornélio Pires	Anedota
93	20.046	O meu viva eu quero dá	Mariano e Caçula	Música caipira
94	20.046	Si os revoltoso perdesse	Mariano e Caçula	Música caipira
95	20.047	Legendários, alerta!	José Eugênio e seu grupo	Marcha
96	20.047	Qui-pro-quo	Cornélio Pires	Anedota
97	20.048	<b>(disco não localizado)</b>		

98	20.048	(disco não localizado)		
99	20.049	Triste abandonado (repetido)	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
100	20.049	Mecê diz que vai casá (repetido)	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
101	20.050	Moda da revolução (repetido)	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música caipira
102	20.050	Bigode raspado (repetido)	Mariano e Caçula	Música caipira
103	20.051	(disco não localizado)		
104	20.051	(disco não localizado)		
105	20.052	Vou me casá com cinco muié	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música caipira
106	20.052	Você é um pancadão	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música caipira

#### NOVEMBRO DE 1930 (SÉRIES 20.045 A 20.052)

Foram catalogadas ao todo 102 gravações, de um total de 106. Quatro gravações, ou seja, dois discos, não foram localizados (números 20.048 e 20.051). Até o momento não conseguimos saber se esses discos realmente existiram, ou se perderam, ou se houve algum equívoco na numeração dos mesmos.

Uma das canções, que compõe o disco 20.052, “Você é um pancadão”, não consta no material levantado por Pedro Macerani. Ela foi localizada por meio de pesquisa na internet.

## 5 | QUADRO GERAL POR ESTILOS

Dividimos em estilos as gravações acima citadas e chegamos aos seguintes números de registros:

	Estilos	Nº de registros	DATAS*
01	Aneotas	26	Mai 29 (8); Out 29 (4); Jan 30 (3); Jul 30 (1); Set 30 (3); Out 30 (5); Nov 30 (2)
02	Aneotas com trilhas	04	Jun 30 (4)
03	Imitações de aves e animais	02	Out 29 (2)
04	Marchas	01	Nov 30 (1)
05	Música instrumental	04	Set 30 (2); Out 30 (2)
06	Músicas caipiras	42	Out 29 (4); Jan 30 (4); Abr 30 (9); Jun 30 (2); Jul 30 (8); Ago 30 (3); Set 30 (4); Nov 30 (8)

07	Músicas e danças regionais	12	Mai 29 (3); Jan 30 (2); Abr 30 (3); Jun 30 (2); Ago 30 (2)
08	Músicas Regionais nordestinas	04	Out 30 (3); Nov 30 (1)
09	Serestas	04	Ago 30 (3); Set 30 (1)
10	Versos poéticos	03	Mai 29 (1); Jan 30 (1); Jul 30 (1)

\* As datas estão dispostas por mês e ano de lançamento do disco, seguida por números de gravações do mesmo estilo no período, em parêntesis. Ex: Serestas – Ago 30 (3) = no mês de agosto de 1930 foram lançadas três faixas com o estilo “Seresta”.

Destacamos a diversidade de estilos gravados nos 53 discos catalogados, ou 102 gravações e quatro relançamentos<sup>9</sup>. Através dessa análise é possível verificar os estilos adotados em cada período de gravações e os artistas convidados a compor a “Turma Caipira de Cornélio Pires” em cada etapa. É possível verificar uma dinâmica e, ao mesmo tempo, uma ampliação na proposta de seu produtor. As gravações ao início privilegiavam as anedotas e as músicas do povo caipira, já conhecidas nos festejos populares, parte do folclore regional. No entanto, aos poucos as temáticas se tornaram mais elaboradas, reunindo músicas autorais, versos poéticos, músicas instrumentais com utilização de cordas, sopro e percussão, músicas de outras regiões e estilos que estavam sendo difundidos nos centros urbanos, como o chorinho, o maxixe, as valsas e as modinhas.

Observamos que as músicas caipiras, muito embora fossem o estilo de música mais divulgada pela Turma Caipira de Cornélio Pires, não era a única. Gradativamente houve uma ampliação de estilos, sem que Cornélio abandonasse seu propósito inicial de divulgar a cultura caipira. Isso é verificado em dois momentos: os primeiros discos, lançados em maio de 1929, num total de seis, de números 20.000 a 20.005, trazem nove “Anedotas” e três “músicas e danças regionais” ou “Folclóricas”. Isso reforça o intuito inicial do selo vermelho de divulgar a cultura caipira. As músicas autorais, ou “Músicas Caipiras” só irão surgir na segunda remessa de discos, em outubro de 1929, com “Jorginho do Sertão” (número 20.006), que é considerada a primeira moda de viola gravada. Outro fato merecedor de destaque é que nos discos de número 20.040 a 20.044, que compreendem os lançamentos de outubro de 1930, os penúltimos do Selo Vermelho, nenhuma das canções contempla o estilo caipira. Esse estilo musical retorna aos discos da última remessa de lançamentos, em novembro de 1930, com a dupla Mariano e Caçula. Assim vemos o alargamento dos propósitos no projeto de Cornélio Pires. Isso dá à sua produção um significado e importância mais amplos para a história da música popular brasileira, do que meramente os registros do gênero caipira. Há outros estilos e temas adotados

<sup>9</sup> Os discos 20.049 e 20.050 são repetições de músicas lançadas anteriormente, provavelmente pela grande aceitação que obtiveram na primeira tiragem.

pelo conjunto de obras do selo vermelho que podem e devem ser considerados e analisados no amplo espectro da música brasileira.

## 6 | CONCLUSÃO

A obra fonográfica de Cornélio Pires é mais ampla do que normalmente se divulga. Ao observá-la apenas como obra de valor para a música caipira, ou a cultura caipira, restringe o seu impacto maior sobre o contexto cultural da época. Podemos constatar essa realidade ao olharmos para as gravações produzidas por Cornélio Pires entre os anos 1929 a 1930. Ao debruçarmos sobre este material encontraremos bem mais do que música caipira. Há uma série de outros registros presentes, possíveis de serem classificados de diversas maneiras.

Numa tentativa de organizá-los, optamos por ir além das classificações sugeridas pelo próprio produtor, ou pela gravadora Columbia, constantes nos rótulos dos discos. Via de regra esta classificação é citada e adotada por pesquisadores na catalogação das obras. São elas: Folclórica, Regional, Serenatas, Patriótica e Humorística. No entanto, parece-nos que essa forma de catalogar as obras não condiz com a amplitude que esse material reúne.

Assim, sugerimos que essas catalogações sejam feitas a partir da sua forma, ou seja, do seu estilo e, no caso das músicas, do seu estilo musical. Propomos uma classificação geral e, derivada dessa, uma classificação musical, como segue:

Classificação Geral: Anedotas, Versos Poéticos, Imitações de Aves e Animais e Músicas. Esta última, se desdobra em: Música Instrumental, Músicas Caipiras, Músicas de Danças Regionais, Músicas Regionais Nordestinas, Serestas e Marcha.

Nesta divisão percebemos a diversidade dos estilos envolvidos nas produções do Selo Vermelho. Se analisados na linha do tempo notamos que os novos estilos foram agregados a cada novo grupo de discos lançados, indo, inicialmente das anedotas caipiras e músicas e danças regionais, ou folclóricas, para um espectro mais amplo envolvendo canções urbanas como o chorinho, a valsa, o maxixe, inclusive músicas instrumentais. Do estilo caipira paulista, o leque foi sendo ampliado para o regionalismo mineiro, goiano, chegando às expressões culturais do norte e nordeste. Esse deslocamento de um eixo local e regional para um eixo mais amplo, quase nacional, pode ser visto como uma ampliação do discurso, se lançarmos mão de ferramentas sociológicas e históricas como auxiliares na abordagem musicológica.

Essas obras poderiam ainda ser analisadas a partir do conteúdo de seus versos e causos. Nela encontramos uma diversidade de temas, que vão desde as anedotas do mundo rural, contadas com um forte sotaque caipira, até valsas cujos poemas são apresentados num português elaborado. Uma diversidade que vai

de temas rurais, a urbanos; de generalidades das roças e das ruas a manifestos políticos.

Esse artigo visa apresentar aos leitores a obra da Turma de Cornélio Pires como inserida dentro de um contexto histórico, social e político amplo e complexo. O caipira, representado na figura de Cornélio Pires e de um grupo de artistas, são vistos como personagens que interagem, que se manifestam, diante das profundas mudanças que atingem São Paulo e todo o país da primeira metade do século XX. Mais que música caipira, vemos um componente ativo nesse complexo sistema, conforme sugerido por Tomlinson:

Enquanto a obra de arte for estudada como um documento histórico, ela difere do documento arquivístico apenas em forma, não em espécie. O historiador da arte deve estar interessado na diferença de espécie, que é imanente na capacidade da arte de despertar em nós respostas complexas que são ao mesmo tempo intelectuais, emocionais e físicas, de modo que ele precisa, além das ferramentas de outros historiadores, princípios e métodos especificamente projetados para lidar com esse modo único de experiência. (TOMLINSON, 1984, p. 356, tradução nossa)

Esperamos que a proposta de catalogação apresentada sirva de auxílio aos pesquisadores que buscam nas obras musicais informações para compreender o nosso país, seu povo e sua interação com o mundo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Arlete Fonseca. **As “estrambóticas” aventuras de Cornélio Pires**. 2012. 175 páginas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3425>>. Acesso em: 28 maio 2019.

BESSA, Virgínia de Almeida. **Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades da cidade de São Paulo**. OPUS, v. 25, n.3, p.308-335, nov. 2019. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019c2514>>. Acesso em: 10 de setembro 2020.

FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. **A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola**. *Debates*, Rio de Janeiro, Unirio, n. 16, p. 63-89, jun. 2016. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5773>. Acesso em janeiro de 2020.

FEITOZA, Carlos da Veiga; CASTRO, Beatriz Magalhães. **Os trancos do progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão**. *Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2*, Atena Editora, Ponta Grossa, p. 222-242. 2020.

MARTINS, José de Souza. **Viola Quebrada**. *Debate & Crítica*, São Paulo, v. 4, p. 23-47, 1974. Disponível em <<https://www.scribd.com/document/142789383/Viola-Quebrada#page=1>>. Acesso em: 25 de out 2019.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999

TOMLINSON, Gary. **The web of culture** – a context for musicology. California: 19<sup>th</sup> Century Music, 1984.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp, 2015.

A TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. Pesquisador e produtor: Pedro Macerani. São Paulo: Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2012. 04 CDs (contendo os fonogramas 20.000 a 20.047 e 20.052).

VANCÊ É UM PANCADÃO. Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.052. Disponível em: [youtu.be/AUY9pbOoITs](https://youtu.be/AUY9pbOoITs). Acesso em: 14 set 2020.

## ANÁLISE CRÍTICA DO CONCERTO PARA PIANO EM DÓ MENOR KV 491 DE W. A. MOZART

*Data de aceite: 01/12/2020*

*Data de submissão: 06/10/2020*

**Angélica María Sánchez Bonilla**

Escuela de Música, Facultad de Artes,  
Universidad de Cuenca

**RESUMEN:** Wolfgang Amadeus Mozart, pianista y compositor de origen austríaco, tiene a su haber un aproximado de seiscientas composiciones, en las cuales incluyen obras de todos los géneros, óperas, sinfonías, música de cámara y conciertos para varios instrumentos. Los conciertos para piano, no siendo la excepción, debido a su forma y estructura representan la cumbre y representantes de este género en compositores posteriores. El presente artículo presenta un análisis crítico de los tres movimientos del Concierto en Do menor, KV 491 a partir de un estudio musical y formal proveyendo a musicólogos y performers diferentes perspectivas para su interpretación.

**PALABRAS CLAVE:** Mozart, conciertos para piano, análisis crítico, estudio formal, piano.

### MOZART'S PIANO CONCERTO IN C MINOR KV 491 CRITIC ANALYSIS

**ABSTRACT:** Wolfgang Amadeus Mozart, pianist and composer of Austrian origin, has approximately six hundred compositions, which include works of all genres, operas, symphonies, chamber music and concerts for various instruments. Piano concerts, not being the exception, due to their shape and structure

represent the summit and representatives of this genre in later composers. This article presents a critical analysis of the three movements of the Concerto in C minor, KV 491 from a musical and formal approach, providing musicologists and performers different perspectives for their interpretation.

**KEYWORDS:** Mozart, piano concertos, critical analysis, formal approach, piano.

## 1 | INTRODUCCIÓN

### 1.1 Conciertos para piano

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Salzburgo, 27 de enero de 1756-Viena, 5 de diciembre de 1791) mayormente conocido como Wolfgang Amadeus Mozart, compositor y pianista, desde temprana edad demostró su capacidad prodigiosa para la música, realizando composiciones desde los cinco años de edad. A su haber presenta un aproximado de seiscientas composiciones, que incluyen géneros como conciertos para diferentes instrumentos, óperas, sinfonías, música de cámara y coral.

Mozart desplegó su ingenio compositivo en los conciertos para piano con mayor destreza que sus sinfonías, los cuales constituyeron en representantes del concierto clásico, y de gran influencia en compositores posteriores (Radcliffe, 2004). La producción de sus conciertos fue escrita básicamente para piano

forte<sup>1</sup>, e incluyen un total de veinte y siete, escritos entre los años de 1767 y 1791, de los cuales algunos de sus conciertos consistieron en adaptaciones de obras de otros compositores<sup>2</sup>. Sin embargo durante los años 1784 y 1786, fue su mayor producción de conciertos, componiendo alrededor de la mitad de su producción total. En estos conciertos, se puede observar su estilo maduro reflejado a través de una engañosa simplicidad de melodías, debido a la claridad de toque y ejecución que las melodías mozartianas requieren, encerrando un virtuosismo de aparente facilidad (Keefe, 2001), al respecto, Mozart menciona:

[...] son [los conciertos<sup>3</sup>] un justo medio entre lo demasiado fácil y lo demasiado difícil; son bastante brillantes, agradables al oído y de desenvolvimiento natural, sin llegar a ser triviales. De cuando en cuando, aparecen pasajes que solo pueden apreciar los entendidos, pero estos pasajes están escritos de forma que aún los menos cultos pueden quedar satisfechos sin saber por qué (Salvat, 1983: 314).

Este “sin saber por qué” es lo que le da la característica divina de sus obras, que muchas de las veces, los grandes estudiosos de su obra han quedado extasiados, buscando la explicación de la revelación de este gran genio. A esto, añade Charles Rosen:

Es sólo por el reconocimiento de la violencia y la sensualidad en el centro de la obra de Mozart por lo que podemos encaminarnos hacia una comprensión de sus estructuras y hacernos una idea de su magnificencia. De un modo paradójico, la caracterización superficial de la *Sinfonía en Sol menor* de Schumann puede ayudarnos a ver al demonio de Mozart más regularmente. En todas las expresiones supremas de sufrimiento y terror de Mozart, hay algo terriblemente voluptuoso (Rosen, 1972: 372).

En cuanto a la estructura de los conciertos mozartianos sigue la norma general de tres movimientos. El primer movimiento rápido, segundo movimiento lento, y el tercer movimiento rápido. Los primeros movimientos se encuentran estructurados en forma sonata, en forma bipartita o tripartita. Los segundos movimientos corresponden a temas con variaciones, formas sonatas breves, o en temas con cadencias. El tercer movimiento suele ser por lo general rondo.

El abordaje entre el solista y la orquesta es ante todo conciliadora, donde el diálogo consiste la parte principal de su discurso musical. Si asumimos en términos divinos, podríamos mencionar que se trata de una relación similar a la de Dios con el hombre, un diálogo constante. En oposición a esta relación conciliadora, también se encuentra un dualismo conflictivo de competencias cuya síntesis resulta más

1 El piano forte fue el instrumento preferido por Mozart en el cual volcó toda su capacidad compositiva para los conciertos.

2 Estas adaptaciones hacen referencia en particular a las obras de Raupach, Schobert, Honauer, y Eckart, en sus conciertos para piano forte y orquesta KV 37, KV 39, KV 40, y KV 41 respectivamente.

3 Hacia referencia a los conciertos KV 413,414, y 415.

satisfactoria cuando mayor es la tensión dialéctica que la precede como ocurre también en el *Concierto en Re menor KV 466* o en el imponente *Concierto en Do menor KV 491* (Salvat, 1983).

Mozart en sus conciertos para piano, se muestra una enorme habilidad técnica y un dominio completo de los recursos que ofrece la orquesta, creando un amplio abanico de afectos y emociones. Sus conciertos presentan, en líneas generales, un carácter improvisatorio y virtuosístico, sobre todo en los primeros movimientos, que explotan todas las posibilidades técnicas del piano de la época (Arbor, 2996, s/n).

La primera edición completa de los conciertos, fue realizada en el año de 1850, gracias a la editora Richault, a partir de entonces otras editoras se han encargado además de su edición y publicación como W. W. Norton, Eulenberg y Dover Publications.

## 2 | CONCIERTO EN DO MENOR KV 491

### 2.1 Generalidades

El concierto en *Do menor KV 491*, fue compuesto en 1785 y finalizado el 24 de marzo de 1786; y su estreno el 7 de abril de 1786 fue realizado en el *Burgtheater* de Viena. Austria. Este concierto, es catalogado dentro de las obras más delicadas<sup>4</sup> de Mozart y fue compuesto como parte de funciones de abono<sup>5</sup>. El carácter que presenta este concierto es trágico, y el formato instrumental que presenta se asemeja mas a una obra de cámara. En su instrumentación presenta: flauta, dos clarinetes, dos fagots, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerdas.

En cuanto a características sobresalientes de este concierto es que es una de las pocas obras mozartianas que poseen muchas correcciones en su manuscrito original<sup>6</sup>, lo cual es destacable puesto que Mozart "...nunca introducía cambios de tanta entidad..." (Rosen, 1972: 283).

En relación a las características musicales que presenta este concierto, se encuentra la tonalidad, la cual es menor, hecho inusual en la producción musical de Mozart, puesto que en su mayoría presenta una amplia tendencia hacia las tonalidades mayores. Del total de 27 conciertos para piano escritos por Mozart, únicamente dos de estas obras se encuentran en tonalidad menor, el primero fue el

---

4 Este concierto es comparado por su finesa a la *Sinfonía No. 40 en Sol menor KV 550* y la Ópera *Don Giovanni*, ambas obras compuesta en el año de 1787.

5 Entre los años de 1785 y 1786 Mozart compuso tres conciertos de piano, los cuales principalmente fueron destinados para cumplir como funciones de abono. Entre ellos podemos encontrar el concierto en *Mi bemol Mayor, KV 482*. Concierto en *La Mayor KV 488*, y el Concierto en *Do menor KV 491*.

6 El manuscrito original del concierto en *Do menor KV 491*, actualmente reposa en la Biblioteca Nacional de Londres.

*Concierto en Re menor No. 20 KV 466*, compuesto en el año de 1785 y el segundo fue el *Concierto en Do menor KV. 491*. De igual manera, en cuanto al compás, es uno de los tres conciertos que se encuentran escritos en compás de 3/4, previo a éste, se encuentran los conciertos *No. 11, KV. 413* en la tonalidad de Fa Mayor, y el *Concierto No. 14 KV. 449*, en la tonalidad de Mi bemol Mayor.

Debido a la época que corresponde Mozart, y las influencias musicales que formaron parte en su proceso compositivo, siempre ha sido muy comparado con la música de Haydn. En este sentido, este concierto es comparado con la *Sinfonía No. 78* de Haydn, por la similitud melódica y tonal que presenta el tema principal, sin embargo cabe anotar que la sinfonía fue publicada cuatro años antes que el concierto.

Ejemplo Musical 1. Concierto en Do menor KV 491. Compases 1-6.

Ejemplo Musical 2. Sinfonía No. 78. Joseph Haydn. Compases 1-8

### 3 I ANÁLISIS DEL CONCIERTO EN DO MENOR

#### 3.1 Primer movimiento

Mozart, un compositor operístico, consideraba que el aria constituía el predecesor del concierto, por lo cual realizó esta práctica, como un hecho vivificante dentro de su abordaje compositivo. En sus conciertos, elimina las prácticas tradicionales de sus predecesores, y le da al solista un papel más importante dentro de la exposición temática y presentación. Mozart termina con las prácticas de la inclusión del solista dentro de los *tutti*s orquestales (muy utilizado por Johann

Sebastián Bach) y le da al mismo un efecto más dramático a manera de un cantante de ópera.

El primer movimiento se encuentra escrito en la tonalidad de Do menor, la cual, según Charles Rosen, es considerada una tonalidad trágica y el tratamiento de las relaciones tonales que se dan en el concierto ayudan sobremanera con la expresión dramática. Al inicio del concierto puede escucharse claramente la tonalidad principal de la obra, sin que recurra explícitamente a la presentación del acorde. En la melodía destaca en sus primeros compases la tónica *do* y su tercera *mi bemol*; continuando a una modulación a la dominante (Sol menor) manteniendo a la vez su centro tonal<sup>7</sup>.

En cuanto al análisis formal, este movimiento, se encuentra en compás de 3/4 y agógica *Allegro*; su estructura temática presenta la forma *Allegro de Sonata*, con las diferentes partes: exposición, desarrollo y re exposición presentadas en 523 compases. Si comparamos al estilo operístico del compositor de Viena, la forma de abordaje de este movimiento es a manera de *aria*, donde el solista (piano) es el cantante, presentando la melodía, mientras la orquesta acompaña.

Al inicio del primer movimiento del concierto presenta el tema inicial, Tema A, el cual es expuesto por los fagots y las cuerdas mediante blancas con puntillo.



Ejemplo Musical 3. Exposición del Tema A. Compases 1-14.

Tras la exposición del Tema A, refuerza la melodía presentada mediante la interpretación de toda la orquesta, a partir del compás 63, presentándolo nuevamente.

---

<sup>7</sup> Una situación similar se encuentra en el Cuarteto de Cuerdas en Do mayor KV 465, puesto que se escucha el centro tonal de Do mayor, sin que se haya escrito en ningún momento el acorde completo que corresponde a esta tonalidad.



Ejemplo Musical 4. Segunda exposición del Tema A, con toda la orquesta. Compases 63-66

Posteriormente presenta el Tema B con su tema expuesto a manera de consecuente presentado por las flautas y luego reforzado por los fagots.



Ejemplo Musical 5. Tema B presentado por la orquesta. Compases 44-50.

Hacia el compás 100, expuestos los Temas A y B, le sigue una segunda exposición, la cual iniciará con la presentación del Tema C, presentado por el solista, mediante saltos de octava, el cual, según Charles Rosen representa el intervalo más perfecto que representa la relación entre la tierra y el cielo, el hombre y Dios; constituyendo al mismo tiempo un patrón motivico que se repetirá constantemente a lo largo de todo el concierto. Este tema presenta un lirismo muy expresivo en extremo, como si se quejara de algo, o una gran pena invadiera su corazón.



Ejemplo Musical 6. Tema C, presentado por el solista. Compases 100-107.

Una vez presentado el Tema C, el solista interactúa con la orquesta y ésta a su vez presenta nuevamente el Tema A durante seis compases (118-123) para dar paso a la respuesta del tema presentado a manera de consecuente.



Ejemplo Musical 7. Consecuente del Tema C, presentado por el piano. Compases 126-133.

Este tema desarrollado en intervalos de catorceava, o en su inversión en intervalos de segunda menor, son presentados en forma anacrusa que culminan en Mi bemol mayor, tras la presentación de diversos pasajes escalísticos de tragedia y virtuosismo, y constantes cambios tonales, llega instantáneamente a la calma y quietud.



Ejemplo Musical 8. Tema presentado en tonalidad de Mi bemol Mayor. Compases 148-156.



Ejemplo Musical 9. Pasajes Escalísticos. Compases 165-168.



Ejemplo Musical 10. Intercambio de la melodía en el bajo. Compases 169-172.

Para culminar la segunda exposición, o también llamada *Exposición Doble*, característica típica en los conciertos de Mozart, el solista presenta el Tema D, el cual culmina con un trino hacia el compás 265. Dando paso al desarrollo de este movimiento.

Ejemplo Musical 11. Tema D, presentado por el solista. Compases 208-213.

En el desarrollo, por la naturaleza de su tonalidad, es trágico en sí mismo, sin embargo, mantiene un equilibrio constante, a pesar de la fuerza expresiva de este movimiento. Los temas presentados son simétricos que conllevan las diversas modulaciones secundarias y remotas utilizadas desde el inicio de la obra.

El desarrollo propiamente inicia a partir del compás 265, en la tonalidad de Mi bemol mayor, presentando el consecuente del Tema C, y el Tema D, con modulaciones transitorias intercambios de la melodía entre la línea melódica del bajo.

Ejemplo Musical 12. Desarrollo. (Tema C presentado en la exposición). Compases 283-290.

The image shows a musical score for two systems, labeled I and II. System I consists of a treble and bass staff. System II also consists of a treble and bass staff. The music is in D minor, as indicated by the key signature (two flats). Dynamics include piano (p) and fortissimo (fp). A guitar symbol (G) is present in the first measure of system II. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ejemplo Musical 13. Desarrollo. Consecuente del Tema C en do menor. Compases 364-372.

*En ésta sección, presenta una simetría expresiva y un continuo movimiento hacia delante mediante el desarrollo de la melodía así como del ritmo. Esta es una característica del estilo ya maduro del compositor de Viena, puesto que a la fecha que Mozart había escrito el concierto, tenía la edad de 30 años, y terminó justo un año antes de la muerte de su padre Leopold Mozart, quien falleció en el año de 1787.*

*Luego regresa a la re-exposición de los temas ya presentados, en la tonalidad principal. Inicia presentando el Tema B hacia el compás 448, luego el Tema C en el compás 452, y el Tema A en el compás 473.*

*Hacia el compás 486 presenta la Cadencia, espacio para que el intérprete demuestre todas sus habilidades improvisatorias. Entre las cadencias escritas para este concierto, se hallan las pertenecientes a los compositores Richard Strauss y J. Hummel.*

*Luego de haber presentado la cadencia, el solista vuelve a tocar juntamente con la orquesta a partir del compás 509, culminando el primer movimiento en el compás 523. Los pasajes escalísticos hacen modulaciones que pasan por las tonalidades de Do menor, Fa menor, Re menor para regresar a la tónica y terminar mediante un doblamiento de voces entre las vos superior y el bajo al unísono, mientras la orquesta termina en ritmo de marcha mediante la corchea con punto y semicorchea, en la tonalidad principal. Finaliza el movimiento el solista y la orquesta conjuntamente mediante la ejecución al unísono de los acordes finales en tónica. Cabe mencionar, que este movimiento es el único donde el solista toca después de la cadencia.*



Ejemplo Musical 14. Pasajes escalísticos antes de la conclusión de la obra. Compases 509-512.

### 3.2 Segundo Movimiento

El segundo movimiento, está en tiempo lento, con agógica *Larghetto*, compás de 2/2, tonalidad de Mi bemol Mayor (relativa mayor de la tonalidad principal), y estructura que presenta es A, B, A' y coda.

Comparando de igual manera, que el primer movimiento, en cuanto a la influencia de estilo compositivo de Mozart, en referencia a la visión operística que tenía el compositor, este movimiento es una Romanza, la cual presenta una melodía, que bien podría ser considerada como una historia de amor, o una expresión lírica a un ser divino.

En este sentido, a criterio del autor del presente ensayo, este segundo movimiento representa la redención del hombre, luego que ha pasado por toda la humanidad, tragedia y turbulencia del primer movimiento, encuentra una segunda oportunidad, donde puede reposar en calma y paz.

Como menciona Von Balthasar:

Existen verdades que requieren palabras y palabras para ser expresadas, en cambio cuando se escucha a Mozart, al menos por un instante todo es simplemente como debe ser: la gracia, la creación, la reconciliación (Donoso, 2009).

La melodía inicial del segundo movimiento es presentada con una simplicidad, inocencia, pero a la vez con una profundidad expresiva por parte del solista, en donde la orquesta espera amablemente que el tema inicial sea expuesto.



Ejemplo Musical 15. Tema del solista. Compases 1-4.

La segunda sección o parte B, presenta varias modulaciones transitorias, y

uso de tresillos para e iniciar su desarrollo.

The musical score for Example 16, Section B, measures 23-24, is presented in two systems. The first system (I) consists of a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The melody is marked '(espr.)' and '(legato)'. The second system (II) consists of a bass clef staff with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. It features a piano ('p') dynamic marking and a series of chords and single notes.

Ejemplo Musical 16. Sección B. Compases 23-24.

Al finalizar el desarrollo presenta un puente que conecta la sección B con la sección A'.

The musical score for Example 17, the Bridge, measures 35-37, is presented in two systems. The first system (I) consists of a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. It features a 'PUENTE' marking and a '(dolce)' dynamic marking. The melody is marked '(dolce)'. The second system (II) consists of a bass clef staff with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. It features a piano ('p') dynamic marking and a series of chords and single notes.

Ejemplo Musical 17. Puente. Compases 35-37.

Regresa a la presentación de la sección A' la cual se da a partir del compás 63, sin embargo esta ocasión el tema es acompañado por toda la orquesta.

### 3.3 Tercer Movimiento

El tercer movimiento es un rondó, pero en forma de variaciones, al igual que el concierto KV 453 es considerado entre los movimientos mas dinámicos que Mozart escribió. Se encuentra escrito en agógica *Allegretto*, en compás de 2/2, y en la tonalidad de Do menor, mediante una serie de variaciones en tiempo de marcha. Según Simon Keefe, en su obra titulada: *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*, considera a este movimiento final como un

conjunto de variaciones, describiéndolo como “sublime”.

Sin embargo, este movimiento a pesar de toda su sobriedad, todavía tiene una gran proporción de la desesperanza apasionada del primer movimiento, tanta, que Beethoven evocó parte de su coda en el movimiento final de la Apassionata (Rosen, 1972: 289).

Este movimiento, en repetidas ocasiones, es equivocadamente ejecutado en un tempo más rápido que el primer movimiento, y “...suele interpretarse demasiado de prisa...” (Rosen, 1972: 288), sin embargo su tempo de ejecución tiene que ser menor al presentado en su primer movimiento.

Este concierto, presenta una introducción desarrollada por la orquesta, la cual mediante la ligadura de prolongación, da mayor importancia al tiempo débil, permitiendo el desarrollo de la síncopa en el tema inicial.



Ejemplo Musical 18. Tema de introducción. Compases 1-6

El piano como solista es presentado en el compás 16, que a diferencia del tema anterior, presenta una articulación de staccato, en el tiempo fuerte, y dar mayor realce a los tiempos débiles subsiguientes mediante la ligadura.



Ejemplo Musical 19. Tema del solista. Tercer Movimiento. Compases 16-21.

A partir de la presentación del tema principal del solista, realiza variaciones mediante un puente de escalas cromáticas y secuencias con intervalos de sextas, realiza una variación del tema inicial en ritmo de marcha.



Ejemplo Musical 20. Escala cromática y secuencias. Compases 62-64.

Este ritmo, a la vez es acompañado por un bajo mediante tresillos, mediante los cuales, provoca una asimetría rítmica en esta sección de la obra, como un recurso rítmico-melódico para llegar al clímax de la obra.



Ejemplo Musical 21. Ritmo de marcha del tema principal. Compases 65-67

Luego el tema presentado a ritmo de marcha, es repetido por toda la orquesta por los instrumentos de metales vientos, como si los ángeles ejecutaran las trompetas del Apocalipsis mediante una melodía del fin de los tiempos, evocando sentimientos lúgubres de muerte. Luego un nuevo tema es presentado en la tonalidad de La bemol Mayor, contrastando totalmente al tema anteriormente presentado mediante una inocencia y sencillez, manteniendo el ritmo de marcha en su melodía, como un patrón motivico.



Ejemplo Musical 22. Melodía en La bemol Mayor. Compases 104-108.

Hacia el compás 128 presenta una fuga a cuatro voces en la tonalidad de Do menor, por una duración aproximada de 10 compases, (128-136) para luego volver con el tema de marcha presentado anteriormente.

Ejemplo Musical 23. Fuga. Compases 129-133.

En esta sección de la fuga, el solista utiliza el ritmo de marcha para el desarrollo melódico mientras que el registro grave del piano acompaña mediante pasajes escalísticos al tema presentado.

Ejemplo Musical 24. Pasajes escalísticos. Compases 138-140.

Luego de la presentación de la variación del tema principal, en el compás 216 presenta una cadencia que es acompañada por un bajo que se desarrolla de manera cromática, mientras que en el registro agudo presenta pasajes similares a los presentados antes de la finalización del primer movimiento, mediante los grados I, IV y VII. Hacia el compás 219 presenta blancas con calderón, abriendo la posibilidad de improvisación por parte del intérprete.



inducen a un pensamiento que no pueden ser fácilmente descritos.

El concierto en Do menor KV 491, constituye una de las pocas obras que Mozart escribió en tonalidad menor, explotando toda la tragedia que esta tonalidad puede presentar, así como los contrastes armónicos, melódicos y rítmicos que presenta. Las melodías son de una profunda expresividad y melancolía que de un instante a otro cambian de una manera impredecible a melodías alegres sencillas pero de una profundidad mayor que encierran en cierto sentido una oscuridad en su aparente simpleza. La perturbación del primer movimiento es contrastado ampliamente con la inocencia y sencillez del segundo movimiento, para finalizar con una serie de variaciones a ritmo de marcha enmarcadas dentro de sistemas no tradicionales formales clásicos, pero que a su vez permite el entendimiento de una cadencia que culmina de forma majestuosa la presentación de la obra.

## REFERENCIAS

Arbor, A. (1996): "Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation". Editorial Neal Zaslaw, Michigan.

Benito, L. A. (2004): "Guía Práctica para la aplicación metodológica del análisis musical". Editorial Pictográfica, Murcia.

Donoso, J. (2009): Hans Urs von Balthasar y la música de Mozart. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0049-34492009000100021&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492009000100021&lng=es&nrm=iso). Consultado el 17 de Abril de 2017, a las 10:15

Girdlestone, C. M. (2008): "Mozart's Piano Concertos". Editorial Plaet Press, Londres.

Keefe, S. P. (2001): "Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment". Editorial The Boydell Press, Woodbridge, UK.

Mozart, W. A. (1786): "Konzert Nr. 24 fur klavier und orchester KV 491 C-moll. Frankfurt". Editorial Peters, Frankfurt.

Mozart, W. A. (2006): International Music Score Library Project . Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.24\\_in\\_C\\_minor,\\_K.491\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.24_in_C_minor,_K.491_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)). Consultado el 16 de Diciembre de 2016, a las 20:30.

Mozart, W. A. (2006): "Mozart Piano Concerto No 24 In C Minor K 491". Editorial Pck Pap/Co, Estados Unidos.

Radcliffe, P. (2004): "Mozart: Conciertos para piano". Editorial Idea Books, Barcelona.

Rosen, C. (1972): "El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven". Editorial Alianza, Madrid.

Salvat, J. (1983): "Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores Vol. I" (Vol. I). Editorial Salvat, S.A., Pamplona

## O BINÔMIO PENSAMENTO-INTELIGÊNCIA NAS NEUROCIÊNCIAS PASSANDO PELA TEORIA DA INTELIGÊNCIA MULTIFOCAL: UM PEQUENO CASO DE PRÁTICA CORAL

Data de aceite: 01/12/2020

**Edson Hansen Sant'Ana**

<http://lattes.cnpq.br/1598357475860903>

<https://orcid.org/0000-0002-0231-3583>

**RESUMO:** Inicialmente, este texto apresenta dois segmentos como pano de fundo para a discussão central – A Teoria da Inteligência Multifocal (CURY, 1998): 1) questionamento sobre os critérios para a abertura e a inclusão de novos e não usuais autores na discussão acadêmica; 2) uma revisão de literatura a partir de autores marcadamente relevantes das neurociências e da Psicologia para estabelecer um elo com a TIM de Cury quando se discutisse o binômio *pensamento-inteligência*. Em seguida, foram apresentados os princípios da formação do *pensamento* e como eles se organizariam e desorganizariam no fluxo contínuo da mente, entendendo que esta capacidade é orgânico-funcional, entretanto, não passível de controle pleno, irrestrito e total. Abordou-se o conceito de *inteligência socioemocional* como requisito almejavél tanto para o professor de música como para o aluno, ambos na sua virtualidade existencial sujeitos a ajustes no controle do Eu em relação à forma perceptiva do Outro. E ao final, a exposição de um breve caso de prática coral em ambiente escolar, quando foram utilizados os princípios da TIM, nestes ensaios.

**PALAVRAS-CHAVE:** Janelas *light*; Janelas *killer*; Eu e o Outro; Inteligência socioemocional.

### INTELLIGENCE-THINKING IN NEUROSCIENCE PASSING THROUGH THE MULTIFOCAL INTELLIGENCE THEORY: A SMALL CASE OF A CHOIR PRACTICE

**ABSTRACT:** Initially, this text presents two segments as a backdrop for the central discussion - The Theory of Multifocal Intelligence (CURY, 1998). 1) We question the criteria for opening and including new and unusual authors in academic discussion. 2) We conduct a review of the literature focused on authors who are highly relevant to neuroscience and psychology in order to establish a link with Cury's TIM, when discussing the thinking-intelligence binomial. Then, we present the principles of the thought formation and how they would organize and disorganize in the continuous flow of the mind, understanding that this capacity is organic-functional, however, not subject to full, unrestricted and total control. The concept of socioemotional intelligence was approached as a desirable requirement for both the music teacher and the student, both in their existential virtuality are subjected to adjustments in the control of the Self with respect to the perceptive form of the Other. Finally, we present a brief case of a choir practice in a school environment, when TIM principles were used in the rehearsals.

**KEYWORDS:** *Light windows*; *Killer windows*; The self and the other; Socio-emotional intelligence.

Se o espírito científico sempre adotou a possibilidade de se estudar o desconhecido e/ou, o não usual, mesmo que tal possibilidade

viesses a ser comprovada como inviável a partir da ótica dos autores aprovados e/ou aceitos –, o ato da pesquisa em si e o ato da discussão dos seus resultados com aqueles pares do campo (os pensadores críticos e/ou os avaliadores dos seus periódicos) – destes dois elos, o último poderia fazer avançar ou bloquear os limites dos sedimentos teóricos viáveis ou não viáveis de outras possíveis proposições.

Assim, quais aberturas teóricas poderiam ser dadas para que possíveis avanços pudessem ser angariados para o contexto da pesquisa acadêmica que aborda processos de ensino em assuntos musicais? Com objetivo de trabalhos altamente positivos, coerentes e críveis, quais seriam os autores a serem incluídos nesta discussão e neste embasamento? Quais teóricos seriam incluídos e quais seriam excluídos – haveria somente uma lista previsível de nomes daquele *pedigree* inegável e chancelado com o selo de aprovação do pensamento predominante da área?

Como um bom antídoto para um possível estado de coisas que possa ser similar a este cenário de “exclusiva” qualidade, introdutoriamente e, relacionando-se às questões acima, poder-se-ia atentar-se às considerações de Barros (2013) – pesquisador musical e historiador – quando descreveu os cuidados, filtros e proteções que são confeccionados no meio crítico-acadêmico quando se referiria às teorias adotadas pelos defensores e pertencas de algum(ns) campo(s) de estudo(s).

Uma teoria criada ou desenvolvida de acordo com o mais maleável e aberto espírito científico pode ser tomada, por determinada escola ou grupo de teorizadores-doutrinadores, como recanto a partir do qual se edificará o mais intransponível dos castelos medievais. A princípio são erguidas as torres, com sua altivez ameaçadora. Depois começa a surgir um castelo, com suas espessas paredes teóricas. Em torno dele, cava-se um fosso de água parada, que logo será habitado por crocodilos prontos a devorar estrangeiros incautos, com a potente denticção formada pelos seus ‘argumentos de autoridade’. Uma sombria ponte levadiça será o único ponto de contato entre o castelo teórico e o mundo, mas apenas para permitir a entrada de víveres, daquilo que reforçará a doutrina (BARROS, 2013, p. 254-255).

As considerações de Barros pareceram ir a uma direção de não se recomendar a própria autorrestricção oferecida pelos teóricos de determinadas áreas e subáreas de conhecimento que buscariam fortalecer seus campos de estudos. No entanto, este argumento poderia ser aplicado com vistas a impedir a domesticação das tendências e correntes teóricas dentro de qualquer referido campo de estudo – evitando o congelamento das boas iniciativas em pesquisa. A este cenário, caberia, também, salientar a familiaridade adquirida com os formatos institucionais atuais de pesquisa, os quais acabariam por roubar a possibilidade de se testar outros modelos

---

1. No caso aqui, especificamente, refiro-me aos dois campos distintos – à Psicologia e à Educação Musical – sendo que o segundo tem buscando muitas referências no primeiro.

de escrita, outros textos, outros autores, outras iniciativas, inclusive, aquelas passíveis de erro e equívoco. Este impedimento, excessivamente filtrante dos pares, geraria a domesticação enredante. Não se poderia, então, ordenar as coisas de outra maneira, permitindo alguma permeabilidade por meio das proposições de outros e novos autores.

“A dureza e a rigidez da ciência moderna nos fizeram descrever no nosso lado melhor, o mágico, o criativo, o inventivo, o crente, o crédulo, pausamos na segurança e na promessa dos métodos.” (CUNHA, 2002, p. 166-167). Daí seria imprescindível um alerta quanto ao fato de se replicar o mesmo ‘olhar habitual’ que funcionou em estudo das músicas e processos de ensino de outros tempos. Se o olhar for aquele sempre habitual, poderá propiciar uma visão limitada de um tipo de um “olho de vidro”<sup>2</sup> (BARROS, 2013, p. 225): uma visão ou várias visões imutáveis pelo viés de uma ou várias teorias e, ou metodologias estabelecidas, estas, bem sucedidas e dominantes. O sintoma do “olho de vidro” seria manifesto pela soberba unilateral do conhecimento teórico dominante em um campo ou em uma subárea de conhecimento – seria aquela aprovação com o ‘selo’ daquela comunidade acadêmica – como uma chancela unívoca e representativa da verdade e da autoridade – dever-se-ia lembrar que o conhecimento acadêmico-científico é zetético e não dogmático. O que existiria, na atual cena, é uma ânsia e uma necessidade de uma “[...] validação da pesquisa por antecedentes teóricos robustos, faz[endo] com que esse tipo de musicologia incorr[esse] em cópias e replicações do pensamento ideológico baseado em paradigmas hegemônicos.” (SANT’ANA, 2016, p. 07-08).

Nos termos de se legitimar possíveis aplicações e combinações conceituais de autores que, normalmente, não tenham sido ainda utilizados dialeticamente no(s) campo(s) em questão, este seria um quadro introdutório das precauções e das justificativas que buscariam respaldar alguma verossimilidade para este trabalho. Assim, a respeito da “Teoria da Inteligência Multifocal” de Cury (1998), dois principais argumentos têm sido apresentados para se reprovar a iniciativa de se trazer este autor para o palco das discussões científico-acadêmicas. O primeiro deles se circunscreveria quanto ao fato deste autor ser um fenômeno de vendas na indústria cultural com a temática e/ou classificação como gênero de autoajuda. O segundo, seria que a sua produção não teria uma ordenação acadêmica nos moldes tradicionais de aprovação por pares. No entanto, ambos os argumentos seriam passíveis de contra-argumentação. Como?

Quanto ao primeiro argumento, dir-se-ia que, a fase da produção atual de Cury estaria em um nível de disseminação de suas pesquisas, por isso o autor seria um fenômeno da vendagem de livros. Quanto ao segundo, a resposta seria que, seu livro 2. Expressão que Barros (2013, p. 225) coloca para representar um pensamento como já estabelecido e, passa ser considerado como doutrina ou dogma. A ideia de um olhar “inerte, sem função recriadora”, um olhar sem vida própria, sem iniciativa intelectual, estagnado e petrificado.

publicado em 1998 (“Inteligência Multifocal: análise da construção dos pensamentos e da formação dos pensadores”) seria o resultado de pesquisas desenvolvidas, como médico<sup>3</sup>, nas áreas da Psicologia e da Psiquiatria. Originariamente, provenientes de um conjunto de averiguações e relatos desenvolvidos em dezessete anos de construção empírico-formal. Em síntese, a sua concepção conversa com nomes consolidados no campo da Psicologia –, ou seja, apresentaria muitas convergências com os princípios: do prazer de Freud, do *self* criador de Jung, da busca de proteção e segurança de Erich Fromm, da busca de sentido existencial de Viktor Frankl.

É importante lembrar que, por um olhar retroativo e histórico, na Psicologia Geral haveria duas grandes correntes – a Psicologia Experimental e a Psicologia da Personalidade. Os teóricos da Psicologia da Personalidade estariam criando seus conceitos e ideias relevantes, principalmente, a partir da experiência clínica, enquanto que, os psicólogos experimentais estariam prestando mais atenção aos resultados do laboratório experimental (HALL, LINDZEY e CAMPBELL, 2007, p. 29). Nestes termos, a pesquisa psico-médica de Augusto Cury estaria, semelhantemente, circunscrita ao que a historiografia da Psicologia Geral registra –, ou seja, Cury teria feito suas descobertas teórico-criativas em torno de uma bibliografia básica concatenada a uma prática clínica. Portanto, este autor estaria alinhado à Psicologia da Personalidade.

Relembra-se que, a teoria da personalidade é fruto de uma dissidência no desenvolvimento da Psicologia Experimental.

Os teóricos da personalidade foram rebeldes em sua época: rebeldes na medicina e na ciência experimental, rebeldes contra ideias convencionais e práticas usuais, rebeldes contra métodos típicos e técnicas de pesquisas respeitadas e, acima de tudo, rebeldes a teoria aceita e os problemas normativos. O fato de que a teoria da personalidade jamais se inseriu profundamente na psicologia acadêmica dominante tem várias implicações importantes (HALL, LINDZEY e CAMPBELL, 2007, p. 29).

Seria importante contabilizar os avanços em vários campos da ciência quando estes são frutos de processos não lineares e subversivos. Em um paralelo que exemplificaria esta afirmação, nos dias de hoje, far-se-ia menção à prática médica em Imunologia que estaria aplicando o que se tem chamado de prescrição terapêutica *offlabel*<sup>4</sup>. Tratar-se-ia de uma indicação médica<sup>5</sup> para o tratamento de uma doença/um doente diferente das recomendações aprovadas na *bula* de

3. Augusto Cury, o autor desta teoria, é médico psiquiatra, pesquisador, pós-graduado no Centre Medical Marmottan - Paris/França, incluindo outras formações na Espanha, tendo também estudado na PUC de São Paulo.

4. Como exemplo dir-se-ia da aplicação de anticorpos monoclonais (droga/medicamento) como o *Rituximab*.

5. A prescrição *offlabel* prevê outras vias de administração que não sejam aquelas recomendadas. Existiria a possibilidade de alteração das doses recomendadas. “Este tipo de prescrição é admitida baseada no conceito de que as agências oficiais não regulam a prática da medicina e, [daí] os médicos têm liberdade de decisão em relação ao que acham melhor para os seus doentes.” (CARNEIRO e COSTA, 2012, p. 682).

um fármaco. A respeito deste tipo de prática já haveria uma infinidade de artigos publicados em periódicos de Medicina nos EUA, os quais caracterizariam uma pesquisa acadêmica que é fruto de um desvio da aplicabilidade farmacológica testada nos laboratórios industriais (KOCS e FENDRICK, 2003; KEOGH et al., 2006; CARR e HEFFERNAN, 2007; SAILLER, 2008; RAMOS-CASALS et al. 2009, 2010; VAN ALLEN et al. 2011; WITTICH, BURKLE e LANIER, 2012; CONTI et al., 2013; GATTO et al., 2014; IACCARINO et al., 2015; RYDÉN-AULIN, 2016).

Faria jus averiguar academicamente, do ponto de vista da Educação e da Música, as possibilidades aplicáveis dos conceitos demonstrados na teoria de Cury – como já foi dito e, justificado anteriormente – tais conceitos seriam frutos também de uma pesquisa a partir de uma prática clínica. Outrossim, já se teria percebido que haveria uma considerável quantidade de citações à *Teoria da Inteligência Multifocal* (1998) em pesquisas de diversos campos de estudos (Cf. nota<sup>6</sup>).

Então, como responder a não elegibilidade acadêmica do autor, quando outros campos que utilizam pesquisas psico-biológicas e psico-educacionais já estariam citando o autor em questão?

## O BINÔMIO PENSAMENTO-INTELIGÊNCIA

Antes do prosseguimento das argumentações sobre elegibilidade, far-se-ia, como uma ponte, uma breve menção revisiva a respeito do que seria o *pensamento* e a *inteligência*. Etimologicamente falando, o termo “pensamento” vem do latim *pensare* que quer dizer, também, formar uma ideia. Entretanto, originalmente, o termo se referiria ao ato de pendurar, numa balança, para se avaliar o peso de um objeto ou mais objetos. Teria relação com *pendere* que se entende, a partir do latim – “pendurar, pesar”. Figuradamente, quando “se pensa se pesa” alguma coisa – compara-se algo à outra coisa, à outra ideia. É conveniente lembrar que o “pensamento” do ponto de vista da psico-física do cérebro pode ser a ação constante e involutária de se criar imagens após imagens – entendendo-se aqui, que os *pensamentos* são imagens continuamente criadas no cérebro de um indivíduo. Não seria possível afirmar, como algumas pessoas já disseram algum dia, respondendo ao outro que perguntaria: “No que você está pensando?” Daí, o outro responderia: “Estou pensando em nada!” Tal condição nunca seria possível a um ser humano vivo, em estado de normalidade e saúde.

O binômio “pensamento-inteligência” se autoapoiaria nas funções e atividades inerentes a um e ao outro como interdependentes. Manhaes (2000, p. 67)

---

6. Algumas dentre as inúmeras publicações acadêmicas que utilizaram a teoria de Cury (1998) como referência: (RODRIGUES, MOREIRA e BALULA, 2012 [Educação]; CAMPOS, 2014 [Ciências Econômicas]; RODRIGUES, 2014 [Educação]; LIMA et al., 2016 [Informática e Educação]; SOUSA et al. 2016 [Agroecologia]; SANTOS, 2017 [Educação]; AZEVEDO, FAGUNDES e PINHEIRO, 2018 [Farmácia]; WARPECHOWSKI, 2018 [Direito]).

afirmou que “[...] o pensamento é uma operação da inteligência e sem ele esta não pode se manifestar. Inteligência e pensamento formam um binômio inseparável.” O pensamento está para uma ordem involuntária de fluxos e de ocorrências na mente. O que se pode fazer é somente treinar o foco em determinados (selecionados) pensamentos – o ser humano pode adquirir habilidades em usar determinados filtros (algo parecido com a atenção). O pensamento numa pessoa organicamente estável, quanto à saúde psico-física – estando viva – esta teria milhares de pensamentos: muitos deles involuntários. Os pensamentos ocorrem sem controle. Um pensamento gera outro pensamento. Eles simplesmente florescem...

Continuando a análise do outro termo do binômio – “inteligência” – que, etimologicamente, define-se como *intellète* proveniente do latim *intellēctus* que também provém de *intelligere*, em suma, um conjunto de conceitos provindos de *intendere* (entender). Refere-se que *inteligência*, é um conjunto de habilidades ou de competências que faz com que um indivíduo tenha entendimento do mundo e dos seus pensamentos no mundo. Os seus pensamentos como parte de tarefas e de atividades passíveis de realização no mundo que o cerca.

No texto *Universal Intelligence: A Definition of Machine Intelligence* de Legg e Hunter (2007, p. 400-401, tradução nossa) apresentaram uma seletiva de definições formuladas por outros colegas psicólogos. Estes autores relacionaram dez definições que julgaram relevantes. Apesar das diferenças, ainda assim, poder-se-ia observar algum tipo de similaridade entre elas.

1. “Parece-nos que na inteligência existe uma faculdade fundamental, a alteração ou a falta dela, é da maior importância para a vida prática. Esta faculdade é o julgamento, também chamada de bom senso, sentido prático, iniciativa, faculdade de adaptar-se às circunstâncias.” (BINET e SIMON, 1905);
2. “A capacidade de aprender ou lucrar com a experiência.” (DEARBORN apud STERNBERG, 2000);
3. “Capacidade de se adaptar adequadamente a situações relativamente novas na vida.” (PINTER apud STERNBERG, 2000);
4. “Uma pessoa possui inteligência na medida em que aprendeu ou pode aprender a ajustar-se ao seu ambiente.” (COLVIN apud STERNBERG, 2000);
5. “Usaremos o termo ‘inteligência’ para significar a capacidade de um organismo resolver novos problemas [...]” (BINGHAM, 1937);
6. “Um conceito global que envolve a capacidade de um indivíduo agir deliberadamente, pensar racionalmente e lidar eficazmente com o ambiente.” (WECHSLER, 1958);

---

7. *Dizionario Etimologico Online*: termo consultado *intellète*.

7. “Os indivíduos diferem uns dos outros na sua capacidade de compreender ideias, adaptar-se eficazmente ao ambiente, aprender com a experiência, envolver-se em várias formas de raciocínio para superar os obstáculos por meio do pensamento.” *American Psychological Association* (NEISSER et al. 1996);
8. “[...] Eu prefiro referir-me a ela como ‘inteligência bem-sucedida’. É a razão em que a ênfase está no uso da sua inteligência para alcançar o sucesso da sua vida. Então eu defino-a como sua habilidade em alcançar o que você quer alcançar na sua vida dentro do seu contexto sociocultural – o que significa que as pessoas têm objetivos diferentes para si, e para alguns, são para obter boas notas na escola e fazer com sucesso as provas e, para outros, pode ser para se tornar um bom jogador de basquete, um bom ator ou um bom músico.” (STERNBERG, 2003);
9. “A inteligência é parte do ambiente interno que mostra através da *interface* entre a pessoa e o ambiente externo como uma função da experiência cognitiva para resolver as demandas das tarefas.” (SNOW apud SLATTER, 2001);
10. “[...] certo conjunto de capacidades cognitivas que permitem que um indivíduo se adapte e prospere em qualquer ambiente em que se encontre, aquelas capacidades cognitivas que incluem coisas como memória e recuperação, resolução de problemas e assim por diante. Há um conjunto de habilidades cognitivas que levam ao sucesso de adaptação em amplo escopo de ambientes.” (SIMONTON, 2003)

Legg e Hunter (2007, p. 401, tradução nossa) afirmaram que “[...] a característica comum mais elementar dessas definições seja que, inteligência possa ser vista como uma propriedade de um indivíduo que esteja interagindo com um conceito de inteligência universal.”

Os termos do binômio em questão, por estarem ambos intimamente correlacionados e tangenciados pela natureza cerebral, eles seriam parte da temática que ofereceria uma dificuldade de se construir uma abordagem teórica transdisciplinar que abarcaria os campos da Psicologia, da Educação e da Música. Sloboda (1985) já teria alertado que este seria o grande desafio para maiores avanços em estudos desta natureza. O autor explicaria que isso se deve ao fato de que os psicólogos que estudaram Música não tiveram uma prática musical mais aprofundada. Para o autor a problemática da Psicologia da Música estaria na lentidão de se produzir desenvolvimentos teóricos, pois, estes esbarrariam justamente nesta complexidade em se compreender a maneira que se dá o conhecimento musical, os processos musicais e a prática musical – pois, esta última (prática musical) seria sempre uma atividade recriadora da composição – portanto, ela abarcaria a criação musical pelo indivíduo (recriação da *composição* em cada ato de uma *performance*).

Compreender o processo criativo implicaria em estudos sobre os comandos cerebrais e os processos de gerenciamento nevrálgico-muscular (emotivo-cognitivo).

## A ORIGEM DOS TERMOS: INTELIGÊNCIA EMOCIONAL E INTELIGÊNCIA SOCIOEMOCIONAL

No percurso dos termos-conceitos que interessariam a este texto, *inteligência emocional* e *inteligência socioemocional*, se não de uma maneira direta, ao certo, por uma via indireta se relacionaria à concepção de *inteligências múltiplas*<sup>8</sup> de Howard Gardner. Lembrando que a sua construção, iniciou-se com a publicação do livro *The Shattered Mind* (1975), entretanto, foi com o livro *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (1983) que a sua formulação se desenvolveu e se difundiu plenamente. Como se tem sabido, sua construção teórica estruturou-se como uma reação ao método psicométrico de IQ (*Intelligence Quotient*: para nós, conhecido como QI). A partir deste aspecto, reconhecer-se-ia que o pesquisador da *Harvard University* estabeleceria a pavimentação para o que, na próxima década e, em certo modo, seria definido por um aparentamento aos futuros modelos não-cognitivos da *inteligência emocional*, que por sua vez, geraria também a conceituação da *inteligência socioemocional*.

Uma negativa importante de Gardner quanto à psicomетria da inteligência foi sua concepção de que as “inteligências” não seriam objetos que poderiam ser quantificáveis, mas sim, potencialidades e habilidades que deveriam ser ativadas e desenvolvidas a partir dos valores de cada cultura, valores escolhidos ou não, por decisões de um indivíduo e/ou de um grupo de pessoas (famílias, professores, cidadãos de uma localidade [bairro, cidade, país], etc).

Cumprindo a ordem natural dos termos e do seu surgimento na sociedade moderna para o que se presumiu avaliar como *inteligência emocional*, um conceito e um conjunto de palavras passíveis de um paradoxo e de contrariedades efetivas entre si na própria constituição destes termos associados – “inteligência” e “emoção” –, nestas condições, seria conveniente uma boa dose de compreensão sobre o segundo termo “emoção”. Proveniente também do latim, o termo descende de *emotione* (movimento, mover, comover, comoção, etc) que, ao mesmo tempo se

---

8. 1) **linguística** (escritores, poetas, etc); 2) **musical** (compositores, regentes, músicos, repentistas, improvisadores, etc); 3) **espacial** (arquitetos, artistas plásticos, engenheiros, *designers*, etc); 4) **corpóreo-cinestésica** (bailarinos, esportistas, dançarinos, atores, mágicos, palhaços, etc); 5) **lógico-matemática** (cientistas, pesquisadores, inventores, matemáticos, engenheiros mecânicos, químicos, em parte os médicos, etc); 6) **pessoal-intrapessoal** (psicólogos, professores, médicos, terapeutas em geral, etc); 7) **pessoal-interpessoal** (relações públicas, recursos humanos, professores, gerentes de pessoal, etc); 8) **naturalista** (geólogos que atuam nas florestas, biólogos pesquisadores e conservacionistas, profissionais de saúde que respeitam e defendem vida humana integrada ao meio ambiente, etc); 9) **existencial** (cientistas e pensadores que buscam coerência com questões da objetividade e subjetividade da existência humana - escritores, filósofos, conselheiros, pesquisadores teóricos, etc).

correlacionaria com *emovere*. Se o estudo etimológico agiria também pelo princípio da dissecação da palavra, assim, do latim *movere* (movimento) ter-se-ia o seu uso desassociado do “e”, o qual prefixo teria o seu sentido atrelado a “ex”, como uma referência ao externo. Diante desta análise, *emovere* se referiria a uma reação interna do indivíduo às manifestações exteriores (meio ambiente, contexto social) e, obviamente, também inerente aos seus próprios estados interiores. Segundo o *site*-biblioteca *Internet Encyclopaedia of Philosophy*<sup>9</sup>, na atualidade, há um conjunto de “teorias da emoção” e, basicamente ela é definida assim:

Emoção é um tipo de afeto, incluindo outros tipos também. O humor e suas derivações, como um exemplo contrário – a sensação de dor. Emoções podem ser entendidas como estados ou como processos. Quando entendidas como um estado, estar irritado ou com medo – se configura como um estado. Assim, a emoção pode ser um tipo de estado mental que interage com outros estados mentais e provoca certos comportamentos (tradução nossa).

Quando a expressão *inteligência emocional* surgiu, esta se ressentiu, rapidamente, por sua contrariedade, aparentemente, irreconciliável nas definições dos seus termos constitutivos: “inteligência” e “emoção”. *Razão* como intelecto e *emoção* como sentimento, ambas pareceram ser sempre entendimentos e definições em oposição. Segundo António Damásio (1996, p. 301), o termo *emoção* definir-se-ia como um “[...] conjunto de mudanças que ocorrem quer no corpo, quer no cérebro e que normalmente é originado por um determinado conteúdo mental”. O termo *sentimento* referir-se-ia à percepção dessas mudanças na mente e no corpo. O autor reforça a sua teoria endossando que “ao contrário da opinião científica tradicional, [as emoções e os sentimentos] são tão cognitivos como qualquer outra percepção” (DAMÁSIO, 1996, p. 15).

É preciso relembrar que, quando Peter Salovey (*Yale University*) e John Mayer (*University of New Hampshire*) cunharam a nova expressão-conceito *inteligência emocional* (IE) em 1990 (Mayer, DiPaolo e Salovey), estes pesquisadores estavam, semelhantemente a Gardner, em um contexto teórico de continuidade da reação ao modelo de avaliação psicométrica da inteligência (*Intelligence Quotient* [IQ, ou no português QI]), que outrora teria recebido as suas bases teóricas a partir das pesquisas do inglês Charles Spearman (1904-1931) [pioneiro da *análise fatorial*].

Basicamente, é desta oposição entre razão e emoção que descendem as principais teorias do campo da Psicologia – as teorias cognitivas e as teorias não-cognitivas. Então, desta antes impossibilidade conceptiva dos termos, surgiriam a partir de 1990, os grandes ajustes e admissões entre estes sentidos contrários. Com Daniel Goleman, o conceito de *inteligência emocional* se expandiu exponencialmente pelo mundo afora com a publicação do livro *Emotional Intelligence* (1995). Ao certo

9. *Internet Encyclopaedia Philosophy*. Disponível em: < <http://www.iep.utm.edu/>>. Acessado em 18 jan. 2017.

que, segundo Goleman, há um “cérebro emocional” que em poder neural é tomado pela amígdala – “um centro no cérebro límbico” (1995, p. 14). Seria preciso dizer que, também, o grande mérito de Goleman foi a catalogação de uma série de estudos realizados por outros importantes nomes da pesquisa em Psicologia e Neurociência. Ele entremeou as histórias de casos de pacientes e as suas próprias histórias pessoais com os conceitos provindos dos estudos de inúmeros pesquisadores importantes como LeDoux, Dalmásio e tantos outros.

A partir desta estratégia, ele foi direcionando as suas ampliações, conectando os conceitos dos outros pesquisadores aos seus. Esse foi um grande mérito do autor, aproximar os diferentes conceitos de inúmeros autores-pesquisadores sérios e destacados. Goleman apostou num estilo de linguagem que favoreceria a propagação da sua concepção, fazendo com que o seu conteúdo fosse facilmente entendido pelo leitor, e assim, falando de “emoção”, ele pretendeu que a sua mensagem chegasse de maneira acessível ao “coração” desse leitor. O que foi uma grande jogada para a popularização, também revelou-se como a ponta do *iceberg* de um conjunto de críticas ao seu trabalho.

Para somente referenciar dois nomes antagonistas a Goleman, citar-se-ia os mesmos pesquisadores pioneiros Salovey e Mayer, incluindo *a posteriori* Caruso (2002), estes e outros criticaram a expansão do conceito *inteligência emocional* para fazer alusão a áreas amplas da personalidade, aquelas que estariam além da emoção e da cognição. Eles entenderam também, não ser adequado considerar a teoria de Goleman como científica, pois, se trataria de “uma narrativa jornalística” da teoria que eles mesmos formularam (MAYER; SALOVEY; CARUSO, 2002, p. 88). Em síntese, eles chegaram a afirmar que Goleman não teria apresentado nenhum desenvolvimento teórico de sua autoria. O seu texto, simplesmente seria uma ampliação de inúmeras pesquisas, que ele mesmo relacionou.

A despeito desta e outras críticas, o próprio Goleman associar-se-ia aos pesquisadores Boyatzis e Rhee (2002), quando defenderiam a concepção unificadora (integralizante) da *inteligência emocional*, rebatendo, como exemplo, a crítica de Mestre Navas (2003) quando este teria dito que na teoria de Goleman haveria uma ilusão de um ser humano perfeito capaz de controlar todas as suas emoções. Para tanto, Goleman e seus associados contra-argumentaram que não é produtor de definir o termo *inteligência emocional* “[...] como um conceito único [...]”, isto “[...] pode ser ilusório quando se sugere uma associação com a capacidade cognitiva tradicionalmente definida [fator *g*]<sup>10</sup>.” (BOYATZIS; GOLEMAN; RHEE, 2002, p. 253, 10. “No início do século XX, o psicólogo britânico Charles Spearman apresentou a teoria dos dois fatores da inteligência que, também conhecida como bi-fatorial, postulava que o desempenho em qualquer medida de inteligência estaria relacionado ao nível de inteligência geral do indivíduo e habilidades específicas exigidas em cada teste (AIKEN, 2000; MCGREW & FLANAGAN, 1998; THORNDIKE, 1997). Assim, durante a resolução de um problema, dois tipos de fatores estariam presentes: um fator de inteligência geral (fator *g*) e outros fatores específicos (fatores *s*). O fator de inteligência geral, subjacente a todas as atividades intelectuais, representaria

grifo nosso, nota acrescentada).

No entanto, a despeito das controvérsias, Mestre Navas, incluiria na sua tese de doutorado a teoria de Goleman como pertencente aos quatro modelos principais de IE. Andrade Neta, García e Gargallo (2008, p. 11, 13-14) ressaltariam que “[...] o modelo de Inteligência Emocional como Aptidão (SALOVEY e MAYER, 1990; MAYER e SALOVEY, 2007) coexist[iria] com o modelo de Competências Emocionais (GOLEMAN, 1995) [...]”. Haveria também o “[...] modelo de Inteligência Social e Emocional (BAR-ON, 1997) e, com menor expressividade, [...] o Modelo de Cooper e Sawaf (1997).” Apesar de a proposta de Goleman ser a mais conhecida, “o modelo de Aptidão” tem sido adotado como um modelo explicativo e descritivo da IE (MESTRE, 2003). Assim, este modelo tem se estabelecido na Psicologia como referência para as pesquisas devido o seu rigor teórico e empírico. Um modelo que carrega uma base e uma formalização conceitual quanto aos instrumentos de medida de auto-informe e de execução, cujos resultados em experimentos tem dado um bom grau de confiabilidade (PACHECO & BERROCAL, 2005).

Bechara, Damásio e Tranel (2002), no texto intitulado *Baixa capacidade de julgamento apesar de um alto intelecto: evidências neurológicas da inteligência emocional*, apresentaram uma proposta conciliadora entre os diversos modelos conceituais para o estudo da IE, nestes termos eles teriam dito que os seus estudos neurológicos não defenderiam “um modelo de *inteligência emocional* em detrimento de outro.” Afirmaram que as suas pesquisas proporcionariam “fortes evidências para o principal conceito de inteligência emocional, a qual pode ser vista como um conjunto de aptidões emocionais que constituem uma forma de inteligência diferente da inteligência cognitiva ou do QI.” Para estes autores, a “[...] *inteligência emocional* faz com que o indivíduo seja socialmente mais eficaz em certos aspectos da vida do que outros indivíduos (BECHARA; DAMÁSIO; TRANEL, 2002, p. 163, grifo nosso).

---

uma espécie de energia, com base neurológica, capaz de ativar a capacidade de realização de trabalhos intelectuais (GARDNER, KORNHABER, & WAKE, 1998; SATTTLER, 1992). Os fatores específicos seriam relativos a uma tarefa específica, representando particularidades de cada instrumento (JENSEN, 1994).

Em 1909, Thorndike, Lay e Dean analisando a existência do fator g em um conjunto de medidas semelhante ao utilizado por Spearman, concluíram que não havia indícios suficientes para sustentar o sistema bi-fatorial (THORNDIKE, 1997). Thorndike não só contestou a existência de uma entidade capaz de explicar vários tipos de desempenho intelectual, como também concebeu a teoria multifatorial, na qual a inteligência seria um produto de um amplo número de capacidades intelectuais diferenciadas, mas inter-relacionadas (SATTTLER, 1992).

Uma outra importante alternativa para a teoria dos dois fatores de Spearman foi oferecida na década de trinta por Louis Thurstone que, utilizando o método da análise fatorial múltipla, propôs a existência de um pequeno número de fatores independentes ou capacidades mentais primárias: Espacial (fator *S - Space*), Rapidez de Percepção (fator *P - Perceptual speed*), Numérica (fator *N - Number*), Compreensão Verbal (fator *V - Verbal meaning*), Fluência Verbal (fator *W - Word fluency*), Memória (fator *M - Memory*) e o fator *I (Inductive reasoning)*, representando o Raciocínio Indutivo (ALMEIDA, 1988; GARDNER, KORNHABER, & WAKE, 1998; STERNBERG, 1992; THORNDIKE, 1997).

Na década de quarenta e, principalmente, nos anos cinquenta e sessenta alguns autores elaboraram concepções sobre a inteligência, capazes de conciliar as abordagens anteriormente citadas.” (Schelini, 2006, p. 323-324).

Damásio e os seus associados insistiriam sobre as evidências a respeito das emoções e dos sentimentos, quando disseram que estes poderiam ser medidos, explicados e compreendidos pelo conhecimento biológico e neurocientífico. Em linhas gerais, as investigações atuais estariam voltadas a três regiões cerebrais: *bulbo raquidiano*<sup>11</sup>, *sistema límbico*<sup>12</sup> e *neocórtex*<sup>13</sup>. Anteriormente achava-se que essas regiões teriam um funcionamento em separado, não tendo nenhuma relação entre si, mas hoje os estudos e as pesquisas estariam sendo realizadas considerando as conexões existentes entre elas. A partir desta premissa de conexão entre as três regiões cerebrais estaria dando-se um extremo valor às considerações que incluiriam os aspectos não-cognitivos, aquelas reações rápidas (de altíssima velocidade) que aconteceriam iniciadas no *sistema límbico* (amígdalas) e depois se encaminhariam ao *neocórtex* – cujas reações, anteriormente eletro-químicas, manifestariam-se sensivelmente no comportamento do indivíduo nas relações interpessoais, ou seja, nas suas relações psicossociais.

Goleman, no subcapítulo do seu livro de 1995, *Quando as emoções são rápidas e sentimentais* relatou uma experiência pessoal onde explicaria a velocidade da comunicação entre *tálamo*, *amígdalas* e *neocórtex*.

Era por volta das três da manhã, quando um imenso objeto varou com um estrondo o teto, num canto afastado do meu quarto, despejando ali dentro, coisas que estavam no sótão. Num segundo, saltei da cama e saí correndo do quarto, num terror de que todo o teto desabasse. Depois, percebendo que estava a salvo, voltei para espiar cautelosamente o que causara aquele estrago todo – e descobri simplesmente que o som que julgara ser do teto desabando fora, na verdade, a queda de uma pilha de caixas que minha mulher amontoara no canto na véspera, quando arrumava o armário. Nada caíra do sótão: não havia sótão. O teto estava intato, assim como eu.

---

11. “O *bulbo raquidiano* é o prolongamento da medula espinhal que é responsável pelas funções vitais do organismo, as quais não são controladas de forma consciente, por exemplo o ato de respirar. Esta zona é responsável pelos instintos, reflexos, o que torna o ser humano capaz de produzir atos mecânicos, sem no entanto ter que refletir sobre eles, por exemplo, andar de bicicleta ou conduzir um veículo.” (CAMÕES, 2006, p. 03-04).

12. “O *sistema límbico* é formado por um vasto emaranhamento neuronal e conexões neuronais. As estruturas que se destacam nesta zona cerebral são *córtex límbico*, *hipocampo* e *amígdala*.

“O *sistema límbico* é formado por um vasto emaranhamento neuronal e conexões neuronais. As estruturas que se destacam nesta zona cerebral são *córtex límbico*, *hipocampo* e *amígdala*.

O *hipocampo* é responsável pelo armazenamento das cognições acerca dos acontecimentos e fatos da vida, enquanto que a *amígdala* é responsável pelo conhecimento de assuntos emocionais. De uma forma simplista, o *hipocampo* é responsável por armazenar os acontecimentos mais marcantes na nossa vida, cabendo à *amígdala* o conhecimento das emoções que suscitaram em nós tais acontecimentos.” (CAMÕES, 2006, p. 03-04).

13. “O *neocórtex*, considerado o cérebro racional, permite a compreensão global do mundo e a consciência de características emocionais mais complexas. Desta forma, o *neocórtex* permite a integração das diferentes impressões sensoriais, tornando possível a formação de um todo. Desta maneira, as percepções emocionais aliam-se à sua interpretação racional, o que torna o ser humano mais rico nas suas interações.” (CAMÕES, 2006, p. 03-04).

Meu salto da cama, meio adormecido, que poderia ter-me salvo de ferimentos, se fosse mesmo o teto caindo, ilustra o poder da *amígdala* de nos impelir à ação nas emergências, momentos vitais antes do *neocórtex* ter tempo de registrar plenamente o que na verdade está acontecendo. A rota de emergência do olho ou ouvido ao *tálamo* e à *amígdala* é crucial: poupa tempo numa emergência, quando se exige uma reação instântanea. Mas esse circuito, do *tálamo* à *amígdala*, transmite apenas uma pequena parte das mensagens sensoriais, com a maioria tomando o caminho principal até o *neocórtex*. Assim, o que se registra na *amígdala* via essa rota expressa é, na melhor das hipóteses, um sinal informe, suficiente apenas para uma advertência. Como observa LeDoux, “não se precisa saber exatamente o que é uma coisa para saber que pode ser perigosa”. (GOLEMAN, [1995] 1996, p. 19, grifo nosso).

O que Goleman quis ressaltar com a sua experiência pessoal, foi o fato que esses mesmos planos involuntários de ações e de reações existentes numa ocasião de emergência quando tocaria questões de sobrevivência, seria o mesmo fato/fator que poderia desencadear uma reação impensada num indivíduo qualquer no seu contexto de vida (família, amigos, trabalho, escola, lugares públicos, etc). Alguma ameaça, afronta e/ou provocação, teriam um tempo curtíssimo para serem analisadas. Considerando esse circuito rápido entre *amígdalas* e *neocórtex*, quando o indivíduo não treinou o controle de suas emoções, estas poderiam fazer com que ele tomasse em um curto espaço de tempo decisões impensadas (sem tempo de pensar: sem tempo para acessar o *neocórtex* devidamente). Goleman (p. 20) disse que, na distância curta entre o *sistema límbico* e o *neocórtex*, o processo eletroquímico, em certo sentido, poderia ser “rápido e malfeito: às células são rápidas, mas não muito precisas”. Goleman comentou que LeDoux tinha falado de um processo cerebral primitivo nos mamíferos, sendo que, nos outros animais, haveria um sistema maior e mais importante (peixes, répteis, etc).

Daniel Goleman, já nas páginas iniciais do seu livro (1995), faria uma espécie de alerta profético que descreveria a composição da sociedade nos dias de hoje, nesse sentido ele prosseguiu destacando (ou tecendo) a sua análise quanto aos seres humanos, dizendo que:

Estes são tempos em que o tecido social parece esgarçar-se com uma rapidez cada vez maior, em que o egoísmo, a violência e a mesquinhez de espírito parecem estar fazendo apodrecer a bondade de nossas vidas comunitárias. Aqui, a defesa da importância da *inteligência emocional* depende da ligação entre sentimento, caráter e instintos morais. Há crescentes indícios de que posições éticas fundamentais na vida vêm de aptidões emocionais subjacentes. Por exemplo, o impulso é o veículo da emoção; a semente de todo impulso é um sentimento explodindo para expressar-se em ação. Os que estão à mercê dos impulsos – os que não têm *autocontrole* sofrem de uma deficiência moral. A capacidade de controlar os impulsos é a base da

força de vontade e do caráter. Justamente por isso, a raiz do altruísmo está na empatia, **a capacidade de ler emoções nos outros**; sem um senso da necessidade ou desespero do *outro*, não há envolvimento. E se há duas posições morais que nossos tempos exigem são precisamente estas, **autocontrole** e  **piedade**. (GOLEMAN, [1995] 1996, p. 04, grifo nosso).

Pelo não e pelo sim, as críticas, que quase em *continuum* tem revisado a teoria de Goleman, ou mais especificamente o seu livro de 1995, mesmo neste cenário se poderia ressaltar o que o autor evidenciou sobre o conceito de “inteligência social” como uma capacidade de *inteligência emocional* a partir do que Edward Lee Thorndike (influyente pesquisador que popularizou a ideia do *QI* nas décadas de 20 e 30) disse que “[...]a inteligência ‘social’ é a própria capacidade de entender os outros e ‘agir com sabedoria nas relações humanas’, é em si, um aspecto do *QI* de uma pessoa.” (1996, p. 30, grifo nosso).

No *Apêndice D*, em um dos subtópicos do seu trabalho com nome de *Apêndice e no currículo da ciência do Eu*, Goleman destacaria a importância do Eu (indivíduo) a se deslocar em direção ao Outro, dentro da perspectiva de “[...] compreender os sentimentos e preocupações dos outros e adotar a perspectiva deles; reconhecer as diferenças no modo como as pessoas se sentem em relação às coisas.” (1996, p. 198). “A inteligência emocional e a inteligência social são definidas como capacidades de reconhecer, entender e usar a informação emocional em si próprio (no primeiro caso) e sobre os outros (no segundo caso), preservando o bem-estar pessoal e a harmonia nas relações interpessoais.” (GONDIM; MORAIS; BRANTES, 2014, p. 399).

Segundo as autoras Gondim, Morais e Brantes (2014, p. 399), as pesquisas relevantes que têm sido publicadas nos últimos anos, em linhas gerais, têm oferecido um direcionamento que elas poderiam ser subdivididas em três conjuntos de competências importantes para o desenvolvimento e o desempenho de um indivíduo, sendo agrupadas em: a) cognitiva; b) inteligência emocional e c) inteligência social. Um exemplo desse agrupamento poderia ser definido nos escritos de Boyatzis (1982, 2008, 2009), Campbell, Dunnette, Lawer e Weick (1970), Goleman (1998), Goleman, Boyatzis e McKee (2002), Spencer e Spencer (1993); tendo Emmerling e Boyatzis (2012) dado ênfase à concepção de inteligência social.

Muitos autores teriam preferido chamar a inteligência social de competência *socioemocional*. Considerando que o amadurecimento conceitual do termo foi em muito favorecido pelo que hoje seria concebido como *Big Five*, compreendido também como um teste que seria capaz de medir a competência/*inteligência socioemocional* do indivíduo e/ou grupo de indivíduos. Em certa medida, ao conceito de *inteligência socioemocional* atribuir-se-ia, com um certo grau de pioneirismo, os trabalhos de Gordon Allport e os de outros pesquisadores na década de 30. Lembrando que, na

década de 40, Raymond Cattell prossegueria com os estudos de Allport.

Bem à frente, em 1963, Cattell teorizaria sobre a *inteligência fluída e cristalizada* para continuar a explorar o tema sobre a cognição humana. A partir desta mesma década, os pesquisadores associados Lewis Goldberg, Robert R. McCrae, Paul T. Costa e, outros dois associados Jerry Wiggins e Oliver John, foram considerados os grandes desenvolvedores das pesquisas por amostragem dos *cinco fatores* que conseguiriam resumir a variação existente entre os pacientes/entrevistados. No entanto, foi Oliver John, professor de Psicologia na *Californy University* (Berkley), que produziu o famoso teste chamado *The Big Five Personality Test*, conhecido como um dos mais completos testes de avaliação dos traços de personalidade – dando grande proeminência à *inteligência socioemocional*.

Muitos educadores, psicólogos e educadores que se fundamentariam na concepção da *Big Five* desenvolveram “um consenso de que a maneira mais eficaz de analisar a personalidade humana consiste em observá-la em cinco dimensões, conhecidas como os Cinco Grandes Fatores: Abertura a Novas Experiências, Extroversão, Amabilidade, Conscienciosidade e Estabilidade Emocional.” (PRIMI; SANTOS, 2014, p. 16). As cinco dimensões “são construtos latentes obtidos por análise fatorial realizada sobre respostas de amplos questionários com perguntas diversificadas sobre comportamentos representativos de todas as características de personalidade que um indivíduo poderia ter.” Esses pesquisadores têm acreditado que estes testes “Quando aplicados a pessoas de diferentes culturas e em diferentes momentos do tempo, esses questionários demonstraram ter a mesma estrutura fatorial latente, dando origem à hipótese de que os traços de personalidade dos seres humanos se agrupariam em torno de cinco grandes domínios.” (PRIMI; SANTOS, 2014, p. 16).

Ressalva-se também que alguns pontos das bases da *Big Five* já estariam sendo fortemente questionados, como exemplo, aqueles levantados pelas pesquisadoras Ana Smolka, Adriana Laplane, Lavinia Magiolino e Débora Dainez. A partir da área da Educação e Sociologia, utilizando aportes da Psicanálise, elas revisaram e questionaram o texto-relatório intitulado *Desenvolvimento socioemocional e aprendizado escolar: uma proposta de mensuração para apoiar políticas públicas* de autoria de Daniel Santos e Ricardo Primi (2014). Aliás, para explicar a *Big Five*, supracitei acima alguns excertos deste relatório. A partir deste texto, essas autoras levantariam um conjunto de questionamentos com base numa revisão dos estudos da personalidade a partir das construções teóricas de Freud, Jung, Adler, Fromm e Erikson –, os quais “[...] foram autores que procuraram levar em conta os impactos – positivos, negativos, ou constitutivos – da história e da cultura na formação da personalidade, e cujas contribuições marcaram modos de pensar nesses séculos [séculos XIX, XX].” (SMOLKA et al, 2015, p. 223).

Mesmo que a concepção da *Big Five*, ao ser aplicada no relatório de Primi e Santos (2014) e, que ambos já recebessem críticas como as que brevemente foram aqui apontadas, ainda assim, reportar-se-ia à quinta dimensão, à *estabilidade emocional*, compreendida como um componente que mediria a capacidade do indivíduo buscar um equilíbrio entre as emoções positivas e as negativas que seriam experimentadas no seu percurso existencial. O que interessaria aqui, seria a relevância, a projeção e os meios para o *autocontrole* que o indivíduo teria na sua socioemoção. Gondim, Morais e Brantes falaram em competências socioemocionais, sendo estas habilidades, definidas como “[...] uma integração de saberes e fazeres sobre si mesmo e sobre os demais, apoiando-se na consciência, na expressão, na regulação e na utilização (manejo) das emoções, cujo objetivo é aumentar o bem-estar pessoal (subjetivo e psicológico) e a qualidade das relações sociais.” Elas afirmaram que “[...] a inteligência emocional, a regulação emocional, a criatividade emocional e as habilidades sociais integram um conjunto mais amplo denominado de competências socioemocionais.” (GONDIM; MORAIS; BRANTES, 2014, p. 399).

O médico e pedagogo Henry Wallon, em diálogo com Freud e Marx, destacou a função do Outro na relação indivíduo/meio social, assim, ele se proporia, especificamente, a analisar a criança no seu contexto de origem e vida. Concentrou-se ao processo de fusão e diferenciação da criança em relação àqueles que a cercariam. Acrescentar-se-ia o que o próprio Wallon (1979)alaria sobre um tipo de psicogênese do indivíduo na sua complexidade, quando o pesquisador defenderia a impossibilidade de isolar uma única característica para o estudo “na formação do homem” –, nestes termos, ele proporia a compreensão por várias áreas funcionais: a *afetividade*, a *motricidade* e a *inteligência*.

Wallon (1995) descreveu detalhadamente a função e o desenvolvimento das emoções na formação do caráter, por meio da sensibilidade da criança quanto à presença do Outro que influenciaria no processo de constituição da sua personalidade. Para ele, o entendimento da construção do caráter e elaboração da personalidade estaria fundado num tipo complexo que não poderia ser separado do sujeito, ou das várias facetas deste sujeito – fossem elas neurofisiológicas, psíquicas ou biológicas – ou seja, estas também ao lado da faceta chamada condição social passaria a ser determinante para a edificação do caráter/personalidade desta criança (deste indivíduo). Para o autor, o caráter do ser humano é dinâmico, não seria estático, no entanto, poderia se configurar em algo estável quanto ao “agir” e ao “reagir”.

Outro fator, recentemente estudado que, indiscutivelmente, atrairia em maior ou menor grau, qualquer indivíduo para exercer a sua competência social, e isso independeria de gênero, de classe social, sendo algo inerente ao ser humano, seria o fato exposto pelo escritor e psicólogo Augusto Cury, quando este diria que “Ninguém é uma ilha!”. Entre dois, o Eu e o Outro, haveria um entendimento conectivo que

seria nato com objetivos de sobrevivência. Segundo, este autor, “a solidão paradoxal da consciência existencial” seria implícita ao ser humano e, eu pensaria ser ela mais ou menos intensificada, diferentemente, em cada indivíduo. Por essa causa, todo indivíduo teria uma necessidade intrínseca de convivência e sociabilidade – ele sempre causaria influência e receberia influência – não haveria passividade e nem isenção. O fato de qualquer indivíduo ser alguém em que a “solidão paradoxal” seria manifesta no seu interior, no seu próprio Eu, este processo o faria reconhecer-se como alguém “[...] dramaticamente solitário e que procura[ria] desesperada e inconscientemente escapar da masmorra da virtualidade produzida na consciência existencial.” (CURY, 2014, p. 52) relacionando-se com outro(s) indivíduo(s).

### **INTELIGÊNCIA MULTIFOCAL: COGNIÇÃO E NÃO-COGNIÇÃO COMO PROCESSOS DEPENDENTES**

“A *inteligência multifocal* possui três grandes áreas: uma construção multifocal, através da **construção de pensamentos**; uma influência multifocal através das **variáveis da interpretação**; um desenvolvimento multifocal contínuo, através dos **estímulos intrapsíquicos, socioeducacionais e da carga genética**.” Segundo Augusto Cury, “Existem teorias respeitáveis que enfatizam a terceira grande área, ou seja, a área do desenvolvimento da inteligência, como a Teoria das Inteligências Múltiplas de Howard Gardner, que aborda a inteligência linguística, lógico-matemática, espacial, musical, interpessoal etc.” (CURY, [1998] 2006, p. 127, grifo nosso).

Augusto Cury tem sido considerado pela crítica acadêmica um ‘fenômeno de vendas da indústria cultural’, ou como esta vertente o tem chamado, de um escritor que produz livros em série como os ‘*best seller* da indústria cultural de massa’. Tais designações ocorreriam por dois motivos: a) tornar-se-ia a própria descrição da realidade produtiva do autor, que segundo dados estatísticos, reuniu até 2017 (jan.), quarenta e cinco livros na sua produção literária; b) o outro, seria um reflexo-sintoma crítico similar àquele sofrido por Daniel Goleman (1995) – tanto Cury como Goleman teriam um tipo de escrita que seria de uma forma compreensível para o público comum, entendida sob um caráter popularesco acompanhado por um alto índice de aceitação e divulgação astronômica dos seus livros. Assim, de fato, Cury também seria um fenômeno de vendas reconhecido, tendo no Brasil vendidos vinte e cinco milhões dos seus livros, chegando as suas publicações a outros setenta países.

Nos seus livros, Cury descreveria que os processos psíquico-comportamentais poderiam ser estudados a partir de conceitos e de ferramentas oriundos da sua teoria da *inteligência multifocal*, que por sua vez guardaria tangências conceituais

que se inter-relacionariam com outras teorias provindas da Psicologia, da Filosofia e da Educação:

[...] tais como a teoria do funcionamento psicodinâmico da mente, a teoria da inteligência multifocal, a teoria da interpretação, a teoria do caos intelectual, a teoria do fluxo vital da energia psíquica, a teoria da evolução psicossocial do homem, a teoria da personalidade, a teoria da lógica do conhecimento, a teoria da interpretação. (CURY, [1998] 2006, p. 51).

A sua teoria enfatizaria a ação do Eu com uma forte capacidade de “leitura da memória”, dizendo também que outros fenômenos aconteceriam nesta leitura (CURY, [1998] 2006, p. 69).

“O processo de arquivamento da memória humana não é segmentado como nos computadores. Nestes, os arquivos são segmentados e as informações são arquivadas em sistemas de códigos ou endereços. Nos computadores procuramos as informações através de rígidos e engessados sistemas de códigos, da mesma forma como procuramos um livro numa biblioteca. Na memória humana não ocorre assim, sua leitura não é unidirecional, mas multifocal. Nela, ao contrário dos computadores, os arquivos têm canais de comunicação entre si. Além disso, o registro das informações é feito por um complexo sistema de significado ou conteúdo (representação psicossêmica – RPS). É como se pudéssemos entrar em diversos livros de uma biblioteca e utilizarmos o conteúdo deles ao mesmo tempo.” (CURY, [1998] 2006, p. 100).

A *inteligência multifocal* estudaria o “[...] fluxo vital da energia psíquica, que é o princípio dos princípios que regem o processo de formação da personalidade.” Repetindo o que o autor viria dizendo – lembrar-se-ia que esta teoria se associaria aos princípios do prazer (Freud), do *self* criador (Jung), da busca de proteção e segurança (Fromm) e da busca de sentido existencial (Frankl) (CURY, [1998] 2006, p. 6).

Cury definiria que “A teoria multifocal do conhecimento não é uma teoria que procura anular as demais teorias, tais como a psicanalítica, cognitiva, comportamental; pelo contrário, procura contribuir para explicá-las, criticá-las, reciclá-las e abrir novas avenidas de pesquisas para elas.” (CURY, [1998] 2006, p. 51). Ao mesmo tempo, que a teoria não buscaria derrubar posturas teóricas em oposição, ao mesmo tempo, ela demonstraria uma capacidade de absorção de conceitos provindos de outras teorias que lhe fossem favoráveis.

Segundo o autor, os caminhos metodológicos para a formulação da teoria, foram configurados a partir de um caminho empírico, nestas condições a contemplação intelectual (de Cury) foi treinada a partir de uma percepção e uma “análise multifocal das variáveis” baseada na “tríade da arte da pesquisa (arte

da pergunta, arte da dúvida e arte da crítica)”. Um esforço perceptivo-intelectual levou o “[...] meu processo de observação, seleção e interpretação dos dados a não ser unidirecional, visando um tipo específico de comportamento produzido por um tipo específico de pessoa, proveniente da mesma faixa etária e condições socioeconômicas semelhantes, mas multidirecional.” (CURY, [1998] 2006, p. 24).

À teoria de Cury incluir-se-ia o fenômeno do *autofluxo* como participante ativo do “ciclo psicodinâmico da construção da mente”, nele se conjugaria pensamentos e experiências emocionais. É um processo que faria a leitura da memória numa amplitude multifocal, sendo “[...] composto de um conjunto de fenômenos ou de variáveis intrapsíquicas da mente. Entre as variáveis que participam da composição e ação psicodinâmica do fenômeno do autofluxo está a ansiedade vital, o fenômeno da psicoadaptação, a energia emocional.” (CURY, [1998] 2006, p. 156).

## A FORMAÇÃO DO PENSAMENTO NO EU

Pretendendo alcançar uma inteligência autônoma, como um conjunto de potencialidades cognitivas e não-cognitivas funcionando interdependentemente, resultando em uma mais plena possível capacidade de administrar pensamentos, emoções, ações e, de se buscar perceber as manifestações inconscientes do Eu como uma construção complexa, reportaria-me à lei da entropia e, ela “diz que tudo no universo caminha do organizado para o desorganizado: o Sol, à medida que emite luz, perde massa e vai desaparecer, vai se desorganizar” (CURY, 2014, p. 64). Ou seja, quanto ao fato de como “A construção de pensamento reverte à lei da entropia. Depois de desorganizar, o pensamento se reorganiza em outro pensamento, num dinamismo contínuo e irrefreável. Toda emoção prazerosa se desorganizará, enfrentará o caos e se organizará em novas emoções, que pode ser ansiedade ou satisfação.” (CURY, 2014, p. 64).

A energia psíquica jamais pára de se transformar. Todos sabemos que produzimos milhares de pensamentos diariamente. Se nos interiorizarmos e fizermos uma análise desses pensamentos, verificaremos que apenas uma pequena parte desses pensamentos foi produzida debaixo do gerenciamento do eu. Quem, então, é responsável pela produção clandestina de pensamentos que ocorre na mente humana? Diversos fenômenos, dos quais o fenômeno do autofluxo é o mais importante. Ninguém consegue interromper a construção dos pensamentos e as transformações da energia emocional, porque ninguém consegue interromper a atuação psicodinâmica do fenômeno do autofluxo. O homem (a psique) vive para pensar e pensa para viver. Pensar não é uma opção do homem; pensar é o seu destino inevitável. A opção do homem ocorre apenas no que tange ao gerenciamento da construção inevitável dos pensamentos (CURY, 2014, p. 157).

A formação do pensamento como seria exposta em Cury faria um paralelo com um modelo de ramificações que se ligariam muitas vezes.

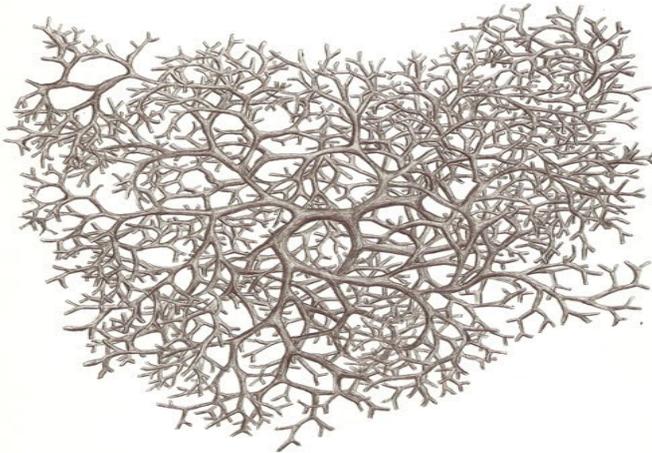


Figura 1: Ideia de ramificação do pensamento pelos muitos caminhos cerebrais.

Fonte: <http://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>

Interessantemente, estabelecer-se-ia aqui, uma pálida relação ao que de fato seria o cérebro no tocante à produção de pensamentos no regime do autofluxo. As inúmeras ramificações nervosas e neurônios estariam como os muitos galhos e os muitos caminhos possíveis por entre tais ramificações. Sabendo que os pensamentos devem ser percebidos como conseqüências anteriores à qualquer ação ou execução de uma tarefa, gesto ou trabalho, nesse sentido, a “ramificação” (muitos ramos) seria um aporte figurativo do meio que facilitaria tanto a *entropia* quanto a *organização* das ações cerebrais –, portanto, uma infinidade de variáveis e conexões entre os dois processos.

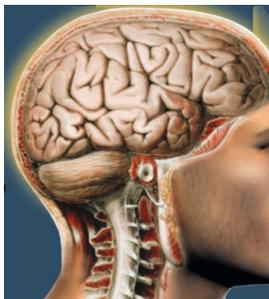
Poder-se-ia estender este construto às linguagens, e aqui, julgaríamos plausível a mesma associação quando pensada e transposta à fala. Entenderíamos a comunicação oral das palavras como a materialização dos pensamentos. A oralidade poderia ser estabelecida como uma resultante rizomática da velocidade dos pensamentos e da sua própria diluição quanto à direcionalidade do significado das palavras no transcurso contextual e temático de um diálogo ou de qualquer narrativa. A comparação com a figuração rizomática aponta o potencial do pensamento como um processo efêmero, entretanto, altamente ebulitivo e multiplicador.

Os pensamentos no autofluxo pulverizariam retroalimentando o cérebro que,

também, acionariam as muitas conexões existentes no seu setor de memória. O pensamento conjugaria-se à oralidade, ambos participariam na materialização e na expansão da avaliação, da revisão e da recriação dos significados dos códigos internos (manias, medos, hábitos, preferências pessoais, valores, processos autocríticos, etc) e dos códigos externos (hábitos dos outros, costumes, sons, imagens, diálogos de segundos e terceiros, etc). Um jogo de duas vias com um conteúdo carregado de informações, tanto da direção externa para a interna, como da interna para a externa. Neste contexto, o impulso, o pensamento, a cognição e todas as habilidades dos cinco sentidos captariam as informações externas somando todo esse conjunto de dados e de potencialidades funcionais num grande fluxo interpretativo. Assim, este amplo e rápido processo seria a transposição do contexto intrapsíquico ao contexto social, a transição perceptiva do indivíduo às cadeias coletivas, dar-se-ia os fluxos altamente multiplicadores do indivíduo a outros indivíduos.

Diante do quadro da profícua construção dos pensamentos, dos seus resultados e dos muitos dados externos que podem funcionar como matéria incessantemente provocadora no surgimento de outros tantos e milhares de pensamentos, a figura da ramificação também descreveria essa permeabilidade gerada entre as muitas possíveis cadeias de significado construídas pelas capacidades de *associabilidade* e de *desassociabilidade* dos pensamentos. Os pensamentos teriam o grande potencial de enraizar-se às várias direções – inclusive, também, de mudar de direções.

Os pensamentos na atividade cerebral poderiam cumprir esse comportamento ramificado, eles poderiam expandir e se materializar nas ações dos indivíduos. Aqui entenderíamos indivíduos, tanto o professor como os seus alunos, tanto os pais como os seus filhos, tanto um chefe como seus subordinados – e *vice-versa*, em cada conjunto de relação. Todos estariam incluídos nesse processo de ‘materialização’ de seus pensamentos. Sabendo-se que as sinapses necessitariam de fluxo energético entre os neurônios – são esses caminhos que potencializariam os milhares de pensamentos (muitas vezes como impulsos incontroláveis). O binômio *pensamento-inteligência* só poderia ser melhor compreendido quando percebido neste contexto contínuo do provável e do improvável. Nesse sentido, ocorreria a comprovação de ser a inteligência algo passível de contínuo desenvolvimento.



À esquerda: um recorte ilustrativo do crânio com visão da medula/coluna vertebral e o cérebro; à direita: uma imagem dos neurônios<sup>14</sup> (imagem cedida pela Universidade de Carleton que possui vários centros de estudos sobre o cérebro).

Figura 2: As conexões dos neurônios em sua similaridade à ideia de ramificação/múltiplos caminhos.

Fonte: *Revista El Educador*, año 3, n. 12, feb., 2008.

Se, como a lei da entropia aplicada para compreensão do surgimento e formação dos pensamentos, o alto grau de ramos poderia ajudar a explicar as conexões múltiplas e impensáveis. É nesse sentido, que o professor por meio da Educação Musical seria chamado a compreender esse processo. A ele e aos seus alunos, abrir-se-lhes-ia muitas possibilidades positivas, mesmo que surgissem, aquelas percebidas como negativas e impeditivas. No entanto, mesmo que admitíssemos uma ótica positiva, deveria haver uma conscientização de que a relação entre o professor e o próprio aluno também poderia oferecer limitações, pois, cada um, em sua realidade existencial teria, em si próprios, um grande fluxo de pensamentos.

No sentido exato do que Cury proporia, e isso poderia, em primeira instância, nos encher de espanto quando ele disse que: “Meu ponto é: todos nós temos um desequilíbrio psicodinâmico que anima o processo de construção das ideias e das experiências emocionais, mas esse processo não pode ser intenso, altamente flutuante ou seremos instáveis, volúveis e intensamente ansiosos.” (CURY, 2014, p. 64). E ele continuou dizendo que: “Ninguém é plenamente equilibrado, mas ser intensamente imprevisível é comprometer os alicerces de uma relação saudável.” (CURY, 2014, p. 65).

Diante de um estímulo, como uma imagem ou as palavras de uma pessoa, o gatilho é disparado no córtex cerebral e abre em milésimos de segundos inúmeras janelas contendo fobias, tranquilidade, prazer, humor depressivo, interpretações dos estímulos. As primeiras reações, portanto, não dependem da escolha do Eu, sendo inconscientes e

---

14. São células do sistema nervoso constituídas de corpo celular (núcleo e citoplasma), dendritos e axônio.

involuntárias. Portanto, a liberdade plena não existe como sempre acreditamos na Filosofia, Sociologia, Psicologia, Religião (CURY, 2014, p. 88).

O autor faria um alerta e diria que: “É assombroso que as crianças, adolescentes e universitários do mundo todo estudem as forças da Física, mas não estudem as forças que constroem ou que destroem a relação, entre casais, pais e filhos, professores e alunos, líderes e liderados [...]” (CURY, 2014, p. 65). Na direção desta afirmação, o questionado Goleman (2001) teria dito algo também inquietante sobre o que se deveria, de fato, ensinar nas escolas.

A *alfabetização emocional* amplia nossa visão acerca do que é a escola, explicitando-a como um agente da sociedade encarregado de constatar se as crianças estão obtendo os ensinamentos essenciais para a vida – isto significa um retorno ao papel da educação. Esse projeto maior exige, além de qualquer coisa específica no currículo, o aproveitamento das oportunidades, dentro e fora das salas de aula, para ajudar os alunos a transformar momentos de crise pessoal em lições de competência emocional (GOLEMAN, 2001, p. 294, grifo nosso).

No campo do estudo das forças internas que construiriam as relações entre os indivíduos, Cury apresentou, em suas sistematizações, sobre a *psique* humana, dois fenômenos que poderiam ser determinantes sobre todas as pessoas e, ele referiria-se sobre o controle das janelas *killer* e das janelas *light*. (CURY, 2014, p. 42). Ambas as janelas seriam disparadas por um gatilho<sup>15</sup> da vida real que acessaria imagens rápidas gravadas na memória de cada um de nós. Ele chamaria este espaço, na mente, de um *registro automático da memória* (RAM). Assim, tal registro independeria da nossa vontade, seria involuntário e inconsciente (CURY, 2014, p. 32). As janelas *killer* disparariam as imagens traumáticas da vivência, enquanto as janelas *light* evocariam os momentos prazerosos da vida, registrados igualmente na RAM. A grande questão, segundo Cury, seria, justamente, quando os registros traumáticos (janelas *killer*) aparecessem e o indivíduo tivesse uma fração de segundo para então decidir controlar ou soltar-se às margens da correnteza do fluxo<sup>16</sup> dessas imagens que passariam como ondas de uma enxurrada forte, que nem

15. Cury ([1998] 2006, p. 150) ver *gráfico 1* que define “gatilho”: “fenômeno da auto-verificação da memória”.

16. *Ibid.* (p. 158). “O fenômeno do autofluxo é acionado através dos estímulos extra-psiíquicos, intraorgânicos e intrapsíquicos. Porém, independentemente desses estímulos ele é acionado pela atuação psicodinâmica da ansiedade vital, gerando um fluxo por si mesmo, um fluxo vital e espontâneo da energia psíquica. Na ausência de pensamentos essenciais, dialéticos, antidialéticos (estímulo intrapsíquico), de estímulos extrapsíquicos (ex., imagens e sons) e de estímulos intraorgânicos (ex., endorfinas, drogas psicotrópicas, mensagens dos neurotransmissores) o fenômeno do autofluxo é psicodinamicamente ativado pela ansiedade vital que o constitui.

A ansiedade vital provoca um processo de leitura espontânea, sem motivação consciente da memória, gerando pensamentos essenciais que transformarão a energia emocional e motivacional e que servirão de base para a produção de pensamentos dialéticos e antidialéticos sem a autorização do eu, promovendo, assim, o autofluxo vital da energia psíquica.”

sempre poderiam ser controladas pela razão. Se a emoção submetida a algum tipo de controle pelo Eu, ela surgiria fortalecida e, daí, a razão tentaria se estabelecer e ajudar a decidir.

## **O PROBLEMA DO PENSAMENTO NA VIRTUALIDADE DO OUTRO: UM PARADOXO**

Contando com a fertilidade dos pensamentos na sua velocidade de conexão a outros inúmeros pensamentos, somando-se à consciência que tenhamos da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) na conjuntura social da atualidade, ainda assim nos depararíamos com outro senso importante que deveria ser considerado sobre o entendimento do Outro. Ressaltar-se-ia que o Outro quando percebido pelo Eu seria levado ao paradoxo da “percepção virtual” deste Outro. “Você percebe o outro virtualmente e não em sua essência, percebe comportamentos, mas não o seu prazer ou [sua] dor. Quando nos comunicamos, usamos o instrumento da fala, nossos sentimentos, sonhos, projetos, expectativas, pensamentos, mas não veiculam nossa realidade.” (CURY, 2014, p. 58). O autor explicaria que “O antiespaço entre os seres humanos, devido à esfera da virtualidade dos pensamentos, gera muitas consequências.” É por isso que muito se tem ouvido, quase que uma mesma fala em muitas relações de amigos e pessoas próximas: “Você não me entende!” (p. 58).

No entanto, como consequência compensadora, Cury colocaria que: “A consciência de que somos únicos no mundo nos permitiu perceber milhões de itens ao nosso redor. Foi uma grandiosa dádiva da mente humana, mas nos ilhou nas tramas da virtualidade.” (p. 59). É nesse sentido que: “Talvez esse seja o fenômeno mais complexo de toda ciência, o maior de todos os paradoxos, o mais profundo: a solidão paradoxal da consciência existencial.” (CURY, 2014, p. 59).

[...] a solidão da consciência virtual excita o território psíquico a produzir uma ansiedade vital insaciável, que é saudável e movimenta toda a construção intelecto-emocional, levando cada ser humano, dos “loucos” aos “sãos”, dos intelectuais aos iletrados, das crianças aos idosos, a ser uma usina ininterrupta de pensamentos e emoções para capturar a realidade nunca alcançada. Você é um ser social não porque o deseja, mas porque é impossível não sê-lo (CURY, 2014, p. 61).

É através desta necessidade inerente do ser humano, que o educador musical (e/ou educador de qualquer conteúdo) poderia tirar proveito com base no que o autor continuaria colocando que: “É a solidão paradoxal da consciência existencial que nos movimenta a ler livros, construir escolas, procurar por Deus, descrever nEle, produzir ciência, desejar sermos notados socialmente, participar de

partidas esportivas, ouvir um concerto, imaginar o futuro, viajar pelo passado.” (CURY, 2014, p. 62).

Desta maneira como já apontamos anteriormente, entre outros vários fatores, abaixo relacionaríamos um diagrama com certos aspectos, que segundo o autor da *Teoria da Inteligência Multifocal*, contaminariam e pulverizariam o pensamento a partir de cenas que comporiam outras variáveis que se resumiriam em “quem sou”, sendo também “este quem sou” afetado pela maneira “como estou”, sendo possível uma adequação para o espaço “onde estou” e motivado pelo “que desejo”.



Figura 3: Variáveis que afetam o pensamento e, conseqüentemente, o comportamento.

Fonte: elaborado pelo autor.

No caminho de se entender as *intradireções* e *extradireções* do que motivaria e afetaria o nosso pensamento, seria preciso compreender a outra capacidade fenomenal do pensamento que seria o fato de se considerar que, na construção do pensamento, sendo ele de potencial virtual, este teria poder de modificar o que o Outro fosse dentro de Si (como/no Eu). Conforme Cury, as variáveis apontadas acima na *Figura 3* ajudariam consideravelmente a interferir “em milésimos de segundos [...] na construção dos pensamentos, contaminando-os”. Nesta interferência se potencializaria e se justificaria acertadamente que “Pensar [...] é sempre modificar, transgredir, alterar o objeto pensado.” (CURY, 2014, p. 55-56).

“Através das ideias podemos desenvolver relações interpessoais, nos comunicar, desenvolver atividades de trabalho.” (CURY, [1998] 2006, p. 47). Assim, o controle efetivo do Eu, iria depender da nossa consciência poder ter um conhecimento e uma percepção alertada sobre as “armadilhas da mente” quando supra-alimentadas pelo inconsciente e, nesse sentido o Eu deveria se “equipar diariamente para ser autor de sua própria história” (p. 89), quando este fôsse se relacionar e, buscar perceber o Outro como preso na sua virtualidade e, igualmente, o Eu na sua própria.

## ALGUMAS TANGÊNCIAS CONCLUSIVAS EM UMA PRÁTICA CORAL

Sabendo-se que não é possível desassociar o que se entende por *inteligência, pensamento, emoção e social*, e entendendo que, esse “social” é um dos elos ambientais imprescindíveis dos sistemas de inteligências, a ‘interação social’ funciona como um canal extremamente viável ao sujeito – em Gardner (1983) isso foi denominado como *inteligência interpessoal*; em Beyer (1995, 1996) como *externalização e interação social*; e, em Levine (2003) como *sistema do pensamento social*. Haveria, então, a relevância das competências de socialização como um sistema/campo gerador e estimulador de uma das múltiplas inteligências – a *inteligência interpessoal*. Talvez, por este motivo, Ortega (2009) tenha afirmado que “Nas últimas décadas o cérebro vem-se tornando, mais do que órgão, um ator social.” Esta definição é atribuída ao “[...] espetacular progresso das neurociências e [a]o intenso processo de popularização, via mídia, de imagens e informações que associam a atividade cerebral a praticamente todos os aspectos da vida [...]” – esta conjuntura produz “[...] no imaginário social, uma crescente percepção do cérebro como detentor das propriedades e autor das ações que definem o que é ser alguém.” (ORTEGA, 2009, p. 622).

A cena social do século XXI parece imprimir às pessoas, às coisas e aos tempos atuais, uma certa ocorrência e uma transformação que são ditadas pela tecnologia da produção, da divulgação e da distribuição de música numa velocidade supra-acelerada. Devemos admitir que há uma mudança rápida dos tipos de música que estão sendo ouvidos e consumidos pelos setores mais socializados, ou não, de indivíduos. Estabelecer-se-ia, daí, na cena da escola, como um jogo entre as muitas preferências musicais e as suas representações, resultando numa rede de múltiplos e variados fios que a teceriam o gosto musical. Nesse sentido, poderia haver uma proposta sutil, por parte do professor, que pudesse ‘relaxar’ esta *representação da preferência*, deixando o aluno ou os alunos mais à vontade e, então se obteria um ambiente de melhor compreensão e de melhor trânsito entre “[...] produtores e interlocutores em um conjunto de sistema de redes e interconexões [...]” (SANT’ANA, 2015, p. 02) comunicativas.

Outro ponto a se ressaltar ao professor, mesmo que, ele não admita publicamente e, no íntimo sendo um indivíduo mais tradicional que ressintiria-se de um novo som apresentado pelos alunos da classe, daí, ao ‘discordar’ das organizações textuais e rítmico-harmônicas que não se encaixariam ao seu gosto musical e, antes que, ele mesmo pudesse atentar-se ao significado e à compreensão de identidade e das motivações que estariam inseridas naquele arquivo sonoro (apresentado pelos alunos), talvez, este professor fôsse tentado a se manifestar e a se posicionar de forma contundente e aversiva no seu ‘pré-conceito’ (conceito anterior e cristalizado). Numa análise e auto-avaliação, *seria preciso atentar para tal postura e o quanto ela poderia ser controlada por imagens do seu inconsciente* como nas janelas *killer* mencionadas no construto teórico-psíquico de Cury.

Neste entorno, entre o aluno e o professor, onde a aceitação e a rejeição, a afirmação e a negação, a aproximação e o distanciamento, o prazer e a dor, a alegria e a tristeza, a festa e a lamentação – um local de emoção (aspectos não-cognitivos) e um local de racionalidade (aspectos cognitivos: compreensíveis e/ou incompreensíveis), nestas condições – seria possível, para nós – educadores pela Música e da Música – atendermos à urgência de saber utilizar o potencial que a Música tem, como um conteúdo-instrumento que atuaria nas contingências explicáveis e inexplicáveis do ser? Como, então, o professor poderia ser um indivíduo estável, sabendo que “Uma pessoa instável produz uma relação instável” [?] (CURY, 2014, p. 65).

Sabendo disso, a relação professor-aluno (Eu-Outro e/ou *vice-versa*) poderia ser enriquecida ou ser desestabilizada. O que se perceberia, seria que, o professor eficaz precisaria ser um praticante da *inteligência socioemocional*. Ficaria requisitável um tipo de educador cognitivo somado a um outro não-cognitivo, ou seja, o racional em conjunto com o emocional – na perspectiva dois em um – como um indivíduo em duas coexistências, um professor abrangente e possuidor da *inteligência multifocal*.

Entendendo que o pensamento seria/teria uma grande força na mudança do Eu, da nossa atenção, do nosso foco, da nossa capacidade de enxergar, todos somados a uma visão alimentada por uma *inteligência socioemocional*, tal conjunto nos faria ter um lastro de alargamento conceitual e compreensivo do mundo, sobre os indivíduos e sobre nós mesmos (*Si mesmo*). Esse tipo de compreensão e de abordagem interna propiciaria doses consideráveis de uma habilidade para se conquistar um equilíbrio de estar aberto às novas experiências, a ser comunicativo numa extroversão saudável, a possuir uma essência em amabilidade e a desenvolver um índice consciencioso – ou seja, a tão desejada estabilidade emocional nos moldes desejáveis dos *Cinco Grandes Fatores* da personalidade humana.

O resultado de toda essa compreensão e a sua prática seria a promoção direcionada à construção de uma *inteligência socioemocional* presente em cidadãos

que conseguiriam redirecionar suas ações, mesmo que tivessem que lidar com as janelas *killer*, que vez ou outra, pudessem ser disparadas em sua mente a partir de estímulos do seu cotidiano. Alunos e professores seriam convidados a reescrever a sua carreira (caminho/história), razoavelmente dirigida pela consciência do seu Eu, podendo com autonomia utilizar devidamente as ferramentas “duvidar, criticar e determinar” (DCD – ferramenta largamente explicitada na teoria de *inteligência multifocal* de Cury).

“Faz-se necessário desenvolver habilidades da *inteligência socioemocional* para transformar conflitos em aprendizados, frustrações em afetos, enfim, distanciamentos em entrelaçamentos.” (CURY, 2014, p. 67). Nestes termos, todos os atores (professores e alunos / alunos e professores) surgiriam como convidados a fazer este exercício, dando a *si mesmos* as oportunidades equalizáveis quanto à vida, ao relacionamento estável e às práticas saudáveis. Não nos esquecendo do nosso potencial para, involuntariamente, estabelecermos conexões de inúmeros pensamentos a milhares de outros pensamentos, entretanto, passíveis de uma desejável qualidade no gerenciamento destes mesmos pensamentos.

A aplicabilidade e o entendimento da *inteligência socioemocional* deve ser destacada, inclusive, como aporte pedagógico que o professor de Música utilizaria em ensaios de corais de estudantes e/ou coros de amadores adultos. Em inúmeras vezes de minha experiência como ensaiador vocal e regente, tenho utilizado estratégias de alternância entre “sessões de correção” e “sessões de elogio” em algum evento de ensaio e/ou de concerto. Ambas as estratégias são extremamente carregadas de disparos que estimulam o campo emocional. No entanto, nos ensaios, os processos de repetição, por vezes, podem ser cansativos e, às vezes, a tática do elogio se mostrou revigorante, mesmo que você, como regente, identificasse uma execução vocal grupal insatisfatória – o elogio, no exato momento, disparou uma melhor performance do *blend* sonoro dos coristas como um todo. Trata-se de uma resposta psico-muscular rápida ‘aos e nos’ cantores. As janelas *light*, neste instante, são acessadas pela ocorrência de um momento de prazer – a autoestima estimulada teria a potência de descobrir caminhos que, automática e rapidamente, provocaria determinadas mudanças no torque mecânico-vocal do ar, melhorando os resultados de afinação, de concentração e de *performance*.

Sabendo disso, o educador musical criaria essa alternância dos processos de “correção” e de “elogio” nas fases de acabamento vocal de uma dada música, um certo repertório e/ou de alguma execução instrumental. Muito se conseguiria de rendimento performático dos cantores e instrumentistas, conseqüentemente, do *tutti*. Indubitavelmente, tanto o aluno como o professor, ambos seriam chamados a controlarem as suas janelas *killer* quando tivessem que lidar com o momento, talvez, desconfortante da repetição, o qual geraria uma espécie de cansaço. É

possível que, nestes momentos, algumas vezes, poderiam ser gerados momentos de crise comportamental de coristas cansados que, começariam a se dispersar no quesito concentração-atenção. Nestes momentos de dispersão mental haveria, possivelmente, uma queda no volume ou em algum aspecto musical do todo vocal. As palavras e comentários sobre ‘trechos mais difíceis ou que necessitassem mais atenção’ poderiam ser substituídos por gestos que carregassem um *link* com os significados da orientação nos ensaios e/ou nos concertos anteriores e, assim, os cantores entenderiam facilmente e decodificariam com agilidade tais sinais do regente e/ou do ensaiador.

Nos meus ensaios, teria sempre a preocupação de cumprir essa alternância, de maneira constante, entre a “repetição para correção” e o “elogio” (muitas vezes aplicado durante a execução como – uma palavra, um olhar e/ou um gesto – um ícone de lembrança de um determinado procedimento proveniente de uma correção e/ou adequação técnico-musical). Quando não fosse possível o elogio, aplicar-se-ia uma improvisação criativa de algum caso engraçado com o qual todos pudessem rir, no entanto, esta estratégia seria uma variação da “tática do elogio”. Haveria momentos que a “correção”, quanto ao comportamento dispersivo de algum aluno, poderia ser enfatizado como o mote de uma “brincadeira que teria um tom sério” – chamando-se a atenção do corista por um “toque especial” sem afetá-lo negativamente – ao mesmo tempo, provocando uma sessão de risos no contexto geral dos alunos/coristas disparadas pelas janelas *light* que gerariam um momento de prazer. Todo este hiato seria sempre rápido, para que, logo após, sem perder o objetivo do ensaio, o mesmo, fosse revitalizado por vários momentos que serviriam como uma espécie de *pit stop* com função de recarregamento de energia e de motivação dos coristas. Ou seja, o ensaio se converteria em um tipo de construção psico-musical dos cantores gerando *performances* mais robustas quanto a todos os parâmetros almejavéis da interpretação musical.

A construção de espaços e momentos de aprendizado alimentados por estímulos às ocorrências das janelas *light* são oportunidades que são potencializadas por micro-estados de prazer, que levam à satisfação e à felicidade. No complexo cerebral parecem ocorrer, nestas condições prazerosas, aberturas que promovem conexões altamente favoráveis à recepção de novos conhecimentos e dos novos desafios. A percepção auditiva torna-se mais viva e, a capacidade de memorização muito mais acelerada. A memória é então beneficiada pelo processo de repetição que acontece num número muito menor de vezes quando, o intuito é alcançar a execução de uma nova tarefa – um novo desafio melódico num determinado trecho que, anteriormente se fazia de maneira insatisfatória. Estes estados de prazer, quando pontualmente controlados, evitando-se a euforia, podem fortalecer e desencadear grandes aberturas para índices positivos de sensível desenvolvimento

da habilidade performática no canto coral de jovens estudantes.

Casualmente, como exemplo, uma passagem de um ensaio com cantores iniciantes de coro de ensino médio de uma instituição pública federal quando repassavam os detalhes melódicos do *Hino Nacional Brasileiro*<sup>17</sup> para execução em uníssono. Notadamente verificou-se, por parte dos rapazes, uma dificuldade de domínio de uma emissão vocal clara e, conseqüentemente, um *deficit* no quesito da afinação, quando em comparação com as moças. Como exemplo, o recorte abaixo demonstra um dos trechos que ocorreu a dificuldade na execução vocal.



Figura 4: Coral com cantores sem leitura musical por partitura, dependendo somente da memorização por via auditiva, no texto-melodia acima, uma razoável desvantagem de resultado sonoro-vocal por parte dos rapazes em relação às moças.

Fonte: elaborado pelo autor.

A partir dos estímulos das “janelas *light*”, com base no construto da *Teoria da Inteligência Multifocal* de Cury, no quadro abaixo, é demonstrada uma seqüência procedimental aplicada no ensaio do excerto do hino na *Figura 4*. Para a tentativa de se resolver o problema dos rapazes, uma demonstração do “passo a passo” que resultou em uma contribuição sensível para a melhora da qualidade performática do canto, dos mesmos, na soma com as vozes femininas.

(recorte melódico) <i>Hino Nacional Brasileiro</i> Texto-melodia (Fig. 4)	<b>Moças</b> Apresentaram resultados geral e diretamente mais satisfatórios que os rapazes quando da primeira execução.	<b>Rapazes</b> Apresentaram resultados geralmente menos satisfatórios que as moças quando da primeira execução.
Reconhecimento e memorização texto-melodia (primeira abordagem)	Destacaram-se com mais clareza, pois a região médio-aguda vocal favoreceria a clareza do canto e ao senso de afinação.	Tiveram mais dificuldades quanto à clareza e à afinação vocal (região grave-média). Necessitam de maior atenção no controle das frequências graves e médias que tendem a ser sonoramente mais emboladas.
Aprimoramento por repetição (segunda abordagem)	Inciso melódico circundado (em vermelho tracejado) repetido entre 1 a 3 vezes.	Inciso melódico circundado (em vermelho tracejado) repetido entre 4 a 8 vezes.

17. Letra de Joaquim Osório Duque-Estrada (1870 - 1927) e música de Francisco Manuel da Silva (1795 - 1865).

Melhoramento por estímulos <i>light</i> (abordagens subsequentes)	Com maior facilidade mantiveram a <i>performance</i> satisfatória (necessitando uma menor carga de estímulos <i>light</i> )	Com estímulos <i>light</i> nas repetições melhoram sensivelmente alcançando uma <i>performance</i> viva e clara tão boa quanto a das moças e/ou, às vezes, até melhor que a delas. Surpreendente!
---	---	---

Tabela 1: Sequência das abordagens e do desenvolvimento pontual relevante nas vozes masculinas por meio do estímulo *light* (cor laranja).

Fonte: elaborado pelo autor.

O caso demonstrado acima, é somente uma das muitas amostras e situações similares aplicadas na prática coral pelo autor deste texto, ou seja, uma demonstração apenas pontual da incorporação metodológica constante de estímulos prazerosos e positivos que podem resultar num considerável crescimento e desenvolvimento vocal de cantores iniciantes de diversas faixas etárias.

Assim, em linhas gerais, este trabalho buscou cumprir cinco objetivos, os quais são:

1. Discutir justificativas teóricas de inclusão de um novo autor às considerações acadêmicas atuais na área da Música.
2. Traçar uma gênese histórico-conceitual dos termos *pensamento* e *inteligência* a partir das neurociências.
3. Ressaltar e apontar o viés do trabalho de Cury como fruto de pesquisa empírica em consultório (*offlabel*), isto é, fazendo parte daquele segmento que teria rompido com o segmento anterior da Psicologia Experimental, o qual continuaria adotando a pesquisa aplicada como base.
4. Expor os principais pilares da *Teoria da Inteligência Multifocal* deste autor.
5. Demonstrar com alguma materialidade e comprobabilidade os princípios desta teoria em uma prática coral, como se viu no último tópico deste trabalho.

Nestes termos e a partir das questões apresentadas neste texto, tem-se acreditado, com considerável ênfase, no potencial de utilização dos princípios desta teoria em atividades de ensino e educação musical. Sobretudo, quando se considerar que este potencial vai além da aplicação teórica *per se* de uma nova e hipotética abordagem; o que acontece, de fato, é que a aplicação da *Teoria da Inteligência Multifocal* poderá ser capaz de provocar grandes dividendos de rendimento performático em outras tantas práticas musicais. Haveria uma aplicação viável consonante às muitas vozes teórico-científicas da pós-modernidade que contemplam novas aberturas e novos modelos de ensino, seja na Educação Musical,

seja em outro ramo de ensino que vise rendimento, avaliação e qualidade produtiva – sem bloquear o arbítrio do indivíduo que seria capaz de adaptar-se ao meio e às pressões naturais, aquelas de ordem crítica provenientes deste mesmo meio social.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE NETA, Nair Floresta; GARCÍA, Emilio; GARGALLO, Isabel Santos. A inteligência emocional no âmbito acadêmico: uma aproximação teórica e empírica. *Psicologia Argumento*, v.26, n.52, p. 11-22, jan.-mar. 2008.
- AZEVEDO, Camila Bianca Figueiredo; FAGUNDES, Joseny Alves; PINHEIRO, Ângela Fernanda Santiago. Psicoterapia e psicofarmacologia: a percepção de psicólogos. *Fractal, Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 281-290, Aug. 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922018000200281&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922018000200281&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 30 dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.22409/1984-0292/v30i2/5568>.
- BAQUIÃO, Rubens César. Signo, significação e discurso. *Estudos Semióticos*. Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Vol. 7, n. 2, p. 52-62, São Paulo, [s. e.], nov. 2011. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 27 out. 2015.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. A sociedade líquida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 de outubro de 2003. Entrevista concedida à Maria Lúcia Garcia Pallare-Burke.
- BECHARA, Antoine; TRANEL, Daniel.; DAMÁSIO, António. Baixa capacidade de julgamento apesar de um alto intelecto: evidências neurológicas da inteligência emocional. In R., Bar-On, & J. D., Parker. (Org.). In: *Manual de inteligência emocional: Teoria e aplicação em casa, na escola e no trabalho*. (p. 148-164). Porto Alegre: Artmed, [2000], 2002.
- BOYATZIS, Richard. E., GOLEMAN, Daniel; RHEE, Kenneth. S. Agrupando as competências da inteligência emocional: visões do Emotional Competence Inventory. In R., Bar-On, & J. D., Parker. (Org.). *Manual de inteligência emocional: teoria e aplicação em casa, na escola e no trabalho*. (p. 252-265). Porto Alegre: Artmed, [2000], 2002.
- CAMPOS, Anna Lucia; WILLIS, Judy. El cerebro es el rey. *Revista El Educador – La Revista de Educación*, año 3, n. 12, feb., 2008.
- CAMPOS, Luiz Fernando Rodrigues. Aplicabilidade da Responsabilidade Social: Um Estudo de Caso. *Revista Organização Sistêmica*, v. 5, n. 3, p. 220-230, 2014.
- CATTELL, Raymond B. Theory of fluid and crystallized intelligence: a critical experiment. *Journal of Educational Psychology*, 54, p. 1-22, 1963.
- CÁRCAMO PINO, Mauricio Arnoldo. Pensamento e inteligência em projeto arquitetônico. Uma revisão dos 'agens' do ofício: linguagem, grafoagem e mãoagem. *Arq. urb, Revista Eletrônica de Arquitectura e Urbanismo*, n. 22, p. 27-42, 2018.

CARNEIRO, António Vaz; COSTA, João. A prescrição fora das indicações aprovadas (off-label): prática e problemas. *Revista Portuguesa de Cardiologia*, v. 32, n. 9, p. 681-686, 2013.

CARVALHO, José Jorge. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: *Série Antropologia*, n. 266. Departamento de Antropologia. Brasília: UnB, 1999.

CARR, David R.; HEFFERNAN, Michael P. Off-label uses of rituximab in dermatology. *Dermatologic therapy*, v. 20, n. 4, p. 277-287, 2007.

CONTI, Rena M. et al. Prevalence of off-label use and spending in 2010 among patent-protected chemotherapies in a population-based cohort of medical oncologists. *Journal of Clinical Oncology*, v. 31, n. 9, p. 1134, 2013.

CUNHA, Cláudia Madruga. A Professora Rizoma: TPM e magia na sala de aula. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 157-168, jul.-dez. 2002

CURY, Augusto Jorge. *Inteligência multifocal: análise da construção dos pensamentos e da formação de pensadores*. 8. ed. rev. São Paulo: Cultrix, [1998] 2006.

\_\_\_\_\_. *As regras de ouro dos casais saudáveis*. São Paulo: Planeta, 2014.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GALLINA, Simone. Ensino de filosofia e a criação de conceitos. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 24, n. 64, p. 359-371, set.-dez. 2004.

GATTO, Mariele et al. In-/off-label use of biologic therapy in systemic lupus erythematosus. *BMC medicine*, v. 12, n. 1, p. 30, 2014.

GONDIM Sônia Maria Guedes; MORAIS, Franciane Andrade de; BRANTES Carolina dos Anjos Almeida. Competências socioemocionais: fator-chave no desenvolvimento de competências para o trabalho. *Revista Psicologia: Organizações e Trabalho*, 14(4), p. 394-406, out.-dez. 2014.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Trabalhando com a inteligência emocional*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Inteligência emocional: a teoria revolucionária que define o que é ser inteligente*. 45. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HERRNSTEIN, Richard J.; MURRAY, Charles. *The Bell Curve*. New York, Free Press, 1994.

IACCARINO, Luca et al. Efficacy and safety of off-label use of rituximab in refractory lupus: data from the Italian Multicentre Registry. *Clinical and experimental rheumatology*, v. 33, n. 4, p. 449-456, 2015.

KEOGH, Karina A. et al. Rituximab for refractory Wegener's granulomatosis: report of a prospective, open-label pilot trial. *American journal of respiratory and critical care medicine*, v. 173, n. 2, p. 180-187, 2006.

KOCS, Darren; FENDRICK, A. Mark. Effect of off-label use of oncology drugs on pharmaceutical costs: the rituximab experience. *The American journal of managed care*, v. 9, n. 5, p. 393-400, 2003.

LEGG, Shane; HUTTER, Marcus. Universal intelligence: A definition of machine intelligence. *Minds and Machines*, v. 17, n. 4, p. 391-444, 2007.

LEVINE, Mel. *Educação individualizada*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

LIMA, Luciano et al. Quão Distantes Estão As Metodologias Emergentes Centradas Na Geração Y, Em Relação Aos Nativos Digitais. Reflexões E Apontamento De Soluções Sob A ótica da Estratégia De Evolução Adaptativa. In: *Anais do Workshop de Informática na Escola*. 2016. p. 973.

MANHAES, Gelder. *Não reme contra a maré: e não espere para ser feliz*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2000.

MAYER, John. D.; SALOVEY, Peter.; CARUSO, David. R. Inteligência emocional como *zeitgeist*, como personalidade e como aptidão mental. In R., Bar-On, J. D., & Parker. (Org.). *Manual de inteligência emocional: Teoria e aplicação em casa, na escola e no trabalho*. (p. 81-98). Porto Alegre: Artmed, [2000], 2002.

MESTRE NAVAS, José Miguel. Validación empírica de una escala para medir la inteligencia emocional, desde un modelo mixto, en una muestra de estudiantes de la Bahía de Cádiz. Tese de Doutorado, Universidad de Cádiz, Cádiz: 2003.

ORTEGA, Francisco. Elements for a history of neuroascense. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 16, n. 3, p. 621-640, 2009.

PRIMI, Ricardo; SANTOS, Daniel. *Desenvolvimento socioemocional e aprendizado escolar: uma proposta de mensuração para apoiar políticas públicas*. (Resultados preliminares do projeto de mediação de competências no Rio de Janeiro). São Paulo: Instituto Ayrton Senna, 2014.

RAMOS-CASALS, M. et al. Off-label use of rituximab in 196 patients with severe, refractory systemic autoimmune diseases. *Clinical & Experimental Rheumatology*, v. 28, n. 4, p. 468, 2010.

RODRIGUES, Sânnya. Metafetividade e gestão emocional em comunidades de aprendizagem de B-Learning. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, p. 89-102, 2014.

RODRIGUES, Sannya Fernanda Nunes; MOREIRA, António; BALULA, Ana. Percepção da aprendizagem nas interações numa comunidade de B-learning: o caso do Pdmmedu. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE TIC E EDUCAÇÃO, 2. 2012. Universidade de Aveiro, Lisboa, Portugal, 2012. Disponível em: <<http://ticeduca.ie.ul.pt/atas/pdf/189.pdf>>. Acessado em: 30 dez. 2018.

RYDÉN-AULIN, Monica et al. Off-label use of rituximab for systemic lupus erythematosus in Europe. *Lupus science & medicine*, v. 3, n. 1, p. e000163, 2016.

SAILLER, Laurent. Rituximab off label use for difficult-to-treat auto-immune diseases: reappraisal of benefits and risks. *Clinical reviews in allergy & immunology*, v. 34, n. 1, p. 103-110, 2008.

SANT'ANA, Edson Hansen. Música, experiência e cultura. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22. 2015, Natal - RN. *Anais... Natal - RN: ABEM*, 2015. p. 01-08.

SANT'ANA, Edson Hansen. A(s) Musicologia(s) na Atualidade Brasileira: o Jogo do Saber e seus Paradoxos. *Revista Vórtex*, v. 4, n. 1, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante; LAPLANE, Adriana Lia Frizman; MAGIOLINO, Lavinia Lopes Salomão; DAINEZ, Débora. O problema da avaliação das habilidades socioemocionais como política pública: explicitando controversias e argumentos. *Educação & Sociedade*. Campinas, v. 36, n. 130, p. 219-242, jan.-mar. 2015.

SOUSA, Romier et al. Núcleo de Estudos em Agroecologia: a construção de uma (re) ação na Amazônia paraense. *Cadernos de Agroecologia*, v. 11, n. 1, 2016.

WALLON, Henry. *Do acto ao pensamento*. Lisboa: Moraes, 1979.

\_\_\_\_\_. *As origens do carácter na criança*. São Paulo: Nova Alexandria, [1934] 1995.

WARPECHOWSKI, Ana Cristina Moraes. Inteligência emocional no ambiente de trabalho do século XXI. *Revista Jurídica Luso Brasileira*. Faculdade de Direito, Universidade de Lisboa. Lisboa, ano 4, n. 6, p. 809-845, 2018.

WITTICH, Christopher M.; BURKLE, Christopher M.; LANIER, William L. Ten common questions (and their answers) about off-label drug use. In: *Mayo Clinic Proceedings*. Elsevier, 2012. p. 982-990.

VAN ALLEN, Eliezer M. et al. Off-label use of rituximab in a multipayer insurance system. *Journal of oncology practice*, v. 7, n. 2, p. 76-79, 2011.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães; RIBEIRO, Cintya Regina. Experimentações com a pesquisa educacional *deleuze-gattariana* no Brasil. *Educação e realidade*, v. 43, n. 1, p. 23, 2018.

# CAPÍTULO 16

## “A MÚSICA NUNCA PAROU”: PASSAGENS ENTRE ENSAIO, OBRA FÍLMICA E MUSICOTERAPIA

Data de aceite: 01/12/2020

**Ana Maria de Barros**

<http://lattes.cnpq.br/3555323088749521>

**Ana Maria Martins Alves Vasconcelos**

<http://lattes.cnpq.br/1445150904394043>

<https://orcid.org/0000-0003-2788-1023>

**RESUMO:** O cinema é uma mídia narrativa com linguagem própria, e a tradução de textos literários para essa linguagem tem gerado diversos estudos. São produções narrativas que geram imagens para o espectador. Há discussões importantes sobre a questão da tradução (adaptação), mas prepondera a ideia de que o cinema, ao contrário da literatura, exige mais na sua construção, pois recorre ao teatro, à música, à dança e a tantos outros elementos técnicos, tais como os enquadramentos, a cor, a luz, os movimentos e ângulos de câmera, entre outros. Arte, ciência e filosofia, enquanto formas de pensamento, são a base para esse estudo que pretende analisar as possíveis passagens entre a linguagem no ensaio “*The last hippie*” e a obra fílmica “A música nunca parou” (personagem), na perspectiva dos Estudos Comparados<sup>1</sup> e o referencial filosófico de Gilles Deleuze. A partir do movimento e do tempo da imagem, o cinema produz realidade, a qual promove uma desterritorialização, pois exige um deslocamento do olhar.

1 De maneira mais específica, na linha francesa, com os estudos de Tânia Franco Carvalhal (1991, 2006), quando defende inúmeras possibilidades e inter-relacionamentos das áreas de conhecimento nos estudos comparatistas. Derruba fronteiras e estabelece inúmeras possibilidades de composição de um novo objeto de análise, produzido e diferente dos inicialmente oferecidos. Disto se nutre a Literatura Comparada: inúmeras e diferentes obras vão se criando, a partir de objetos que se incorporam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensaio; Estudos Comparados; Musicoterapia; Sacks.

**ABSTRACT:** Cinema is a narrative medium with its own language, due to this translation of literary texts to it has produced several studies. They are narrative productions whose results are images for the movie viewer. There are important discussions on translation (adaptation) area, but there is an idea that cinema, unlike literature, requires more in its construction, because it uses theater, music, dance and many other technical elements, such as frames, color, light, camera movements and angles, among others. Art, science and philosophy are thought possibilities as well as the support for this study that aims at analyzing possible parts of the film between the language in the essay “The last hippie” and the film work “Music has never stopped” (character), based on Comparative Studies and Gilles Deleuze’s philosophical framework. From the movement and the image time, cinema produces reality, which promotes a deterritorialization, as it requires a displacement in the look.

**KEYWORDS:** Essay; Comparative Studies; Music therapy; Sacks.

### INTRODUÇÃO

Gilles Deleuze definia a ciência, a arte e a filosofia como formas de pensamento e é nessa perspectiva que o presente estudo se

insere. Em suas palavras,

[...] a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito de acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um infinito que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 53).

Ora, se são formas de pensamento, é possível relacionar a arte do cinema, a música, a ciência da neurologia, da musicoterapia e a filosofia de Deleuze. Assim, este estudo, ainda em desenvolvimento, busca analisar como acontece a passagem da personagem ficcional “musicoterapeuta” na tradução do ensaio “*The last hippie*”, de Sacks<sup>2</sup>, para a obra fílmica *A música nunca parou*, dirigida por Jim Kohlberg, no que se refere às convergências da linguagem (ensaio), da obra fílmica (personagem, cultura) com base nos Estudos Comparados<sup>3</sup> e no referencial de Gilles Deleuze.

Inicialmente é preciso destacar que ler os ensaios do neurologista Oliver W. Sacks é adentrar nas histórias de vida de seus pacientes a partir de narrativas, relatos de caso científicos, transformados em obras literárias. Também destacar que no trabalho de formação de profissionais da musicoterapia<sup>4</sup>, em geral, há um importante interesse nos relatos clínicos analisados por Sacks. Isso se deve à necessidade de ampliar as discussões com estudantes dos cursos de graduação naquela área, pois a forma de escrita de Sacks se diferencia e atrai o leitor, assim como os filmes, em particular a tradução de uma de suas obras para o cinema. O contato com o segundo ensaio do livro “O último hippie” (no original, “*The last hippie*”) levou ao conhecimento do filme *The music never stopped*, lançado no Brasil com o título *A música nunca parou* (2011)<sup>5</sup>. Finalmente destaca-se que na construção

2 Oliver W. Sacks nasceu em Londres, em 1933, formou-se em Oxford, na Inglaterra, mas, desde 1965, trabalhava nos Estados Unidos. Faleceu em Nova York, em 2015. Sacks lecionou Neurologia e Psiquiatria na Universidade Columbia, em Nova York. Lançou 13 livros, e o mais famoso deles, “Tempo de despertar”, foi adaptado para o cinema em 1990, com o ator Robin Williams interpretando o papel do neurologista britânico.

3 De maneira mais específica na linha francesa, com os estudos de Tânia Franco Carvalho (1991, 2006), quando defende inúmeras possibilidades e inter-relacionamentos das áreas de conhecimento nos estudos comparatistas. Derruba fronteiras e estabelece inúmeras possibilidades de composição de um novo objeto de análise produzido, diferente dos inicialmente oferecidos. Disto se nutre a Literatura Comparada: inúmeras e diferentes obras vão se criando, a partir de objetos que se incorporam.

4 Em especial no Curso de graduação em Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba II.

5 O filme “A música nunca parou” é ambientado nos anos 1980. Acontecimentos que fazem ver o que levou o jovem Gabriel Sawyer a se afastar dos pais, bem como suas experiências com a música. A história foi baseada no ensaio de Oliver W. Sacks. Passados 20 anos, ele é acometido por um tumor cerebral, que provocou amnésia relativa. Porém, a memória musical permaneceu. Lembra-se de bandas e intérpretes preferidos, tais como *Grateful Dead*, *Rolling Stones*, *The Beatles*, Bob Dylan. Em tratamento, volta a ter contato com os pais. Dra. Dianne Daley é a personagem ficcional da musicoterapeuta que faz um trabalho específico de resgate da história musical de Greg.

das personagens da musicoterapeuta e do protagonista Greg há alguns aspectos de semelhança e diferença nas duas manifestações, tanto no ensaio, como na obra fílmica, mas também no papel da música como arte de construir sensações.

Vale pontuar, em um primeiro momento, que a Musicoterapia, enquanto área de estudos e práticas, também envolve saberes ligados à arte e à ciência.

Percebe-se que há pontos de passagem entre o ensaio de Sacks e o filme dirigido por Kohlberg, tais como a estrutura narrativa e a impressão da realidade. O filme, antes de estar na tela, era um roteiro<sup>6</sup>, o que faz pensar a questão sobre como teria acontecido esse processo de “tradução” e de construção da personagem da musicoterapeuta Dianne Daley<sup>7</sup>. A concepção da música fazia Greg, o protagonista, tranquilizar-se, em uma operação ativa, criadora, arrancando-o de sua territorialidade. Os traços ensaísticos na construção da narrativa fílmica passam pela visão do processo de tradução, como reescrita, como ato de (re) leitura e (re) criação de um conhecimento apreendido. Isso tem caráter epistemológico na medida em que trata-se de um interrogar e apreender, mas que garante a individualidade dos diferentes textos e ou obras.

Deleuze<sup>8</sup> mostrou aquilo que o cinema tem de diferente em relação às outras artes. Para ele, a arte cinematográfica não pode ser analisada apenas por questões técnicas, de gênero ou a partir daquilo que o cinema pode representar da realidade, e sim a respeito do que essa arte pode fazer de modo próprio e exclusivo. Talvez tão exclusivo quanto seja o espectro em que se desenvolve a musicoterapia.

## O ENSAIO

O texto ensaístico contido em “O último hippie” descreve um rapaz que, após múltiplas lesões cerebrais, perde a capacidade de guardar memórias, além de perder a noção do que significa “ver”, por isto não se admite como cego. Restaram-lhe as lembranças do período anterior à doença, especialmente as da década de 1960, quando ele se entregava ao rock, como forma de protesto e à doutrina hippie. Já o enredo do filme tem como temática a história constante do ensaio, porém, demarcada pelos elementos da linguagem do cinema. Com as importantes pistas de Deleuze, assistir ao filme vai além das breves impressões do roteiro; ao contrário, o filme em questão é capaz de trazer nos “blocos de sensações” (affectos e perceptos), ou seja, trazer aquilo que perdura tal como a dor, a tristeza, a leveza que ocorreram em função de lembranças apresentadas, por exemplo, na relação dos pais com o filho.

O diretor traz a experiência vivida pelos envolvidos no caso clínico de Sacks,

6 Roteiro escrito por Gwyn Lurie e Gary Marks.

7 Papel da atriz Julia Ormond.

8 Gilles Deleuze, filósofo francês contemporâneo que escreveu sobre arte, cinema, música.

mas o faz tornando-a obra de arte. O filme apresenta singularmente as sensações atravessadas por elementos que mobilizam memórias que são revividas. Após um longo período de experiências, com a música proposta por Dianne, e com os pais, Gabriel consegue resgatar lembranças. Em uma consulta ao neurologista, Dr. Biscow (Scott Adsit), os pais<sup>9</sup> discutiam com Dianne se era conveniente Gabriel ir, com o pai, ao show de *Grateful Dead*. Ela ainda afirma que “o ambiente em que ele acorda todos os dias é mais estranho que a música de ‘*Grateful Dead*”.

Talvez seja possível afirmar que o ensaio de Sacks, ao ser tomado como um presente no filme de Kohlberg, revela uma possível passagem entre a memória do passado e a do presente, permitindo ver na musicoterapeuta, e nas suas qualidades expressivas, o que vai além do escrito sobre o que a música é e contribui para o personagem Greg.

No trecho da obra de Sacks (1995, p. 36), está descrito como ocorreu o processo:

Soube, pelo assistente social do hospital, que ele era apaixonado por música, especialmente as bandas de rock-and-roll dos anos 60; vi pilhas de discos assim que entrei em seu quarto e uma guitarra encostada na cama. Fiz perguntas sobre o assunto e deu-se uma completa transformação – ele perdeu sua desconexão, a indiferença, e falou com grande animação sobre suas bandas de rock e músicas prediletas — sobretudo do *Grateful Dead*. — Fui vê-los no *Fillmore East* e no *Central Park*, disse. Lembrava-se em detalhes do programa inteiro, mas — minha predileta, acrescentou, — é Tobacco Road —. O título me evocou a melodia e Greg cantou a canção inteira com muito sentimento e convicção — uma profundidade de sentimento da qual, até então, não dera o menor sinal. Parecia transformado, uma pessoa diferente, inteira, enquanto cantava.

Os detalhes acima também são encontrados no filme, e assim também outros pontos importantes da história, como no caso da Dra. Dianne, personagem da musicoterapeuta, a qual inicia sua participação na trama mencionando resultados clínicos, em casos de tumores cerebrais, obtidos a partir da música. Ela vai buscar pontos de referência para que Gabriel Sawyer<sup>10</sup> possa voltar para casa, se comunicar e esses o façam reavivar suas lembranças com a música. A música enquanto referência que permeia toda a trama, em uma mescla da identidade do personagem central com as bandas de *rock and roll* dos anos 60. O tempo não era o tempo de Gabriel, mas o das músicas e de seus intérpretes<sup>11</sup>.

O cinema é uma forma de arte que pode questionar sobre pensar as imagens artísticas, observando-se as convergências entre linguagem, cultura e memória a

9 Henry Sawyer (J. K. Simmons) e Helen Sawyer (Cara Seymour)

10 Ator: Lou Taylor Pucci.

11 *All You Need Is Love*, *Mr. Tambourine Man*, *For What It's Worth* e *Uncle Joe's band*. A trilha sonora completa do filme “A música nunca parou” (*The Music Never Stopped*, EUA, 2011) encontra-se disponível em: <[http://www.epipoca.com.br/filmes/trilha\\_sonora/25584/a-musica-nunca-parou](http://www.epipoca.com.br/filmes/trilha_sonora/25584/a-musica-nunca-parou)>. Acesso em: 13 out. 2019.

partir de uma visão deleuziana. O estudo comparado entre duas formas de expressão, tais como o ensaio e a obra fílmica, está na base da problematização relativa para a construção da personagem ficcional da musicoterapeuta no longa *A música nunca parou*. A contribuição do pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze sobre cinema, em especial o conceito de imagem-tempo, pode “fazer visível” na análise da obra fílmica como é apresentada a personagem musicoterapeuta.

## A LITERATURA COMPARADA/DELEUZE E O CINEMA

A Literatura Comparada trabalha com interfaces de diferentes discursos em diferentes campos de conhecimento. Pode ser compreendida como um método para os estudos interdisciplinares, interliterários, interdiscursivos, na compreensão das motivações sociais, culturais, históricas, entre outras, intermediadas por esses estudos. Sobre a pesquisa comparatista, Tania Carvalhal (2003, p. 7) afirma: “articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para as análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural”.

Em outro texto da mesma autora, “o comparatismo foi adquirindo uma configuração mais ampla, além daquela que a especificou desde sempre, ou seja, a de problematizar a dimensão estrangeira de um texto, de uma literatura, de uma cultura em outra” (CARVALHAL, 2005, p. 179). Essa área de estudos vem superando a simples busca de semelhanças e diferenças, além de indagar, por exemplo, as relações entre o literário e a cultura, estabelecer o diálogo entre diferentes formas de textos literários e não literários, compreender a constituição identitária dos textos.

Isso parece se relacionar com a visão de Deleuze<sup>12</sup> que concebia a vida como acontecimento que se produz como um devir, um fazer-se, e como tal não são previsíveis como as de uma lógica, onde tudo já está definido.

## ALGUNS ASPECTOS DA MUSICOTERAPIA

Pode-se afirmar que a “musicoterapia” foi descoberta pelos nossos ancestrais mais ou menos na época em que foi descoberto o fogo. O som produzido quando uma pedra era batida na outra tinha efeito calmante.

O espectro em que se desenvolve a Musicoterapia revela a complexa relação com o som-ser e o humano-som, tratando da comunicação entre eles. Chagas e Rosa (2008) afirmam que a Musicoterapia é o encontro entre saberes ligados à arte e à ciência, um campo novo, sistematizado após a Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>12</sup> Sobre cinema e literatura, escreveu: “A imagem-movimento: cinema 1”, e o “A imagem-tempo: cinema 2”, escreveu sobre Proust, “Proust e os signos”, e com Guattari escreveu sobre Kafka, “Kafka por uma literatura menor”, entre outros de Filosofia.

Os autores referem-se ao campo da Música como contribuintes do domínio da Musicoterapia, por uma gama de domínios ali desenvolvidos, como Musicologia, Estética, Morfologia, Educação Musical, Música Popular. De modo complementar, a pesquisa científica contribui a partir de seus distintos enfoques terapêuticos, desenvolvidos nos campos da Medicina, Psicologia, Neurologia, dentre outros.

Para Bruscia (1991, p. 5), a musicoterapia “é um processo interpessoal no qual o terapeuta utiliza a música e todas as suas facetas – física, emocional, mental, social, estética e espiritual – para ajudar o cliente a melhorar, recuperar ou manter a saúde”. Gaston (1968) apresenta os três momentos do desenvolvimento da musicoterapia: 1) o poder da música; 2) a relação terapêutica; e 3) a busca do equilíbrio entre o poder da música e a relação terapêutica.

No Brasil, Barcellos (2015), uma das pesquisadoras mais atuantes quando o assunto é a interface entre musicoterapia e medicina, menciona a importância de compreender que música e medicina, musicoterapia e medicina têm implicações terapêuticas diferenciadas. Em uma publicação de 1984, a autora defende que, na medicina, o fazer musicoterapêutico é ativo e impera a interação entre terapeuta e paciente, “no processo de fazer música”. Fato presente nas várias cenas do filme ora tratado. De acordo com a *Austrian Association of Professional Music Therapists*, a musicoterapia:

É um método de tratamento prescrito por médicos que é realizado por pessoas com treinamento apropriado. Ela é um método terapêutico com especificidade diagnóstica que tenta influenciar eficientemente o processo físico através de estímulos acústicos e musicais. É baseado na experiência e no conhecimento dos efeitos da música sobre as emoções da pessoa física ou mentalmente doentes (APOSTILA DA ASSOCIAÇÃO, 1986; MARANTO, 1993, p. 64 *apud* BRUSCIA, 2000, p. 274).

## **PENSANDO ASPECTOS CONCEITUAIS DO GÊNERO LITERÁRIO ENSAIO/ENSAIOS DE OLIVER W. SACKS**

Segundo o professor Dr. Jayme Paviani, o ensaio é um gênero textual que surgiu no século XVI, com Michel de Montaigne e Francis Bacon, e tem características próprias. Para Paviani, as características do ensaio são várias, mas merecem ser destacadas as seguintes: “um *estudo*, uma investigação, uma reflexão, etc.”, que tem o “caráter de provisoriamente, de algo que não possui a pretensão de acabamento”; “um estudo “formalmente desenvolvido”, dentro de padrões mais ou menos formais”. Ainda que se aproxime do literário, é um texto “formalmente apresentado a partir de determinados padrões”; como texto, “pode ser de natureza literária, científica e filosófica”, pois pode transitar em diferentes áreas; faz a “exposição do assunto ser

lógica, mesmo quando adota o estilo livre, [...] expõe a matéria com racionalidade, mesmo quando utiliza a linguagem poética”; tem “o *rigor* de argumentação, de demonstração”; “sem ser subjetivo, o ensaio não abole o espaço da subjetividade como pretende fazer o tratado ou o artigo científico”; pressupõe-se que haja maior liberdade de expressão, para poder “defender uma posição sem o apoio empírico, documentos ou outros recursos metodológicos”. Finalmente, o ensaio requer “que o autor tenha informação cultural e maturidade intelectual”. Nesse sentido, “é um gênero difícil de elaborar, pois a liberdade de estilo, de ritmo, de expressão exige sutileza e equilíbrio”. Assim como Paviani, Theodor Adorno propõe uma importante discussão sobre o gênero ensaio.

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas, e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso. (ADORNO, 1994, p. 180)

Sacks, autor de vários ensaios, escreve no prefácio de seu livro “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu: e outras histórias clínicas”, escreve:

[...] talvez eu seja igualmente, ainda que não de forma adequada, um teórico e um dramaturgo, atraído no mesmo grau pelo científico e pelo romântico, vendo sempre ambos na condição humana e, sobretudo, na quintessência da condição humana, a doença – os animais contraem enfermidades, mas só o homem mergulha radicalmente na doença.

Meu trabalho, minha vida está voltada totalmente para os doentes – mas os doentes e suas doenças conduzem-me a reflexões que, de outro modo, talvez não me ocorressem. Tanto assim que me vejo compelido a indagar, como Nietzsche: “Quanto à doença: não somos quase tentados a perguntar se conseguiríamos passar sem ela”? E a ver as questões que ela suscita como sendo de uma natureza fundamental (SACKS, 1984, p. 8).

Nesse trecho, o médico escreve com sensibilidade, conhecimento científico e filosófico, apurados. O sentimento traduz um olhar diferenciado para o sujeito doente, e não para a doença, o que despertou leitores tanto na academia como fora dela;

Na obra de Sacks, é nítido o fascínio que ele nutria pelos estudos e a descrição de como acontece e opera a percepção humana a partir dos inúmeros casos neurológicos, da habilidade humana de adaptação e acomodação, mostrando que o gênero literário carrega responsabilidade de grande importância quando

informa e proporciona um vir a ser, uma linha de esperança no sujeito-personagem mais do que na doença-vilão.

“O último Hippie”<sup>13</sup> é a dramática história de Greg F., paciente do Dr Sacks, vítima de um tumor que produz múltiplas lesões no cérebro, desde cegueira à perda da capacidade de reter memórias. A música, a atuação da musicoterapeuta, aponta para o caminho encontrado pelo pai para resgatar a comunicação, o tempo perdido e o contato com o rapaz depois de duas décadas desaparecido, uma vez que isso somente ocorre quando ele ouve a música de bandas daquela época. Preso em seu mundo de escuridão e fugazes emoções, o último hippie (Greg F.) criou fórmulas próprias de perceber o mundo e a própria realidade, lidando com elas com convincente alegria e tranquilidade.

A literatura, nesse caso, o gênero ensaio e o cinema consistem em dois campos de produção sónica distintos, na medida em que alguns textos literários suportam a sua tradução para a grande tela e outros, não oferecendo ao cinema material a ser transformado em signo/imagem. Quando o Dr. Sacks escreveu “O último Hippie” e tantos outros textos, não tinha em mente outro signo que não as palavras e a capacidade que elas detêm de conduzir o leitor para a imensidão de sua imaginação. A complexidade do universo cinematográfico busca um roteiro, o faz consciente de que há e haverá uma transmutação das histórias dos personagens num contexto fílmico, cultural e mnemônico. Bazin (1991), o renomado e influente crítico e teórico de cinema, acredita que as afinidades entre o cinema e a literatura ocorrem pela convergência estética existente entre esses meios de expressão.

## O PERSONAGEM FICCIONAL COM UM OLHAR DELEUZIANO

Gomes (1968), no texto “A personagem cinematográfica”, discute a abrangência e a corporificação dos personagens no romance, no teatro e no cinema. Entendendo que o cinema é uma simbiose entre teatro e romance, o autor absorve as teorias de Antonio Candido para definir a personagem de cinema. O filme é considerado um espaço para a literatura falada. Mantém uma distância entre a personagem do romance, do cinema e do teatro. Sendo o personagem no cinema cristalizado pela imagem do ator, que a interpreta limitando a liberdade de análise do espectador.

O ensaio de Sacks é uma obra literária, e como tal temos que pensar em um mundo imaginário, com personagens fictícios, a qual integra o leitor como parceiro lúdico do jogo imaginativo. Isso nos vale dizer que a personagem “musicoterapeuta” citada na obra literária toma o corpo que o leitor lhe concede, mas, quando transpassa, adapta-se para a imagem e adquire o status que o roteirista e a direção

13 *The last Hippie* compõe o livro “Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais”, de 1995, traduzido para o português por Bernardo Carvalho.

cênica lhe conferem: de um alguém – uma musicoterapeuta – em muitos alguéns do imaginário de quem lê ou vê.

A música e a literatura podem ser suportes privilegiados de memórias, pois permitem que as lacunas e os silêncios falem. Neste trabalho, a memória será pensada a partir da música, do ensaio e do filme para perceber suas nuances, o imaginário na constituição dos personagens na relação com a música, no “jogo” de lembranças e esquecimentos. A memória compreendida nas imagens constituídas, na realidade e na imaginação, compartilhadas entre as pessoas na sociedade.

Silva, apoiado em estudos de Walter Benjamin, afirma que, na polifonia dos discursos em obras de arte, incluindo a música, vêm à tona alegorias do tempo e da história para criar a ilusão do real. “Na obra de arte, as manifestações do passado aparecem como testemunhos e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões bem como o cruzamento de experiências estéticas materializadas em uma polifonia de discursos que retêm o tempo e a história” (SILVA, 2013, p. 25-26).

Para ele, a arte pensa e cria a si mesma, não precisa de interpretação nem de reflexão. Ela é composição, é criação de sensações e deixa de lado a representação. Arte e filosofia são processos de criação. No caso da filosofia, a criação de conceitos e, no caso da arte, por exemplo, na música, os blocos de som-ritmo, no cinema, a criação de blocos de movimento-duração. O cinema, a filosofia, e a ciência são modos de pensamento, como já apontado no início do texto. Enquanto “a obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 213). As sensações não se confundem com percepções e sentimentos ou afecções.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 217).

O bloco de sensações criado pelo cinema é visual e sonoro, mas também composto de blocos de movimento-duração relacionados ao espaço-tempo, os quais evidenciam blocos de movimentos/duração limitados ao espaço-tempo, que evidenciam o pensamento, independentemente de quem os criou ou do espectador. Afastando-se das teorias externas ao cinema, tais como a semiologia, a psicanálise, entre outras, Deleuze privilegia as relações entre movimento, tempo e pensamento, pois o cinema tem signos irredutíveis aos signos linguísticos.

Em “Diferença e repetição”, Deleuze deixa clara, no capítulo “A imagem

do pensamento” (DELEUZE, 2009, p. 189-240), a necessidade da “destruição da imagem de um pensamento que se pressupõe a si próprio, gênese do acto de pensar no próprio pensamento”. Para ele, houve um equívoco da representação ao ser confundido o conceito de “outro” com outro simplesmente conceitual, inscrevendo o outro no conceito. Ao pensar a diferença em si, na busca de um tempo presente marcado pela possibilidade de se deslocar, a literatura bem como o cinema são lugares privilegiados para a diferença e a repetição acontecerem.

A partir do movimento e do tempo da imagem, o cinema produz realidade, a qual promove uma desterritorialização, pois exige um deslocamento do olhar. Há um rompimento com as imagens orgânicas daquele cinema que trabalha com as imagens-clichê, com o ortodoxo, com o moral, o racional. “O espaço do pensamento sem imagem é o espaço da diferença; o da imagem do pensamento é o da representação” (MACHADO, 2006, p. 37).

Em uma obra fílmica, tal como na memória, o que se vê já deixou de existir. Esse modo de ver o filme está relacionado à sua fruição, enquanto imagem fragmentada da duração e enquanto possibilidade de ativar uma ilusória lembrança ou atualização. Assim, o cinema pode armazenar a memória em movimento.

Para Deleuze, as formas de pensamento são o enfrentamento do caos — pois a filosofia cria conceitos, a ciência cria prospectos e a arte cria *perfectos* e *affectos*. Vale lembrar que os conceitos não devem ser confundidos com ideias abstratas, assim como os prospectos não se confundem com juízos e os *perceptos* e *affectos* não devem ser confundidos com sentimentos e percepções. A criação de conceitos, no caso da arte, por exemplo, na música, se tem os blocos de som-ritmo, e no cinema, a criação de blocos de movimento-duração.

No filme, tal como na memória, o que se vê já deixou de existir. Esse modo de ver o filme está relacionado à sua fruição, enquanto imagem fragmentada da duração e enquanto possibilidade de ativar uma ilusória lembrança ou atualização. Assim, o cinema pode armazenar a memória em movimento.

O bloco de sensações criado pelo cinema é visual e sonoro, mas também composto de blocos de movimento-duração relacionados ao espaço-tempo, os quais evidenciam blocos de movimentos/duração limitados ao espaço-tempo, que, por sua vez, evidenciam o pensamento, independentemente de quem os criou ou do espectador. Privilegiam-se relações entre movimento, tempo e pensamento, pois o cinema tem signos irreduzíveis aos signos linguísticos. Assim, o cinema pode criar pensamento, expressando-se por imagens móveis, ou seja, é a ideia criada. Esta é imanente ao próprio cinema.

O filme *A música nunca parou* (2011) chamou a atenção por trazer uma história particular, uma situação ficcional e torná-la, assim como Sacks já havia feito em seu ensaio, uma obra de arte. Ao assistir o filme, tem-se a percepção, tal como

afirmam Deleuze e Guattari, do que se conservou. Percebem-se a dor, o amor, a saudade, pois o filme, enquanto obra, traz “um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). Fazer um filme, pintar, esculpir, dentre outros, é conservar.

O que se conserva, de direito, não é o material, que constituiu somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virar pó), o que se conserva em si é o *percepto* ou o *afecto*. [...] Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216-217).

O que perdura, enquanto bloco de sensações da tristeza, da dor, da saudade, das perdas, está ligado à lembrança que se constitui no filme, na música, nas obras, fazendo as sensações retornarem. É um arrancar o *percepto* das percepções do objeto, é arrancar o *afecto*.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. O ensaio como forma. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994. p. 167-187.

A MÚSICA nunca parou. Direção: Jim Kohlberg. Adaptação de: The Last Hippie. Roteiro: Gwyn Lurie, Gary Marks, Oliver W. Sacks. Elenco: Alexander Johnson, Cara Seymour, J.K. Simmons, James Urbaniak, Jesse Roche, Josh Segarra, Julia Ormond, Lou Taylor Pucci, Max Antisell, Peggy Gormley, Ryan Karels, EUA: Essential Pictures, 2011. 1 DVD (105 min), widescreen, color.

ARAÚJO, N. S. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização? *Littera Online*, São Luís, v. 2, n. 3, p. 6-23, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/449/272>. Acesso em: 22 set. 2018.

AUGUSTO, M. de F. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.

BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARCELLOS, L. R. M. Qu'est-ce que la Musique en Musicothérapie. *La Revue de Musicothérapie*, Paris, v. 4, n. 4, 1984.

BARCELLOS, L. R. M. Musicoterapia em medicina: uma tecnologia leve na promoção da saúde – a dança nas poltronas! *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 33-47, 2015.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.

- BRASIL. Projeto de Lei da Câmara n. 25, de 2005. Dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de Musicoterapeuta. *Diário do Senado Federal*, Brasília, 7 abril 2005. Disponível em: [legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?t=38979](http://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?t=38979). Acesso em: 28 set. 2018.
- BRUSCIA, K. E. *Definindo musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CARVALHAL, T. M. F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, 2 mar. 1991.
- CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 7-35.
- CARVALHAL, T. F. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 7, n. 7, p. 169-182, 2005. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/108/109>. Acesso em: 20 set. 2018.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- CHAGAS, M.; PEDRO, R. *Musicoterapia: desafios entre a modernidade e contemporaneidade – como sofrem os híbridos e como se divertem*. Rio de Janeiro: Mauad X: Bapero, 2008.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COSTA, A. *Compreendendo o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DELEUZE, G. A imagem do pensamento. In: DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009. p. 189-240.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonzo Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DYLAN, B. *Mr. Tambourine Man*. New York: Columbia Recording Studios, 1965. 1 disco sonoro.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ENTRANDO pela história da Musicoterapia. 12 ago. 2013. Disponível em: <https://musicalimentefalando.wordpress.com/2013/08/12/entrando-pela-historia-da-musicoterapia/>. Acesso em: 13 out. 2019.

- GASTON, T. *Tratado de musicoterapia*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- GINZBURG, C.; CAROTTI, F. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 103-119.
- GONÇALVES FILHO, A. Oliver Sacks e a música que salva. *O Estadão de S. Paulo*, 26 setembro 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,oliver-sacks-e-a-musica-que-salva,56952>. Acesso em: 13 out. 2019.
- GRATEFUL DEAD. *Uncle John's Band*. San Francisco, California: Pacific High Recording Studio, 1970. 1 disco sonoro.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MACHADO, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MACHADO, R. Uma geografia da diferença. *Cult*, São Paulo, v. 1, n. 108, p. 35-41, 2006.
- MONTEBELLO, P. Deleuze et Boulez. *Limiar*, v. 2, n. 4, p. 9-21, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/22529790/Deleuze\\_et\\_Boulez](https://www.academia.edu/22529790/Deleuze_et_Boulez). Acesso em: 22 set. 2019.
- MOREIRA, S. V. et al. Neuromusicoterapia no Brasil: aspectos terapêuticos na reabilitação neurológica. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, v. 14, n. 12, p. 18-26, 2012. Disponível em: <http://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2016/10/NEUROMUSICOTERAPIA-NO-BRASIL-ASPECTOS-TERAP%C3%8AUTICOS-NA-REABILITA%C3%87%C3%83O-NEUROL%C3%93GICA.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PAVIANI, J. O ensaio como gênero textual. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, 5., 2009, Caxias do Sul, RS. *Anais eletrônicos* [...]. Caxias do Sul, RS, 2009. Disponível em: [https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o\\_ensaio\\_como\\_genero\\_textual.pdf](https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/65/o_ensaio_como_genero_textual.pdf). Acesso em: 28 ago. 2018.
- PENAFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Portugal. *Anais eletrônicos...*, Portugal, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- SACKS, O. W. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- SACKS, O. W. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SACKS, O. W. *Sempre em movimento: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, A. D. da. Tessituras do tempo e a arte da memória. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 7, n. 2, p. 24-38, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9264/6852>. Acesso em: 28 ago. 2018.

TESHEINER, E.M. Arteterapia, Musica e Terapia com Florais de Bach. *Arteemusicoterapia*. 20 janeiro 2016. Disponível em: <http://arteemusicoterapia.blogspot.com/2016/01/musicoterapia-por-elisabeth-martha.html>. Acesso em 13 out.2019.

THE BEATLES. *All you need is love*. London: Olympic Studios; Abbey Road Studios, 1967. 1 disco sonoro.

YATES, F. A. *A arte da memória*. Campinas: UNICAMP, 2007.

## O QUE CANTAM AS MULHERES EM TRATAMENTO DE INFERTILIDADE ACOMPANHADAS EM MUSICOTERAPIA?

*Data de aceite: 01/12/2020*

### **Eliamar Aparcida de Barros Fleury**

Universidade Federal de Goiás  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde  
<http://lattes.cnpq.br/5851347384403326>

### **Mário Silva Probatto**

Universidade Federal de Goiás  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde  
<http://lattes.cnpq.br/3408700658976397>

### **Maria Alves Barbosa**

Universidade Federal de Goiás  
<http://lattes.cnpq.br/5025797873585225>

Este estudo origina-se da tese de doutoramento da autora principal. Foi apresentado no XVII ENPEM – ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MUSICOTERAPIA. IX ENEMT – ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE MUSICOTERAPIA. Escola de Música e Artes Cênicas/UFG. Associação Goiana de Musicoterapia. União Brasileira das Associações de Musicoterapia, 2017. Para a publicação atual realizamos uma breve atualização na fundamentação.

**RESUMO:** Infertilidade acarreta sintomas psicológicos. Musicoterapia interativa poderá ser uma terapêutica complementar para mulheres em tratamento de reprodução. A Composição Musical Assistida é uma criação musical realizada pelo paciente junto com o musicoterapeuta. Objetiva-se apresentar a composição musical

assistida como facilitadora da expressão de sentimentos de mulheres inférteis e refletir sobre a musicoterapia como terapêutica adjuvante no tratamento. A composição assistida em musicoterapia, mostrou-se efetiva para expressar sentimentos e sensações das participantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Musicoterapia interativa. Composição musical assistida. Infertilidade. Mulheres.

### WHAT DO THEY SING AS WOMEN IN INFERTILITY TREATMENT ACCOMPANIED IN MUSIC THERAPY?

**ABSTRACT:** Infertility entails psychological symptoms. Interactive Music Therapy may be a complementary therapeutic for women in reproductive treatment. Assisted Musical Composition is a musical creation performed by the patient with the music therapist. The objective is to present the assisted musical composition as facilitator for infertile women to express their feelings, and to reflect on music therapy as adjuvant therapy in the treatment. The Assisted Musical Composition in Music Therapy has shown to be effective in expressing feelings and sensations of the participants.

**KEYWORDS:** Interactive Music Therapy. Assisted Musical Composition. Infertility. Women.

### 1 | INTRODUÇÃO

Infertilidade é a incapacidade de se obter gravidez clínica após 12 meses ou mais de relações sexuais regulares desprotegidas (WHO-ICMART, 2009). A infertilidade feminina

possui causas diversas e a impossibilidade de engravidar pode ser a única queixa de manifestação clínica (APPROBATO, 2016).

A OMS refere que em países em desenvolvimento a infertilidade resulta em inúmeras consequências de graus diferenciados, como isolamento social e suicídio. Dessa forma, é necessário uma maior compreensão sobre essa doença e outras questões nela envolvidas, tais como saúde pública, aspectos sociais e psicológicos (PETITPIERRE, 2015).

A despeito dos avanços alcançados, o acesso da população brasileira de baixa renda às Técnicas de Reprodução Assistida (TRA) ainda é dificultoso. Na rede pública, em geral, o tratamento é feito nos hospitais universitários, com encaminhamento do Sistema Único de Saúde (SUS) (FLEURY, 2018).

Entretanto, são poucos os serviços públicos que disponibilizam todas as técnicas de reprodução sem custos aos pacientes (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2013; MAKUCH et al., 2010) we assessed the availability of public sector infertility services, including assisted reproduction technology (ART).

Novas terapêuticas se aproximam do campo da infertilidade como elemento de investigação para intervenções eficazes às pacientes com a doença, como é o caso da musicoterapia. É uma terapêutica auto-expressiva e de base não farmacológica, aplicada por profissional<sup>1</sup> com habilitação na especialidade, em cursos reconhecidos pelo Ministério da Educação (MEC) em nível de Graduação ou Pós-Graduação.

A abordagem interativa da musicoterapia é a mais empregada no Brasil (BARCELLOS, 2015). No âmbito da Medicina essa terapêutica é denominada “Musicoterapia em Medicina” (DILEO, 1999; BRADT; DILEO; SHIM, 2013). O vínculo sonoro-musical (UBAM, 2010; 2018) constituído na relação paciente-musicoterapeuta, possibilita a escolha do método que melhor atende as necessidades do paciente e aos objetivos propostos.

Nos métodos de Improvisação Musical, o paciente faz música de forma improvisada, com instrumentos musicais ou com a voz; na Re-criação há a reprodução musical de um modelo existente; na Composição Musical o paciente escreve canções, letras ou peças instrumentais com o suporte técnico do musicoterapeuta e nos métodos Receptivos ele ouve música e responde à experiência de diferentes formas. Portanto, as intervenções musicoterapêuticas sempre envolvem o paciente em algum tipo de experiência musical (BRUSCIA, 2000), e necessitam do acompanhamento do musicoterapeuta.

Alguns estudos na área da saúde utilizam música por meio de métodos receptivos, em geral, aplicados por profissional não-musicoterapeuta, o que é denominado “Música em Medicina” (DILEO, 1999; BRADT; DILEO; SHIM, 2013).

1 Outro requisito necessário a atuação clínica é o registro na associação de classe (Regional ou Estadual).

Ambas abordagens, “Música em Medicina” e “Musicoterapia em Medicina” (DILEO, 1999; BRADT; DILEO; SHIM, 2013), são valiosas no cuidado a pacientes, porém se diferem em diversos aspectos.

A compreensão adequada dessas duas abordagens oferece possibilidades de análises mais esclarecedoras sobre questões teóricas, metodológicas e práticas, em torno das terapêuticas que utilizam música em contextos médicos, haja vista, o amplo espectro de possibilidades que o uso da música oferece (FLEURY; BARBOSA; APPROBATO, 2016). Esse estudo embasa-se nos princípios teórico-metodológicos e de intervenção da “Musicoterapia em Medicina”.

A Composição Musical Assistida, técnica cunhada e definida por Barcellos (2011), possui a peculiaridade de ser um tipo de criação musical realizada pelo paciente na sala de musicoterapia junto com o musicoterapeuta, diferentemente de outras composições já prontas e apresentadas durante o atendimento. O processo de criação é facilitado pelo musicoterapeuta por meio de intervenções verbais e/ou musicais, no auxílio ao paciente quando necessário (BARCELLOS, 2015).

A musicoterapia é uma terapêutica complementar da prática médica em diferentes especialidades, contudo, apesar de extensa busca da literatura, em artigo de revisão não foram encontradas publicações sobre *musicoterapia interativa* com mulheres em reprodução assistida (FLEURY et al., 2014), sendo este o primeiro estudo brasileiro com essa população (FLEURY, 2018).

Assim, reportando a autores que discutem sobre os aspectos emocionais das mulheres que buscam as técnicas de reprodução assistida, fundamenta-se este estudo e reflete-se sobre as contribuições da musicoterapia nessa amostra pesquisada.

## 2 | OBJETIVOS

Apresentar a composição musical assistida como técnica facilitadora da expressão de sentimentos de mulheres com infertilidade em tratamento de reprodução e refletir sobre a musicoterapia como terapêutica adjuvante no tratamento de mulheres com este diagnóstico.

## 3 | MÉTODOS

Estudo descritivo-exploratório qualitativo, parte de pesquisa de doutorado<sup>2</sup>, e composto por mulheres atendidas em um Centro de Reprodução Humana de Hospital Universitário Federal brasileiro. O projeto recebeu aprovação do Comitê de Ética em 2 A pesquisa original tem como base os métodos quantitativos e, na ocasião da apresentação deste estudo, a investigação estava em andamento, mas especificamente a coleta de dados, havia se encerrado. Com uma ampla gama de registros (áudio e transcrições) advindos das intervenções em um dos grupos da pesquisa, realizou-se um recorte aleatório no registro das composições das pacientes, os quais foram utilizados nesse estudo, sendo apresentado o conteúdo verbal.

Pesquisa com Seres Humanos, vinculado à instituição de origem, atendendo aos aspectos éticos previstos na Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde.

Realizados os procedimentos éticos junto às pacientes, deu-se início às intervenções musicoterapêuticas, individualmente, com duração aproximada de 50 minutos. Utilizou-se instrumentos de percussão, de pequeno porte, um violão acústico, gravador Zoom H1 Handy Portabel Digital Recorder, a voz (participante e pesquisadora) como instrumento musical, folhas de papel A-4 e caneta. As intervenções foram registradas em áudio, com posterior transcrição. As letras das canções foram registradas também por escrito. Utilizou-se o software de análise webQDA, empregado em investigação qualitativa.

#### 4 | RESULTADOS<sup>3</sup> E DISCUSSÃO

Os resultados desse estudo sugerem a musicoterapia como terapêutica que favorece a expressão de sentimentos e sensações corporais autopercebidas pelas participantes, durante o tratamento de infertilidade.

O trecho da composição da participante I., por ela intitulada “Desabafo”, ilustra esse aspecto:

Não estou conseguindo concentrar.

Hoje eu não estou.

Estava confiante, agora nem tanto.

Parece que eu quero correr.

Meu corpo não quer ficar aqui

(Trecho da canção de I.)

No conteúdo verbal da canção, I. mostra sua fragilidade emocional nessa fase do tratamento, bem como, as oscilações na capacidade de concentração, comparando-se a momentos anteriores do mesmo tratamento. I. se refere ao próprio corpo como “sujeito” que apresenta desejo de não se fazer presente naquele local (hospital).

Gana e Jakubowska (2016), referem que as respostas emocionais à infertilidade a nível individual, incluem a identidade negativa e sensação de falta de controle pessoal, além de raiva e ressentimento. Outros estudos mostram que tanto a infertilidade como seu tratamento podem levar a negação, culpa, perda do controle, sentimento de baixa auto eficácia e insatisfação marital (JORDAN; REVENSON, 1999; CHACHAMOVICH, 2009).

---

<sup>3</sup> Em nossa tese de doutorado **Efeito da Musicoterapia Interativa na redução do nível de estresse em pacientes submetidas à Fertilização Assistida**, depositada na Biblioteca da Universidade Federal de Goiás, apresentamos os resultados quantitativos da pesquisa original.

No trecho seguinte de sua criação musical, I canta “estou me sentindo pressionada, agora resolveu desabar”, evidenciando a perda ou a sensação da perda de controle pessoal, o que vai ao encontro do que é apresentado nos estudos supra citados (GANA; JAKUBOWSKA, 2016; JORDAN; REVENSON, 1999; CHACHAMOVICH, 2009).

Situação semelhante pode ser observada no canto de outra paciente, aqui denominada E. Em sua composição, “Expectativas”, E. canta “Estou tão nervosa (...) sem palavras pra dizer o que sinto. Meu corpo não sabe se quer ficar aqui, ou se quer ir embora prá casa”. Observa-se que nessa composição a participante também se refere ao seu próprio corpo.

Com olhar voltado à história social das mulheres, Straube (2009) cita que:

para as mulheres, a história social atribuiu-lhes a responsabilidade sobre a reprodução baseada em sua natureza biológica para gerar filhos, **o que coloca seu corpo como instrumento disponibilizável** aos recursos biotecnológicos reprodutivos para a realização deste dever vital (p. 113) (Grifos nosso).

Dessa forma, os trechos das canções “Desabafo” e “Expectativas” criadas pelas participantes, ilustram o pensamento de Straube (2009). I. e E. se referem ao corpo como “sujeito”, como “alguém” que detém o poder de decisão, de escolha, o que pode ser observado nos trechos “meu corpo não quer ficar aqui” (I.), e “meu corpo não sabe se quer ficar aqui, ou se quer ir embora prá casa” (E.).

Reportando à composição de I. (Desabafo), também é interessante observar que a ela canta “queria que esse momento, **o da minha gravidez**, tivesse tudo equilibrado”. Nessa perspectiva, percebe-se que I., “se coloca numa situação de gestação”, como se o fato de estar em tratamento de reprodução fosse a garantia de uma gravidez, desconsiderando assim, as demais etapas necessárias ao tratamento.

Ora, a medicina reprodutiva, mostra grandes avanços nos tratamentos, conseguindo resultados positivos em situações médicas de infertilidade, que até há pouco tempo não seriam factíveis.

Entretanto, o fato de casais inférteis iniciarem o tratamento de reprodução, não sugere a garantia de resultados positivos quanto a obtenção de gravidez, uma vez que as taxas de sucesso oscilam em função de vários fatores (SCHEFFER; SCHEFFER; SCHEFFER, 2008).

Somado a isso, ao início do tratamento o casal recebe da equipe médica, informações esclarecedoras sobre esse aspecto, ou seja, de que a realização do tratamento por si só, não garante o resultado positivo. Entretanto, ainda assim, a participante I. refere, com certa convicção, sobre “a sua gravidez”, como algo já alcançado. Dessa forma, pode-se compreender que essa expressão de I. parece retratar a negação de um possível resultado indesejado.

Por esse prisma, segundo Souza (2008), há causas orgânicas bastante bem definidas na infertilidade, porém, “pode ocorrer um desacerto entre o que é esperado e o resultado, com reações de grande intensidade emocional” (p. 3). Assim, acredita-se que o conteúdo verbal da composição de I., ilustra esse impacto emocional, de forte intensidade, como citado por Souza (2008).

Vale ressaltar que a escuta musicoterapêutica, específica do musicoterapeuta (PIAZZETTA; CRAVEIRO DE SÁ, 2005) tem função de relevância no exercício clínico, por ser uma escuta ativa das expressões verbais, não verbais e musicais do paciente e, tornando possível clarificar determinada situação apresentada pelo paciente (BARCELLOS, 2016).

Nesse sentido, cabe ao musicoterapeuta, com suspensão de (pré) julgamentos, acolher o paciente em suas dúvidas, sentimentos, questionamentos, expectativas, medos e desejos, buscando compreendê-lo em sua totalidade, como sujeito integral. No contexto clínico musicoterapêutico, é pela transversalidade da escuta clínica com a escuta musical que a música se faz terapêutica (SÁ, 2003).

## 5 | CONSIDERAÇÕES

A metodologia empregada no grupo que recebeu a intervenção na pesquisa original, foi a abordagem interativa da musicoterapia. Essa abordagem dá condições para o sujeito expressar seus sentimentos, medos, dúvidas, questionamentos e expectativas, enfim, favorece a comunicação, por meio das formas analógica e digital (FLEURY; BARBOSA; APPROBATO, 2016).

Os trechos das canções criadas pelas participantes e citados neste estudo, apontam em direção ao pensamento de que a *técnica composição musical assistida* poderá ser efetiva no acompanhamento de mulheres em reprodução assistida e conferem à musicoterapia interativa, um lugar de possível adjuvante no tratamento destas.

Ao se observar que essas mulheres, em suas composições, cantam sobre seus sentimentos e sensações frente ao tratamento médico, há a oportunidade clínica de se buscar minorar o sofrimento psíquico gerado, devido o diagnóstico ou ao próprio tratamento e, quiçá, facilitar o enfrentamento durante esse processo.

Espera-se que os resultados desse estudo possam contribuir com novas investigações acerca da musicoterapia em medicina reprodutiva.

## REFERÊNCIAS

APPROBATO, M. S. Infertilidade. In: PORTO, C.C.; PORTO, A. L. (Ed.). **Clínica médica na prática diária**. Rio de Janeiro: Koogan Guanabara. 2016. p. 894–896.

BARCELLOS, L. R. M. **A “Composição Musical Assistida” em Musicoterapia: aspectos teóricos e práticos.** Rio de Janeiro. Inédito, 2011.

BARCELLOS, L. R. M. Musicoterapia e medicina: uma tecnologia leve na promoção da saúde - a dança nas poltronas. **Música Hodie**, v. 15, n. 2, p. 33–47, 2015.

BARCELLOS, L.R. M. **Quaternos de Musicoterapia e Coda.** Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

BRADT, J.; DILEO, C.; SHIM, M. Music interventions for preoperative anxiety (Review). **The Cochrane database of systematic reviews**, v. 6, n. 6, p. CD006908, 2013.

CHACHAMOVICH, J. L. R. **Qualidade de Vida e infertilidade: revisão sistemática dos achados da literatura e avanços na investigação de homens e casais inférteis.** Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Medicina, Programa de Pós-Graduação em Medicina: Ciências Médicas, Porto Alegre, 2009.

DILEO, C. A classification model for music and medicine. Applications of Music in Medicine. Silver Spring: **National Association for Music Therapy**, 1999: 1-6.

FLEURY, E. A. B.; APPROBATO, M. S.; BARBOSA, M. A. Interactive Music Therapy on Stress Level Reduction in Women Submitted to IVF/ICSI. Prospective Randomized Study. **JBRA Assisted Reproduction.** No prelo.

FLEURY, E. A. B. **Efeito da Musicoterapia Interativa na redução do nível de estresse em pacientes submetidas à Fertilização Assistida.** Tese de Doutorado - Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde, 2018.

FLEURY, E. A. B.; BARBOSA, M. A.; APPROBATO, M. S. Musicoterapia em mulheres submetidas a fertilização in vitro. In: OLIVEIRA, E. S. F.; BARROS, N. F.; SILVA, R. M. (Eds.). **Investigação Qualitativa em Saúde.** Portugal/Brasil: Editora Ludomedia, 2016. p. 15–30.

FLEURY, E. A. B. et al. Music therapy in stress: proposal of extension to assisted reproduction. **JBRA Assisted Reproduction**, v. 18, n. 2, p. 55–61, 2014. DOI: 10.5935/1518-0557.20140006. Disponível em: [https://www.jbra.com.br/trab/pub/detalhe\\_trabalho.php](https://www.jbra.com.br/trab/pub/detalhe_trabalho.php)

GANNA, K.; JAKUBOWSKA, S. Relationship between infertility-related stress and emotional distress and marital satisfaction. **Journal of Health Psychology**, v. 21, n. 6, p. 1043–1054, 2016.

LOVIBOND S.H.; LOVIBOND, P. F. **Manual for the Depression Anxiety Stress Scales.** Sydney: Psychology Foundation, 2004.

JORDAN, C.; REVENSON, T. A. Gender Differences in Coping with Infertility: a Meta-Analysis. **Journal of Behavioral Medicine**, v. 22, p. 341–58, 1999.

PETITPIERRE, E. Challenges-Addressing subfertility/infertility in developing countries. **WHO.** 2015. Disponível em: <<http://www.who.int/reproductivehealth/topics/infertility/en/>> Acesso em: 5 mai 2017.

PIAZZETTA, C. M. F.; CRAVEIRO DE SÁ, L. Escuta musicoterápica: uma construção contemporânea. In: ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Disponível em: [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao22/clarapiazzetta\\_leomara craveiro.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao22/clarapiazzetta_leomara craveiro.pdf). Acesso em: 21 mar. 2015.

SÁ, L. C. **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SCHEFFER, B. B.; SCHEFFER, RAFAELA F. C. B.; SCHEFFER, J. A. B. Técnica e Tática Clínica na Reprodução Assistida. In: SOUZA, MARIA DO CARMO, B. .; MOURA, M. D.; GRYNSPAN, D. (Orgs). **Vivências em Tempo de Reprodução Assistida**. O dito e o não-dito. Rio de Janeiro: Revinter, 2008. p. 2008.

SOUZA, M. C. B. Infertilidade e reprodução assistida. Este tal desejo de ter um filho". In: SOUZA, M.C.B.; DECAT DE MOURA, M.; GRYNSPAN, D., (Orgs.). **Vivências em tempo de reprodução assistida**. O dito e o não-dito. Rio de Janeiro: Revinter, 2008. p. 1–6.

STRAUBE, K. M. Repercussões Psicossociais da Reprodução Assistida sobre a Vida de Casais Inférteis. In: MELAMED, R. M. e cols. **Psicologia e Reprodução Humana Assistida**. Uma Abordagem Multidisciplinar. São Paulo: Santos Editora, 2009. p. 110–118.

UBAM. União Brasileira Das Associações De Musicoterapia. **Matriz DACUM. Painéis de Descrição e Validação**. São Paulo, set/out. 2010.

UBAM. União Brasileira das Associações de Musicoterapia. **Normativas do Exercício Profissional do Musicoterapeuta**. Matriz DACUM. Available at: <http://ubammusicoterapia.com.br/wp-content/uploads/2018/08/DACUM-2-a.pdf>

WHO-ICMART. International Committee for Monitoring Assisted Reproductive Technology (ICMART) and the World Health Organization (WHO) revised glossary of ART terminology, 2009<sup>®</sup>. **Fertility and Sterility**, v. 92, n. 5, p. 1520–1524, 2009.

# CAPÍTULO 18

## ENTENDENDO KPOP: PADRÕES MUSICAIS A PARTIR DO MODELO BENNETT

Data de aceite: 01/12/2020

Data de submissão: 05/10/2020

**Helena Spiassi Silva**

Grupos de Pesquisa Núcleo de Música Popular UFPEL e Projeto Poética da Canção - Universidade Federal de Pelotas Pelotas – Rio Grande do Sul <http://lattes.cnpq.br/8587866385588805>

**RESUMO:** O K-pop, a música popular sul-coreana, é o gênero musical mais popular e um dos maiores produtos de exportação coreanos. Sua identidade auditiva única vem da mistura da música popular ocidental com elementos musicais e culturais tradicionais sul-coreanos, que foi um traço definitivo desde sua criação em 1992. Dado a similaridade da música popular coreana com a música popular ocidental, adaptei a pesquisa de doutorado de Joe Bennet de 2012 para analisar quais restrições (*constraints*) e formas musicais existem no K-pop e quão similar e diferente a produção de música popular da Coreia do Sul é da produção popular anglo-saxônica. Utilizando o *chart* sul-coreano Gaon, 25 canções de grupos *idol* foram separadas entre as 100 mais populares de 2018 e analisadas dentro do modelo Bennet. Todas as canções se enquadravam em quase todas as características listadas no modelo Bennet, mas outros elementos musicais, como a presença de rap e a mistura da língua inglesa com a coreana nas letras, foram notadas como características próprias do K-pop,

diferenciando-o do da música popular anglo-saxônica.

**PALAVRAS-CHAVE:** K-pop, música popular, sul-coreano, anglo-saxônico, Joe Bennet.

### UNDERSTANDING KPOP: MUSICAL PATTERNS BASED IN THE BENNET MODEL

**ABSTRACT:** K-pop, South Korean popular music, is the most popular South Korean music genre and one of their biggest exports. Your musical identity comes from the mixture of the western popular music with traditional Korean cultural and musical elements, a defining trace of the genre since its creation in 1992. Due to its similarities to western pop music, I adapted Joe Bennet's 2012 PhD research to analyze which constraints and forms exist in K-pop and how similar and different the South Korean popular music production is to Anglo-American popular music production. Using the South Korean chart Gaon, 25 songs from *idol groups* were separated and analyzed under the Bennet model. All songs fit into most of the constraints of the model, although other musical elements, as the presence of rap and the mixture of the Korean and the English language in the lyrics, could be noted as constraints specific to K-pop, differentiating it from Anglo-American popular music.

**KEYWORDS:** K-pop, popular music, South Korean, Anglo-American, Joe Bennet.

### 1 | INTRODUÇÃO

*K-pop* é o termo que surgiu com o *Hallyu*

- literalmente “onda coreana” para designar cultura sul-coreana para exportação, fruto de uma política de incentivo à cultura pelo governo sul-coreano no final dos anos 1990 (LEE, 2006; CASWELL, 2018). É também denominação para a música popular sul-coreana produzida desde a década 1990 com influências de estilos e gêneros musicais de todo o mundo, como o hip-hop, o rock, o reggae, entre outros (LEE, 2006).

Em seu país de origem, os artistas que performam as músicas categorizadas como K-pop são conhecidos como *idols* (coreano: 아이돌; romanizado: a-yi-dol). O melhor exemplo deles são os *idol groups*, que são os grupos de garotos ou garotas treinados em canto, dança, atuação e línguas estrangeiras desde jovens, e agrupados pelas empresas de entretenimento para serem “vendidos” como um produto cultural (ELFVING-HWANG, 2018).

Desde seu surgimento em 1992 com o trio de hip-hop Seo Taiji and Boys, o K-pop sempre demonstrou ser influenciado pela música *mainstream* anglo-saxônica (OAK, WOONG, 2013). Seja pelos gêneros musicais misturados no K-pop, como mencionado anteriormente, até os elementos visuais da vestimenta dos *idols* e as coreografias, o K-pop se mostra uma “salada-de-frutas” de influências internacionais, mas principalmente ocidentais que se unem para dar forma ao gênero.

Dado essa “*ocidentalidade*” do K-pop, pretendo neste artigo verificar se os princípios de restrição e forma-canção aplicados por BENNETT (2012) à canção popular anglo-saxônica são pertinentes a análise de músicas de K-pop.

## 2 | METODOLOGIA

O musicólogo e *songwriter* Joe Bennett, em seu estudo ‘*Constraint, Creativity, Copyright and Collaboration in Popular Songwriting Teams*’ (2012, analisou os *singles* anglo-saxônicos mais populares dos últimos 50 anos, utilizando como parâmetro o *top 10 singles* dos charts de música. Ao estudar as músicas separadas, Bennett encontrou similaridades em duração, tonalidade, tempo, extensão melódica, elementos literais e forma, percebendo pouca variação destes elementos entre as diferentes canções. Estes elementos em comum foram denominados de restrições (*constraints*) e dão o formato para a música *mainstream* anglo-saxônica.

Para fins de análise, adotaremos o modelo de Bennett adaptado para compreender as dinâmicas e as características do K-pop. O *chart* utilizado para o sampleamento dos *singles* foi o chart coreano Gaon, de onde as 25 primeiras canções de *idol groups* dentro do top 100 singles mais comprados, baixados e utilizados como *background music* de 2018 foram utilizados como amostragem.

### 3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Quando o trio Seo Taiji and Boys estreou cantando hip-hop e dançando como *b-boys*, a indústria de música pop sul-coreana percebeu que a mistura de gêneros musicais estrangeiros, principalmente anglo-saxões, com elementos coreanos, era uma fórmula de sucesso que deveria ser explorada. Com a estreia dos primeiros grupos *idol* como H.O.T e Sechs Kies, a presença da música ocidental se fixou na produção do K-pop (OAK, WOONG, 2013). Não é raro que as empresas de entretenimento comprem *demos* de compositores internacionais ou até mesmo que tenham uma equipe de compositores internacionais trabalhando para elas.

Antes de analisar as canções de K-pop, é preciso definir o que seria o Modelo Bennett e o que são as restrições definidas por ele. Em seu texto *Constraint, Collaboration and Creativity*, Bennett lista as características comuns das canções de sucesso anglo-saxônicas, incluindo desde aspectos melódicos, a duração da canção, até elementos literais.

Por causa de uma barreira linguística, os aspectos literais não foram levados em conta durante a pesquisa. Com essas alterações, a lista originalmente formulada por BENNETT (2012) fica assim:

- Repetição do refrão (quando a música está em forma verso-refrão), geralmente contendo o pico melódico da canção, resumindo o significado geral da letra;
- Rima - geralmente no final da frase lírica;
- Introdução instrumental de menos de 20 segundos;
- Cantada numa extensão de duas oitavas do Dó grave ao Dó central (C2-C4 em cifragem internacional), bastante focado em uma única oitava de A2-A3;
- Uso de 4-, 8- e 16- frases de compassos, com adições ou subtrações ocasionais;
- Baseado no formato verso-refrão ou AABA; Tempo 4/4;
- Tonalidade diatônica ou modal;
- Entre dois e quatro minutos de duração.

Entre as canções analisadas, praticamente todas as características listadas por Bennett puderam ser encontradas. Aspectos como tempo 4/4, tonalidade diatônica ou modal, dois a quatro minutos de duração, rima no final da frase lírica, formato verso-refrão ou AABA e repetição do refrão puderam ser encontrados em todas as 25 canções, correspondendo a 100% da amostragem.

Uma grande diferença entre a música popular coreana estudada neste trabalho e a música *mainstream* anglo-saxônica analisada por Bennett é a extensão vocal das músicas. Na totalidade, as músicas foram cantadas, de acordo com a cifragem internacional, de D3-F#5, com foco entre G3-D#5. As músicas dos grupos masculinos foram cantadas em totalidade entre as notas D3 e D5 e as canções dos grupos femininos foram cantadas entre F3 e F#5. Em nenhum dos casos o mesmo cantor dentro do grupo cantou a nota mais aguda e a mais grave na mesma música.

Mesmo que este modelo tenha servido quase completamente para as canções, algumas características a mais devem ser citadas para compreender especificamente as canções de K-pop. Estas são:

- Presença de *adlibs*, melodia cantada em segundo plano sem letra, durante o clímax da música, geralmente sendo a nota mais aguda da canção;
- Pelo menos um verso cantado em *rap*;
- Mistura de gêneros/elementos musicais diferentes dentro da canção;
- Mistura da língua inglesa com a coreana na letra sem prejudicar a rima da frase lírica.

As características listadas estão presentes em quase todas as 25 canções listadas, faltando uma ou outra característica de acordo com o gênero e estética da canção. Por exemplo, *Spring Day* do grupo BTS não contém inglês na letra nem mistura de gêneros, mas contém todas as outras características listadas; *Forever Young* do grupo BlackPink apenas não contém *adlibs*.

## 4 | CONCLUSÕES

A amostragem analisada evidencia a presença da música ocidental *mainstream* na produção musical do K-pop. Isso é perceptível pela facilidade em aplicar o Modelo Bennett à amostragem, apesar das singularidades do gênero o definirem como algo a parte. No caso do K-pop, singularidades como a presença de rap nas músicas, a extensão melódica mais aguda, a mistura das línguas coreana e inglesa na letra, *adlibs* para darem o clímax da canção e ocasionalmente o deslocamento do ápice melódico da canção do refrão para a *bridge* caracterizam as especificidades do gênero.



QR Code para a playlist com as canções analisadas para este artigo

## REFERÊNCIAS

- BENNETT, J. Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams. In: COLLINS, D, ed. **The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process. SEMPRE Studies in the Psychology of Music.** Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. 12, p. 139 – 169.
- ELFVING-HWANG, J. K-pop idols, artificial beauty and affective fan relationships in South Korea. In: ELLIOT, A, ed. **Routledge Handbook of Celebrity Studies.** Londres: Routledge, 2018. 12, p. 190 – 201.
- GAON. 2018 **년** Digital Chart. Acessado em 11 set. 2019. Online. Disponível em: [http://gaonchart.co.kr/main/section/chart/online.gaon? nationGbn=T&serviceGbn=ALL&targetTime=2018&hitYear=2018&termGbn=year](http://gaonchart.co.kr/main/section/chart/online.gaon?nationGbn=T&serviceGbn=ALL&targetTime=2018&hitYear=2018&termGbn=year)
- HARTONG, J. L. East Asian Music. In: MILLS, S., VAN AMSTEL, P., MARKOVIC, A., ed. **Musical terms worldwide: a companion for the musical explorer.** Local de Edição: Semar Publishers, 2006. 2, p. 9 – 15.
- LAURIE, T. Toward a Gendered Aesthetics of K-pop. In: CHAPMAN, I., JOHNSON, H., ed. **Global Glam and Popular Music : Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s.** Londres e Nova York: Routledge, 2017. 15, p. 204 – 231.
- LEE, H. E. Seeking the “others” within us - Discourses of Korean-ness in Korean popular music. In: HOLDEN, T. J. M., SCRASE, T. J., ed. **Medi@asia - Global media/tion in and out of context.** Taylor & Francis e-Library: Routledge, 2006. 6, p. 128 – 146.
- NETFLIX. “K-pop”. In: **Explained.** ep. 17. Produção e narração: Estelle Caswell. Produção executiva: Claire Gordon, Joe Posner, Ezra Klein, Chad Mumm, Jason Spingard-koff, Kate Townsend, Lisa Nishimura Frankfurt (DE): NETFLIX STUDIOS, LCC, 2018. Acesso em 9 set 2019. Disponível em: [netflix.com](https://www.netflix.com).
- OAK, J., WOONG, P. Y. **The Root of K-pop: The Biggest Influences of Today’s Biggest Acts.** Billboard, 6 ago. 2013. Acessado em 14 set. 2019. Online. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/5638224/the-root-of-k-pop-the-influences-of-todays-biggest-acts>
- Audição das músicas feitas em: Spotify. Acesso em 11 set. 2019. Online. Disponível em: [https://open.spotify.com/playlist/1L3AxomH8m64gqHkPDVTug?si=cvRbb\\_laQyK892V-A9XDB](https://open.spotify.com/playlist/1L3AxomH8m64gqHkPDVTug?si=cvRbb_laQyK892V-A9XDB)

## **SOBRE OS ORGANIZADORES**

**ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS** - Doutor em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Mestre em Letras, área de concentração Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2015). Especialista em Prática Judicante pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB, 2017), em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016), em Direito Civil-Constitucional pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016) e em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2015). Aperfeiçoamento no Curso de Preparação à Magistratura pela Escola Superior da Magistratura da Paraíba (ESMAPB, 2016). Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2013). Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2012). Foi Professor Substituto na Universidade Federal da Paraíba, Campus IV – Mamanguape (2016-2017). Atuou no ensino a distância na Universidade Federal da Paraíba (2013-2015), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017) e na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (2018-2019). Advogado inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direito canônico, direito constitucional, direito civil, direitos humanos e políticas públicas, direito e cultura), Literatura (religião, cultura, direito e literatura, literatura e direitos humanos, literatura e minorias, meio ambiente, ecocrítica, ecofeminismo, identidade nacional, escritura feminina, leitura feminista, literaturas de língua portuguesa, ensino de literatura), Linguística (gêneros textuais e ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Parecerista *ad hoc* de revistas científicas nas áreas de Direito e Letras. Organizador de obras coletivas pela Atena Editora. Vinculado a grupos de pesquisa devidamente cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: [orcid.org/0000-0002-5472-8879](https://orcid.org/0000-0002-5472-8879). E-mail: <[awsvasconcelos@gmail.com](mailto:awsvasconcelos@gmail.com)>.

**THAMIRES NAYARA SOUSA DE VASCONCELOS** - Mestra em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Licenciada em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2018). Bacharela em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2016). Advogada inscrita na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direitos humanos, direitos sociais, direitos das minorias), Literatura (literatura e sociedade, literatura e cultura, literatura e história, estudos pós-coloniais, guerra de independência, literatura portuguesa, literaturas africanas de língua portuguesa), Linguística (ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores).

Vinculada a grupo de pesquisa devidamente cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).  
Orcid: [orcid.org/0000-0003-1179-999X](https://orcid.org/0000-0003-1179-999X). E-mail: <[thamiresvasconcelos.adv@gmail.com](mailto:thamiresvasconcelos.adv@gmail.com)>.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Artes 2, 6, 43, 158, 160, 213, 223, 225

### C

Cinema 43, 44, 49, 52, 62, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222

Conto 24, 25, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 55, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75

Coral 31, 130, 131, 160, 176, 201, 205, 206

### D

Discurso 9, 20, 40, 44, 47, 54, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 90, 95, 99, 105, 106, 107, 108, 129, 135, 136, 140, 157, 161, 207

### E

Empoderamento 14, 15, 26, 27

Estado novo 129

Etnografia 8, 111, 113, 121

### I

Identidade 1, 10, 13, 18, 24, 25, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 77, 84, 90, 105, 106, 214, 228, 233, 238

Imigração 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61

### K

KPOP 233

### L

Letras 2, 49, 50, 75, 76, 91, 100, 120, 121, 132, 135, 141, 158, 208, 223, 224, 226, 228, 233, 238

Linguística 2, 9, 79, 88, 158, 183, 192, 210, 235, 238

Literatura 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 26, 27, 28, 29, 39, 40, 42, 43, 44, 49, 50, 53, 63, 67, 68, 75, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 109, 110, 112, 113, 114, 176, 211, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 231, 238

### M

Mito 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110

Modelo Bennett 233, 235, 236

Mulheres 14, 15, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 38, 39, 93, 103, 126, 136, 137, 225, 227, 229, 230, 231

Música 9, 37, 42, 43, 46, 49, 130, 131, 133, 135, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 174, 175, 176, 180, 182, 201, 202, 203, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236

Musicoterapia 211, 212, 213, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232

## **N**

Neurociência 185

## **P**

Perspectivas 2, 26, 43, 70, 160

Piano 160, 161, 162, 164, 166, 170, 171, 173, 175

Poesia 1, 7, 9, 10, 11, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 83, 87, 89, 90, 103, 109, 110, 114, 115, 117, 121

Poéticas 1, 13, 77, 80, 86

## **R**

Romances 14, 59, 92, 95, 99

## **S**

Saberes científicos 2

Sala de aula 40, 41, 44, 49, 208

Samba 4, 5, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 149, 150, 151, 152

Semiótica 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 92, 102

## **T**

Teoria da inteligência multifocal 176, 178, 180, 192, 193, 200, 205, 206

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 2

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 2

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

  
Atena  
Editora

Ano 2020