

SUMÁRIO

Apresentação	2
Análise do projeto de recuperação das áreas verdes de empreendimento residencial, em Hortolândia-SP	
<i>Bianca Zarili, Murilo Magri Martins e André Luiz da Conceição</i>	4
Uma leitura bioética sobre o Luto Antecipatório na morte de Manacá de Cheiro	
<i>Antonio Socorro Evangelista</i>	15
Tecnologia aplicada à linguagem: a leitura hipertextual do adolescente	
<i>Flavio Biasutti Valadares e Victor Yuji Sakamoto Yama</i>	33
O caleidoscópio de olhares em <i>Café</i>, de Mário de Andrade	
<i>Raquel Andrade Machado</i>	46
Aggro-effect e utopia: o épico na peça <i>Saved</i> de Edward Bond	
<i>Jonathan Renan da Silva Souza</i>	58

APRESENTAÇÃO

Este número da revista Argumento vem a público após um breve lapso, procurando cumprir sua vocação para a diversidade, para a multiplicidade de vozes e argumentos, trazendo aos leitores um conjunto de trabalhos que abordam desde a emergência das ações de preservação ambiental paralelamente ao progresso humano no planeta, passando pela vivência do Luto Antecipatório à luz da bioética, pelo comportamento e reações do leitor adolescente nesta época de suportes digitais e hipertextos, por uma leitura da sociedade brasileira do século XX constituída em um romance de Mário de Andrade, até a análise do efeito de agressão do público, construído em peça teatral do britânico Edward Bond.

Abre este número o artigo *Análise do projeto de recuperação das áreas verdes de empreendimento residencial, em Hortolândia-SP*, de Bianca Zarili, Murilo Magri Martins e André Luiz da Conceição, que traz os resultados da aplicação de projeto de compensação ambiental em área de pouco mais de 50 mil metros quadrados na qual foi construído um condomínio residencial. Acompanhando o desenvolvimento do projeto, os pesquisadores constataram o sucesso da ação de recuperação ambiental e seu impacto positivo na qualidade de vida dos moradores.

Na sequência, no artigo *Uma leitura bioética sobre o Luto Antecipatório na morte de Manacá de Cheiro*, Antonio Socorro Evangelista apresenta um conto de sua autoria, baseado em fatos reais, que tematiza o fenômeno do Luto Antecipatório. Desencadeado no entorno de um paciente terminal que está sob cuidados paliativos, o Luto Antecipatório é analisado a partir da perspectiva da bioética, concluindo-se que pode ser vivenciado de forma mais ou menos conflituosa pelos sujeitos, conforme seus traços culturais e familiares, principalmente.

No artigo seguinte, intitulado *Tecnologia aplicada à linguagem: a leitura hipertextual do adolescente*, Flavio Biasutti Valadares e Victor Yuji Sakamoto Yama apresentam os resultados de uma pesquisa com adolescentes estudantes do Ensino Médio, que objetivou verificar e analisar o comportamento desses jovens em relação à leitura, num contexto em que os suportes digitais se multiplicam e facilitam o acesso a materiais, especialmente marcados

pela configuração hipertextual. A análise dos resultados obtidos encaminha à conclusão de que a leitura realizada pelo jovem em ambientes nos quais predomina o hipertexto tem efeito positivo sobre o desenvolvimento da sua linguagem.

Segue-se o artigo intitulado *O caleidoscópio de olhares em Café*, de Mário de Andrade, de Raquel Andrade Machado, que apresenta a análise da obra do modernista escrita em 1942, sob o aspecto da pluralidade de olhares sobre a sociedade brasileira do século XX, em narrativa ambientada na cidade de São Paulo. Essa pluralidade é estabelecida por meio da construção da narrativa, desdobrando-se visões sobre a sociedade a partir da leitura e releitura de seus movimentos, feita por um cantador do Rio Grande do Norte que vem a São Paulo em visita a um parente.

Fechando este número, o artigo intitulado *Aggro-effect e utopia: o épico na peça Saved de Edward Bond*, de Jonathan Renan da Silva Souza, traz o contraste entre a noção de agressão do público, efeito alcançado pelo dramaturgo britânico na peça de 1965, e a noção de estranhamento, efeito teorizado pelo alemão Bertolt Brecht. Os elementos da peça são analisados em sua relação com o teatro épico, identificando-se a presença do direcionamento para a utopia, próprio da época de escrita da peça, viabilizando o questionamento sobre o impacto do épico e seu lugar na atualidade, especialmente sobre a possibilidade da utopia a partir da arte.

Esperamos que as ideias e argumentos reunidos nesta edição vão ao encontro das expectativas, ideias e argumentos de nossos leitores, mas que também deem ensejo à formulação de novas ideias e diferentes argumentos, constituindo-se um diálogo sempre necessário e caro à construção de conhecimentos. Ótima leitura!

Isabel Cristina Alvares de Souza

Coordenadora e editora

**ANÁLISE DO PROJETO DE RECUPERAÇÃO DAS ÁREAS VERDES DE
EMPREENDIMENTO RESIDENCIAL, EM HORTOLÂNDIA-SP**

Bianca Zarili¹

Murilo Magri Martins²

André Luiz da Conceição³

Resumo

A construção de empreendimentos imobiliários é considerada uma atividade potencialmente impactante ao meio ambiente, fato que requer o licenciamento ambiental, de forma que os impactos negativos gerados sejam mitigados. Desta forma, o objetivo geral deste estudo foi analisar o projeto de recuperação das áreas verdes de empreendimento residencial localizado no município de Hortolândia-SP. Como medida de compensação ambiental para este empreendimento, foi estabelecido o plantio de 1.418 mudas arbóreas nativas para a implantação do projeto de recuperação, o plantio de mais 280 mudas nativas para o projeto de arborização do sistema de lazer e passeio público, além do transplante de alguns indivíduos arbóreos exóticos isolados. Conclui-se que, diante dos resultados obtidos, o projeto de recuperação de áreas verdes do empreendimento foi satisfatório, apresentando baixo índice de perda de espécies arbóreas, além de ter propiciado uma melhor qualidade ambiental local e melhor qualidade de vida aos moradores.

Palavras-chave: Recuperação. Áreas verdes. Licenciamento ambiental.

Abstract

The construction of real estate projects is considered a potentially impacting activity in the environment, which requires environmental licensing, so that the negative impacts generated are mitigated. In this way, the general objective of this study was to analyze the project of recovery of the green areas of residential development located in the municipality of Hortolândia-SP. As an environmental compensation measure for this project, a plan of 1,418 native tree seedlings was established for the implementation of the rehabilitation project, the plan of more than 280 native seedlings for the afforestation project of the leisure and public walk system, in addition to transplanting some isolated exotic tree individuals, based on all current laws and following the guidelines of environmental licensing. It is concluded that, given the results obtained, the project to recover green areas of the project to satisfactory, presenting low loss rate of tree species, as well as a better local environmental quality and better quality of life for residents.

Keywords: Recovering. Green areas. Environmental Licensing.

¹ Graduada em Engenharia Ambiental e Sanitária pelo Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). E-mail: biancazarili@hotmail.com.

² Graduado em Engenharia Ambiental e Sanitária pelo Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). E-mail: murilomartins9@gmail.com.

³ Doutor e mestre em Planejamento de Sistemas Energéticos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), graduado e especialista em Geografia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), docente e pesquisador do Centro Paula Souza (CPS) e do Centro Universitário Padre Anchieta (UniAnchieta). E-mail: andre.conceicao@anchieta.br.

1 INTRODUÇÃO

Um projeto de recuperação de áreas degradadas tem como principal objetivo reaver os locais onde ocorreu a supressão da vegetação por determinada atividade, seja ela construção civil, exploração madeireira, expansão agropecuária etc. Tal procedimento é voltado principalmente para melhorar a qualidade ambiental de áreas que sofreram algum tipo de impacto ambiental negativo.

Neste contexto, os empreendimentos imobiliários, considerados como atividade potencialmente impactante ao meio ambiente e geradora de áreas degradadas, devem passar pelo processo de licenciamento ambiental com o propósito de evitar paralisações, atrasos e impedimentos em suas implantações. Estes empreendimentos produzem impactos ambientais, conforme citado anteriormente, e, para que ocorra a prevenção de eventuais danos, eles, frequentemente, são alvo dos órgãos ambientais fiscalizadores, como a Companhia Ambiental do Estado de São Paulo – CETESB, que é responsável, entre outras ações, pelo controle, fiscalização, monitoramento e licenciamento de atividades geradoras de poluição, com a preocupação de preservar e recuperar a qualidade do meio ambiente.

Desta forma, este trabalho analisa a execução do projeto de recuperação das áreas verdes, desenvolvido entre os anos de 2011 e 2015, do empreendimento “Condomínio Residencial Hortolândia II”, que entregou 173 unidades habitacionais do Programa Minha Casa Minha Vida, localizado no município de Hortolândia-SP.

Vale salientar que o presente artigo é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, desenvolvido junto ao Centro Universitário Padre Anchieta – UniAnchieta.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Nas primeiras décadas do século XXI, constata-se que a preocupação com a preservação do meio ambiente é crescente, buscando-se, através de políticas, planejamento e controle ambientais, o equilíbrio entre a exploração dos recursos naturais e o crescimento econômico, incorporando-se cada vez mais o paradigma de desenvolvimento sustentável.

Santos (2004) recorda que o termo desenvolvimento sustentável foi oficializado em 1987, no relatório “Nosso Futuro Comum”, também conhecido como relatório *Brundtland*, que, além de ter apresentado um diagnóstico dos principais problemas ambientais em escala global, também enfatizou que tais problemas deveriam ser a base para futuros planejamentos, adjetivados na época como ambientais.

Com essa preocupação latente, é possível verificar exigências governamentais para agir em prol de um meio ambiente ecologicamente equilibrado. Desta forma, o licenciamento

ambiental é considerado como um importante instrumento de gestão ambiental, previsto na Lei Federal nº 6.938, de 31 de agosto de 1981, que dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente – PNMA.

Do ponto de vista conceitual, é pertinente recorrer à resolução do Conselho Nacional do Meio Ambiente – CONAMA nº 237, de 19 de dezembro de 1997, na qual o licenciamento ambiental é definido como:

Procedimento administrativo pelo qual o órgão ambiental competente licencia a localização, instalação, ampliação e operação de empreendimentos e atividades utilizadoras de recursos ambientais consideradas efetiva ou potencialmente poluidoras e daquelas que, sob qualquer forma, possam causar degradação ambiental, considerando as disposições legais regulamentares e as normas técnicas aplicáveis ao caso. (Art. 1º, Inciso I, Resolução Conama nº 237/97).

Em consonância com o que estabelece a resolução anterior, Sánchez (2013), entende que o licenciamento ambiental possui as funções de disciplinar e regulamentar o acesso aos recursos ambientais e sua utilização, além de prevenir danos ambientais.

Araújo (2009) lembra que a indústria da construção civil é a atividade humana mais impactante sobre o meio ambiente, visto que todas as etapas de um empreendimento (construção, uso, manutenção e demolição) são relevantes no que diz respeito ao consumo de recursos naturais e à geração de resíduos. Por outro lado, vale salientar que tal indústria é capaz de funcionar como instrumento para a melhoria da qualidade de vida da sociedade como um todo.

Desta forma, a recuperação de áreas degradadas surge como uma alternativa possível para viabilizar a existência de empreendimentos imobiliários, porém com a garantia de que os impactos ambientais gerados, sobretudo quanto às áreas verdes, possam ser devidamente mitigados.

Em empreendimentos imobiliários do estado de São Paulo, além da necessidade de atentar para o licenciamento ambiental, também se torna importante enquadrar-se no que estabelece a Secretaria de Habitação do Estado de São Paulo, através do Grupo de Análise e Aprovação de Projetos Habitacionais – GRAPROHAB (órgão responsável pela aprovação de loteamentos e empreendimentos imobiliários habitacionais). As principais atribuições deste grupo envolvem unificar e acelerar os processos administrativos de aprovação pelo Estado, para a implantação de empreendimentos para fins residenciais, conjuntos e condomínios habitacionais, sejam eles públicos ou privados.

Segundo o *Manual de orientação para aprovação de projetos habitacionais*, publicado pela Secretaria da Habitação do Estado de São Paulo (2011, p. 3), apesar de ter sido criado em 1991, o GRAPROHAB passou por importantes modificações em 2007, por meio do decreto estadual nº 52.053, entretanto, manteve-se o “[...] foco de centralidade e rapidez administrativas nos procedimentos de licenciamento”.

3 MATERIAIS E MÉTODOS

Para atender ao objetivo proposto, se fez necessário o cumprimento de algumas etapas, tais como: (1) visitas técnicas exploratórias de reconhecimento da área; (2) pesquisa bibliográfica; (3) visitas técnicas para a implantação do projeto de recuperação de áreas verdes; (4) monitoramento e manutenção. Na sequência, cada uma das quatro etapas são descritas com detalhes.

3.1 Visitas técnicas exploratórias

A princípio foi feita uma visita técnica para reconhecimento da área onde seria instalado o empreendimento. A área se encontrava há muito tempo sem utilização para fins agrosilvipastoris, constatando-se a predominância de capim braquiária, leguminosa arbustiva e rebrota de eucaliptos, somados a alguns indivíduos arbóreos exóticos e nativos isolados.

Na época da visita técnica exploratória, observou-se que o entorno do empreendimento era composto por vários loteamentos residenciais e comércios, sendo que já estavam sendo ofertados equipamentos públicos de infraestrutura urbana, como energia elétrica, rede de abastecimento de água, asfalto, transporte público etc.

3.2 Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica caracterizou-se pela fase teórica do presente estudo, envolvendo a consulta, leitura e análise de artigos, livros, monografias e legislações ambientais vigentes direcionadas à supressão de vegetação, ao replantio e ao licenciamento ambiental. De todos os materiais consultados, o Manual do GRAPROHAB, mais especificamente os Anexos 21 e 22, foi um dos materiais mais consultados, sendo utilizado em praticamente toda a pesquisa, orientando o projeto de revegetação e implantação das áreas verdes no empreendimento imobiliário.

3.3 Visitas técnicas para a implantação do projeto

Durante a implantação do projeto habitacional, foram realizadas visitas técnicas para acompanhar todo o processo, aproveitando-se para levantar novos dados, tais como a identificação e caracterização dos indivíduos arbóreos isolados. Também foram realizados levantamentos fotográficos, pois para análise da CETESB, levam-se em consideração as imagens apresentadas nos laudos e nas vistorias periódicas para a atualização dos dados, com intenção de criar novos laudos sobre o projeto.

O plantio das mudas, realizado entre os meses de maio e junho de 2013, foi devidamente contemplado e pautado em todas as recomendações técnicas necessárias, além de cumprir as exigências das resoluções pertinentes ao plantio para reflorestamento.

3.4 Monitoramento e manutenção

Esta etapa da pesquisa já foi iniciada, entretanto, é algo que, conforme o artigo 16 da resolução da Secretaria do Meio Ambiente – SMA nº 32/2014, deve se estender por um período de dois anos, ou seja, neste caso se prolongará até o início de 2017. Contudo, os resultados aqui apresentados já são suficientes para o exercício de análise da execução do projeto de recuperação de áreas verdes do empreendimento residencial, alvo deste trabalho.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A implantação do projeto de recuperação ambiental do empreendimento levou em consideração a resolução SMA nº 8, de 31 de janeiro de 2008, que fixa a orientação para o reflorestamento heterogêneo de áreas degradadas. É importante ressaltar a necessidade de avaliar as condições ecológicas da área antes de elaborar o projeto de plantio. Devem ser levados em consideração aspectos como a fertilidade e o estado de conservação do solo, a presença de vegetação arbórea nativa remanescente na área ou nas proximidades, a topografia, o regime hídrico e o tipo de atividade desenvolvida no entorno da área a ser recuperada.

A área que recebeu o empreendimento imobiliário necessitou de licenciamento via GRAPROHAB, pois, conforme o decreto estadual nº 52.053/2007, em seu parágrafo IV, artigo 5º, “[...] condomínios horizontais e mistos (horizontais e verticais), com mais de 200 unidades ou com área de terreno superior a 50.000m² [...]” necessitam de licenciamento ambiental. Desta forma, considerando que o projeto habitacional possuía uma área total de 51.045,3m², 20% dela (8.507,55m²) foram destinados para fins de recuperação e reflorestamento, área de lazer e áreas verdes, conforme pode ser observado na Figura 1, a seguir.

Figura 1 – Imagem aérea com área total e área verde do empreendimento



Fonte: Adaptado de *Google Maps* (2016).

A partir da observação da figura anterior, constata-se que as áreas verdes do empreendimento estão localizadas em duas extremidades, sendo descontínuas entre si. Inclusive, uma dessas áreas verdes também sofre pelo fato de ser fragmentada, algo que precisou ocorrer para viabilizar a construção da portaria do condomínio e a entrada de pessoas e veículos.

De qualquer forma, o reflorestamento vegetativo do local foi feito com vegetação predominantemente de porte baixo, sendo esta a melhor opção técnica de recuperação para a garantia da qualidade ambiental do residencial. Vale salientar também que foram plantadas mudas arbóreas nativas contemplando espécies florestais dos quatros grupos sucessionais (pioneiras, secundárias iniciais, secundárias tardias e clímax), priorizando-se as espécies de ocorrência regional, além da realização de transplante arbóreo (Figura 2) dentro do sistema de lazer do condomínio, visando causar o menor impacto ambiental negativo possível.

Figura 2 – Indivíduo arbóreo exótico Figueira (Ficus sp.)



Fonte: Imagem capturada por Murilo Magri Martins (2013).

A figura anterior evidencia o procedimento de retirada do torrão da árvore, configurando-se como atividade realizada seguindo todas as recomendações técnicas para garantir a integridade arbórea e o favorecimento da sua sobrevivência no novo ambiente.

As tabelas 1 e 2 a seguir, apresentam o número de mudas e espécies que foram utilizadas para o plantio nas áreas verdes do empreendimento.

Tabela 1 – Quantidade de mudas e espécies pioneiras (50%)

Espécie	Nome popular	Quantidade
<i>Acosmium subelegans</i>	Amendoim Falso	50 mudas
<i>Aegiphila sellowiana</i>	Tamanqueiro	50 mudas
<i>Anadenanthera colubrina</i>	Angico Branco	50 mudas
<i>Anadenanthera falcata</i>	Angico do Cerrado	50 mudas
<i>Calophyllum brasiliensis</i>	Guanandi	50 mudas
<i>Caryocar brasiliense</i>	Pequi	50 mudas
<i>Cassia leptophylla</i>	Falso Barbatimão	50 mudas
<i>Cecropia spp.</i>	Embaúba	50 mudas
<i>Centrolobium tomentosum</i>	Araribá	50 mudas
<i>Chorisia speciosa</i>	Paineira Rosa	50 mudas
<i>Citharexylum myrianthum</i>	Tucaneiro	50 mudas
<i>Cordia trichotoma</i>	Louro Pardo	50 mudas
<i>Croton floribundus</i>	Capixingui	50 mudas
<i>Croton urucurama</i>	Sangra D'água	59 mudas
Total	14 espécies	709 mudas

Fonte: Elaborada por Murilo Magri Martins (2013), com dados do empreendimento.

Tabela 2 – Quantidade de mudas e espécies não pioneiras (50%)

Espécie	Nome popular	Quantidade
<i>Andira anthelmia</i>	Angelim amargoso	50 mudas
<i>Andira inermis</i>	Angelim liso	50 mudas
<i>Araucaria angustifolia (VU)</i>	Pinheiro do Paraná	50 mudas
<i>Aspidosperma cylindrocarpon</i>	Peroba-poca	50 mudas
<i>Aspidosperma parvifolium</i>	Guatambu Oliva	50 mudas
<i>Aspidosperma sp.</i>	Peroba	50 mudas
<i>Caesalpinia echinata</i>	Pau Brasil	50 mudas
<i>Caesalpinia ferrea</i>	Pau Ferro	50 mudas
<i>Cariniana estrelensis</i>	Jequitibá branco	50 mudas
<i>Cariniana legalis</i>	Jequitibá rosa	50 mudas
<i>Cedrela fissilis</i>	Cedro	50 mudas
<i>Copaifera langsdorfii</i>	Copaíba	50 mudas
<i>Cupaina vernalis</i>	Arco de Peneira	50 mudas
<i>Dalbergia nigra</i>	Jacarandá da Bahia	59 mudas
Total	14 espécies	709 mudas

Fonte: Elaborada por Murilo Magri Martins (2013), com dados do empreendimento.

Após o plantio das mudas e formação das áreas verdes, a cada seis meses foram executadas vistorias para o monitoramento das mudas e possíveis medidas a serem tomadas caso fosse encontrada alguma irregularidade. Quando completados dois anos, não será mais necessária a realização dessas vistorias, pois este é o tempo estimado para que as mudas possam se desenvolver sozinhas.

A Figura 3, a seguir, mostra uma das áreas verdes do condomínio, que recebeu, primariamente, a inserção de cobertura vegetal (gramíneas), a fim de garantir a integridade física do solo, e posteriormente o plantio de mudas arbóreas nativas que foram distribuídas aleatoriamente por toda a extensão da área.

Figura 3 – Área verde do condomínio



Fonte: Imagem capturada por Murilo Magri Martins (2015).

Nas primeiras vistorias, realizadas após a instalação das áreas verdes, notou-se que as mudas atingiram o estado de desenvolvimento necessário para crescerem sozinhas, com tamanhos que variavam de 1,5m a 3m de altura, incluindo uma perda de apenas 2%, o que é considerado satisfatório, visto que o permitido seria de até 10%, conforme estabelece a legislação.

5 CONCLUSÃO

Mesmo com a impermeabilização do solo devido à construção do empreendimento, a área verde, graças ao projeto de reflorestamento, alcançou um patamar satisfatório de desenvolvimento das mudas, fato que viabilizou a manutenção do processo de infiltração de água no solo, contribuindo, desta forma, para o crescimento periódico das espécies arbóreas escolhidas para o projeto habitacional. O esperado é que em cinco anos, os indivíduos arbóreos atinjam seu último estágio de crescimento, agregando biodiversidade ao meio ambiente local, como, por exemplo, o aumento de pássaros das mais variadas espécies, bem como insetos, morcegos e pequenos animais mamíferos, tais como os saguis.

Desta forma, o processo de reflorestamento, quando executado corretamente, recupera áreas consideradas inadequadas ambientalmente, além de agregar valor ao empreendimento imobiliário. Outra melhora constatada é na qualidade de vida dos moradores do condomínio e seu entorno, que passam a contar com espaços sombreados, árvores frutíferas e opções de lazer e entretenimento. Neste contexto, a recuperação de áreas verdes também é eficaz no

combate à erosão do solo, fato que possibilita a redução dos impactos ambientais negativos do empreendimento.

6 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Viviane Miranda. *Práticas Recomendadas para a Gestão mais Sustentável de Canteiros de Obras*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3146/tde-28102009173935/pt-br.php>>. Acesso em: 12 set. 2016.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Resolução CONAMA nº 237, de 19 de dezembro de 1997. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/res/res97/res23797.html>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BRASIL. Casa Civil. Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Portal da Legislação – Governo Federal. Brasília, DF. 15 set. 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6938.htm>. Acesso em: 18 jun. 2016.

SÁNCHEZ, Luís Enrique. *Avaliação de impacto ambiental: conceitos e métodos*. São Paulo: Oficina de Textos, 2013.

SANTOS, Rosely Ferreira dos. *Planejamento ambiental: teoria e prática*. São Paulo: Oficina de Textos, 2004.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 52.053, de 13 de agosto de 2007. Reestrutura o Grupo de Análise e Aprovação de Projetos Habitacionais – GRAPROHAB e dá providências correlatas. Disponível em: <http://licenciamento.cetesb.sp.gov.br/legislacao/estadual/decretos/2007_Dec_Est_52053.pdf>. Acesso em: 9 set. 2016.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Resolução SMA nº 8, de 31 de janeiro de 2008. Fixa a orientação para o reflorestamento heterogêneo de áreas degradadas e dá providências correlatas. Disponível em: <http://www.cetesb.sp.gov.br/licenciamento/documentos/2008_Res_SMA_08.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2016.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Habitação do Estado de São Paulo. *Manual de orientação para aprovação de projetos habitacionais*. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.habitacao.sp.gov.br/secretariahabitacao/downloads/graprohab/manualorientacao.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Resolução SMA nº 32, de 3 de abril de 2014. Estabelece as orientações, diretrizes e critérios sobre restauração ecológica no Estado de São Paulo, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.ambiente.sp.gov.br/legislacao/files/2014/04/Resolu%C3%A7%C3%A3oSMA-032-2014-a.pdf>>. Acesso em 19 nov. 2016.

Obras consultadas

SÃO PAULO (Estado). *Constituição do Estado de São Paulo*, de 5 de outubro de 1989. Portal do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo, SP. 12 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.legislacao.sp.gov.br/legislacao/index.htm>>. Acesso em: 18 maio 2016.

SÃO PAULO (Estado). Portaria DEPRN nº 75, de 21 de dezembro de 2006. Institui os novos modelos dos documentos oficiais emitidos pelo DEPRN e suas respectivas finalidades. Disponível em: <http://licenciamento.cetesb.sp.gov.br/legislacao/estadual/portarias/2006_Port_DEPRN_75.pdf>. Acesso em: 2 set. 2016.

**UMA LEITURA BIOÉTICA SOBRE O LUTO ANTECIPATÓRIO NA MORTE DE
MANACÁ DE CHEIRO**

Antonio Socorro Evangelista¹

Resumo

No evento da vida, permanecem contínuas reflexões sobre a morte e o processo de morrer, pois elas envolvem medos, perspectivas, racionalidades técnicas, aspectos culturais e espirituais que fazem parte deste evento. Foi entre as idas e vindas do evento da vida que conheci Manacá de Cheiro, uma matriarca amável e serena que havia desenvolvido um câncer aos 70 anos de idade; naquele momento, aos 72 anos de vida, ela fazia parte dos pacientes em atendimento paliativo de um hospital público no interior de São Paulo. A leitura bioética da história de Manacá de Cheiro, que foi transformada em conto, nos possibilita compreender a sua dor, o seu sofrimento e os conflitos humanos que surgem e são desencadeados no processo de finitude; ela também facilitou a mediação social que envolvia os aspectos cultural e familiar relacionados e inseridos no conflito. A forma com que Manacá de Cheiro reagiu desde que soube de sua doença e principalmente nos momentos que antecederam a sua morte evidencia o Luto Antecipatório, que em sua história apresenta desconforto e dicotomia entre seus familiares e a equipe de saúde que o assistia. Esta situação, além de lhe causar sofrimento, possivelmente o provocava e estimulava a lutar por continuar vivo até que aquela questão/conflito que o incomodava se resolvesse. Ao saber que seu pedido havia sido atendido por sua filha, Manacá de Cheiro pôde partir.

Palavras-chave: Processo de morrer. Bioética. Conflitos. Dor. Luto Antecipatório.

Abstract

In the event of life, remain continuous reflections on death and dying process, since they involve fears, perspectives, technical rationales, cultural and spiritual aspects that are part of this event. It was between the comings and goings of the event of life that I met Manacá de Cheiro, a kind and serene matriarch who had developed cancer at the age of seventy, at that moment, at 72 years of age she was part of the palliative care patients of a Public hospital in the interior of São Paulo. The bioethical reading of the story of Manacá de Cheiro, which has been transformed into a short story, allows us to understand its pain, its suffering and the human conflicts that arise when they are unleashed in the process of finitude; it also facilitated social mediation that involved the cultural and family related aspects and inserted into the conflict. The way Manacá de Cheiro reacted as soon as he learned of his illness and especially in the moments before his death shows the anticipatory mourning, which in his history presents discomfort and dichotomy between his relatives and the health team that attended him. This situation, in addition to causing him suffering, possibly provoked and stimulated him to fight by remaining alive until that issue / conflict that bothered him resolved. Upon learning that his request had been taken care of by his daughter, Manacá de Cheiro left.

Keywords: Attitude towards death. Bioethics. Right to die. Ache. Anticipatory grief.

¹ Antonio S. Evangelista é graduado em Psicologia pela Universidade São Francisco, pós-graduado em Fé e Política pela Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestre em Bioética pela Universidade São Camilo/SP.

Introdução

Entre idas e vindas, encontros e despedidas, permanecem contínuas reflexões sobre a morte e o processo de morrer; elas envolvem medos, perspectivas, racionalidades técnicas, aspectos culturais e espirituais. Por essa razão, o luto ou a antecipação dele, além de causar desconforto, provoca inquietações e questionamentos à espécie humana (ANJOS, 2007).

A inspiração para este trabalho, que objetiva evidenciar as interferências e resistências humanas em relação aos conflitos individuais e sociais apresentados no Luto Antecipatório, faz parte de minhas inquietações, que surgiram e estão relacionadas ao sofrimento e conflitos observados no processo de morrer, após o anúncio da morte.

A morte imediatamente nos convoca para refletir sobre as coisas essenciais, que inclui questionamentos sobre os significados de nossa vida. Portanto, aceitá-la como parte do ciclo vital pode, além de favorecer a compreensão do luto, inibir expectativas e, assim, diminuir os conflitos existenciais da finitude (FRANKE, 2016).

Para Kovács (1992), a consciência da própria morte é uma importante conquista constitutiva do homem; em sua proposta, o homem é determinado pela consciência objetiva de sua mortalidade e por uma subjetividade que busca a imortalidade, desta forma, diante da consciência de mortalidade inerente à espécie humana, torna-se possível compreender nela o Luto Antecipatório.

Na compreensão de Rando (1986, 2000 apud FONSECA, 2004), o Luto Antecipatório é um conjunto de processos deflagrados pelo paciente e pela família a partir da progressiva ameaça de perda, e quando compreendido por seu caráter psicossocial, diferencia-se do luto pós-morte; o Luto Antecipatório sofre influência dos fatores psicológicos, sociais e físicos, e sua análise deve incluir a perspectiva de cada pessoa que o experimenta. Por esta razão, inclui em sua compreensão as perspectivas do paciente, das pessoas íntimas a ele e de outras pessoas envolvidas no processo.

Em 1944 em um artigo escrito por Lindermann, denominado “The Symptomatology and Management of Acute Grief”, foi utilizado pela primeira vez o termo “Luto Antecipatório”; naquela ocasião, Lindermann observou que as esposas dos soldados que iam para a guerra, diante da separação física de seus maridos e com a perspectiva de eles morrerem em batalha, experienciavam as reações do luto (FONSECA, 2004).

Lindermann, com a constatação deste fenômeno, percebeu que a ameaça da morte ou separação pode, por si própria, iniciar uma situação de enlutamento, portanto, dependendo dos valores e crenças da família, a condição de perda anunciada pela enfermidade desencadeia uma série de atitudes que podem convergir para o Luto Antecipatório.

Portanto, desde meados do século passado, o “Luto Antecipatório” passou a ser observado e analisado. Naquele primeiro momento ele estava relacionado à separação física que envolvia as esposas dos soldados que iam para os campos de batalha; ao considerarem a iminência da morte, elas antecipavam o desligamento afetivo (FONSECA, 2004).

Entre as décadas de 1970 e 1980, a vivência antecipada do luto, o desligamento ou “alinhamento” afetivo, também passou a ser observada em pessoas que enfrentavam doenças terminais, pois a morte, anunciada pela enfermidade, pode indicar a antecipação do luto; esta condição, vivência e possíveis intervenções podem prevenir o desenvolvimento de problemas ou minimizar o sofrimento no luto pós-morte (RANDO, 2000).

Considerando, entre as informações sobre o Luto Antecipatório, sua função adaptativa e diante da constatação de que todos morrem, mas que nem todos que passam ou estão na dimensão da história vivem, apresento, não para interferir na universalidade da morte que sobrepõe à vida, mas para mediar esse descompasso social da vida, do viver e da morte, a bioética.

Ela não se reduz à condição biológica da morte, mas abrange a dignidade inerente à vida, onde ela, no desenvolvimento da morte, se mantém com o firme propósito de assegurar a vida com dignidade, no tempo e na história de cada pessoa; sem a preocupação com o tempo de cada vida, mas com a vida em cada tempo, entre os que chegam e entre os que vão, com curtas ou longas histórias, está, pode estar ou deveria estar a bioética.

O século XX foi marcado por grandes avanços, um deles, o tecnológico. Contudo, a humanidade experimentou nele uma grande crise ética que cominou a coisificação da pessoa humana. Em meio a esta crise e se posicionado de forma contrária à coisificação do indivíduo, surgiu nos Estados Unidos a bioética.

Mesmo diante dos avanços tecnológicos aplicados ou propostos sob manipulação técnica, com fundamentações bioéticas sobre a ética da vida ou de uma vida ética, a bioética permanece viva (PESSINI; BARCHIFONTAINE, 2007).

Os avanços tecnológicos provocaram e sempre provocam iniciativas, muitas delas mercantilistas, nas quais a manipulação da pessoa humana, no contexto individual e social, permanece enviesada pela técnica para garantir os pressupostos do mercado; por esta razão, os eventos da vida e do desenvolvimento humano, que incluem as formas de nascer, existir e morrer, passaram a ser questionados pela bioética.

Com a proposta de assegurar a dignidade humana, referenciada pelos princípios bioéticos da autonomia, não-maleficência, beneficência, justiça e equidade, a bioética propôs

aplicar a ética do cuidado aos pacientes em atendimento paliativo; com a mesma intensidade ela sugeriu sua aplicabilidade às políticas públicas de saúde.

Foi com esta proposta que Manacá de Cheiro, no momento em que a sua história caminhava em direção ou em consonância com a morte, foi acompanhada. Nela, foram observados os aspectos da dor, do sofrimento e dos conflitos, que requerem atenção às circunstâncias culturais, espirituais e sociais.

Estas circunstâncias, que envolvem a morte e o processo de morrer, no qual os conflitos existenciais normalmente são desenvolvidos, requerem compreensão social, fisiológica e não fisiológica da morte, mesmo porque, sendo ela parte do desenvolvimento humano, seu acontecimento não está para o enfrentamento ou frustração da medicina, família e demais cuidadores, contudo, considerando que a espécie humana, mesmo compreendendo-a de forma objetiva, mantém desejos subjetivos de eternidade, a morte continua sendo enfrentada.

No conto “O dia em que Manacá de Cheiro morreu”, apresentado a seguir, é possível, à luz da bioética, compreender e evidenciar entre as perspectivas, os conflitos e descompassos da vida moderna que ocorreram em sua finitude, o Luto Antecipatório.

A história, transformada em conto, oferece a possibilidade de um distanciamento da dimensão humana e, assim, melhor analisar os “encontros” e “desencontros” nos “encontros” humanos com a morte; nestas condições e fragilidades a vida acontece, daí a importância da bioética na mediação deste acontecimento.

Escrito em 2015, a partir da vida, da doença e da morte de Manacá de Cheiro, o conto “O dia em que Manacá de Cheiro morreu” oferece ao leitor a possibilidade de, mesmo estando nela, se distanciar da condição humana e assim melhor compreender a dinâmica da vida e da morte; o conto é de autoria deste autor, parte de sua dissertação de mestrado, com o título “A Aceitação da Morte à Luz da Bioética”, apresentada à Universidade São Camilo em 2016.

Em seu desenvolvimento, o conto apresenta pedidos, reações e conflitos que envolveram a vida de Manacá de Cheiro nos momentos que antecederam sua morte, quando ele estava sob Cuidados Paliativos, portanto, traz elementos da vida e da morte de Manacá de Cheiro, que ocorreu em 2012.

O dia em que Manacá de Cheiro morreu

Já com flores arroxeadas, mas firmemente em pé, Manacá de Cheiro estava sempre sorrindo e lutava para se curar de uma terrível doença que possivelmente adquiriu dos

inúmeros inseticidas que, sem controle, foram jogados em seus galhos quando ele ainda era jovem.

Nas noites em que a Lua dorme, as cigarras cantam até morrer, já os pequenos vaga-lumes que protegem a dama da noite, preocupados com as sinfonias das cigarras, trazem a luz para que ela não atrase em seu sair.

Manacá de Cheiro também aproveitava as luzes dos vaga-lumes para contar longas histórias e, enquanto contava suas histórias, aguardava pelo perfume que a dama da noite oferece apenas nas madrugadas. Foi em uma noite sinfônica das cigarras que ele contou sobre o medo e a dor que os humanos causavam aos Manacás, quando no inverno apareciam com enormes facões e sem piedade cortavam-lhes folhas e galhos. Os manacás jovens e as demais flores de Esperança Verde ficavam em pânico quando viam os humanos.

Manacá de Cheiro e as outras flores de Esperança Verde temiam a chegada do inverno, por isso, nas noites em que a lua dorme, ele aproveitava para orientar as flores que moravam em Esperança Verde, sobre os cuidados em relação aos humanos. Dizia a elas, que humanos pareciam viver em outro planeta e sempre chegavam em barulhentas carruagens, com folhas estranhas cobrindo o corpo, traziam facões tão afiados que doíam mais do que a morte, nas noites de lua cheia.

Mas, depois das noites em que a Lua dorme e talvez por acordar cansada, ela só retorna nas madrugadas; destemido, Manacá de Cheiro sempre esperava a lua chegar, e em uma dessas madrugadas em que ele, ansioso, esperava a Lua, falou de suas filhas, Azaleia, Camélia e Amor Perfeito, e também se lembrou de vários outros de sua descendência.

Mas foi em uma tarde, daquelas em que sol ajuda a chuva a cair, que Manacá de Cheiro falou de sua terceira geração; nela, desabrochava a belíssima Paineira, primogênita de Lírio que foi o primogênito de Amor Perfeito, primogênita de Manacá de Cheiro.

A pequena Paineira, com poucos e curtos galhos, esbanjava saúde em seu terceiro ano de vida. Ela ainda demoraria muito para florir, mas Manacá de Cheiro já imaginava as flores das redondezas colhendo suas cápsulas, ou aguardando elas explodirem para juntar sua paina e confeccionar luxuosos travesseiros. Sem contar com os cochilos demorados das hortênsias idosas à sua sombra, claro que elas jamais se encostariam ao tronco da belíssima Paineira.

Nos primeiros dias da primavera, quando a família de Manacá de Cheiro aguardava, ansiosamente, a chegada do verão para celebrar o primeiro ano da Paineira, a saúde de Manacá de Cheiro se agravou. Nesta ocasião, ele foi informado de que teria que fazer tratamento com amarrados de sapé; as flores de Esperança Verde sabiam que amarrados de sapé só eram indicados em casos graves, por isso, choraram aos pés de Manacá de Cheiro.

Manacá de Cheiro não se deixou abalar e, duvidando da notícia, solicitou que Amor Perfeito providenciasse um lindo traje para ele usar no aniversário de Paineira. Amor Perfeito era uma artesã em tecelagem, trabalhava com os delicados e caríssimos fios de mamão de corda. Amor Perfeito, em seu próprio ateliê, confeccionou os trajes de gala solicitados por Manacá de Cheiro, que bailou por várias horas no aniversário de Paineira.

Era sabido em Esperança Verde que as flores tratadas com amarrados de sapé viviam no máximo uns dois anos, mas Manacá de Cheiro parecia não acreditar nisso e depois de ter bailado muito voltou para casa; chegando em casa, tratou de guardar bem guardado seu traje de gala.

O tempo passava, e Manacá de Cheiro dava sinais de cansaço e de dor, ficava longos períodos em silêncio e se alimentava apenas do chá de batata roxa, que Camélia cuidadosamente preparava; neste período, e nos dias em que a lua dorme, Manacá de Cheiro falava das flores que já haviam morrido, dizia sonhar com elas. Azaleia tinha medo de ouvir as histórias de Manacá de Cheiro.

Em um daqueles dias em que a Lua acorda cansada, Manacá de Cheiro lembrou-se de ter bailado no aniversário de Paineira e, alegre, disse que, para o grande dia, deveria usar o mesmo traje, mas que, para isso, seriam necessários dois ajustes, que ele gostaria que Amor Perfeito providenciasse.

Nas noites de Lua cheia, Manacá de Cheiro sempre estava mais tranquilo e aproveitava para ficar com sua família. Ele gostava de imitar os gafanhotos para que as flores pequenas pudessem sorrir; algumas delas tinham medo de Manacá de Cheiro por conta de suas flores arroxeadas, mas ele não se importava com isso.

O guerreiro Manacá dizia que se pudesse controlar o tempo, ele seria somente com a Lua cheia e, ao mesmo tempo, dizia estar cansado do tratamento com amarrados de sapé, afirmava precisar dele para ter tempo de proteger e ensinar seus descendentes, que ele não gostaria que sofressem como ele sofreu em sua vida.

Para Manacá de Cheiro, o seu dia de Cigarra se aproximava, e essa espera parecia estar sendo cronometrada por suas folhas que caíam e pelo seu caule que, já sem forças para buscar água em suas extremidades, secava, secava e secava; essa situação o deixava angustiado e de seu rosto rolavam lágrimas de dor. Nestes momentos, ele dizia sentir suas raízes se quebrando e temia que a qualquer momento elas se arrebatassem de vez, levando-o ao chão, para não mais levantar.

Amor Perfeito, Azaleia e Camélia eram suas primogênicas, e a elas Manacá de Cheiro fazia recomendações para o seu dia de Cigarra, com detalhes e preocupações de como esse dia

deveria ser. Ele atribuía tarefas a suas primogênitãs. Por conta das atribuições de tarefas, Amor Perfeito se entristeceu. Qual seria a tarefa que entristeceu Amor Perfeito? Mas ela se mantinha em silêncio e recusava retomar a conversa sobre o pedido de Manacá de Cheiro.

O saudoso Manacá, em seu silêncio, parecia estar unido ao canto das Cigarras que a cada dia ficava mais forte e, ao se aproximar os dias em que a Lua dorme, ele ficava tenso por Amor Perfeito continuar se recusando a atender o seu pedido. Em um desses dias de tensão, ele pediu ajuda para a equipe do Dr. Jequitibá Vermelho, que prontamente se dispôs a ajudá-lo.

Com a água do riacho que circulava em Esperança Verde, e que em outros tempos já havia matado a sede de Manacá de Cheiro, ele semanalmente foi sendo regado pela equipe de Dr. Jequitibá Vermelho; suas folhas continuavam a cair, mas ele dizia que sua dor estava diminuindo. Diante daquela melhora, Manacá de Cheiro passou a ser regado a cada três dias, e Dr. Jequitibá Vermelho solicitou que sua família também o regasse.

Gradativamente, a família foi aderindo ao pedido de Dr. Jequitibá Vermelho, mas Amor Perfeito não. Ela se recusava a buscar água e usava da água que os outros familiares buscavam. Manacá de Cheiro relatou ao Dr. Jequitibá Vermelho que, por conta de seu pedido, Amor Perfeito havia se distanciado e quase não se aproximava mais dele. Para ele, se Amor Perfeito não atendesse seu pedido, o seu dia de Cigarra não seria perfeito.

O pedido de Manacá de Cheiro a Amor Perfeito estava relacionado aos dois ajustes que ele gostaria que fossem feitos no traje de gala que havia sido usado no aniversário de Paineira. Ele dizia que gostaria de estar bem bonito em seu dia de Cigarra, mas, para isso, seriam necessários os ajustes; no entanto, Amor Perfeito continuava se recusando a atender Manacá de Cheiro.

Manacá de Cheiro permanecia em sofrimento por perceber que Amor Perfeito se recusava a cortar suas ramagens que, em seu entendimento, sobravam em seus pés e eram curtas para os seus braços. Com isso, mesmo ele estando pronto e caminhando para o seu dia de Cigarra, o dia não chegava.

Sem ser atendido por Amor Perfeito, ele temia que, no seu dia de Cigarra, houvesse julgamento sobre a sua conduta moral; em sua análise, as hortênsias idosas iriam dizer que ele não estaria vestido adequadamente para sua noite de Cigarra.

Por outro lado, Amor Perfeito relatou à equipe de Dr. Jequitibá Vermelho que jamais atenderia ao pedido de Manacá de Cheiro, pois, em sua compreensão, se ela o atendesse, o seu dia de Cigarra seria antecipado, e ela iria se sentir culpada por isso.

Por conta deste impasse, e diante do sofrimento e das manifestações físicas, orgânicas e emocionais de Manacá de Cheiro, a equipe de Dr. Jequitibá Vermelho resolveu intervir e chamou Amor Perfeito para conversar e resolver aquela situação.

Amor Perfeito relutou e fez duras críticas ao pedido de Dr. Jequitibá Vermelho, mas depois de ter chorado um pouco, disse que talvez atendesse ao pedido de Manacá de Cheiro. No entanto, afirmou não ser justo Dr. Jequitibá Vermelho exigir dela algo que ela não queria e nem poderia fazer, e finalizou dizendo que precisava pensar um pouco; com suas folhas cobrindo o rosto, saiu chorosa e foi embora.

Amor Perfeito, por ser uma artesã em costura, não teria dificuldades para atender ao pedido de Manacá de Cheiro, e assim o fez. Na primeira hora da manhã seguinte, lá estava Amor Perfeito para confirmar que havia atendido ao pedido de seu pai e, na terceira hora da mesma manhã, Manacá de Cheiro, com a certificação do atendimento de seu pedido, agradeceu e sorriu segurando a mão de sua filha.

Na terceira hora do segundo período do mesmo dia, por apresentar melhoras e suas folhas estarem leves e soltas, Manacá de Cheiro foi liberado pela equipe de Dr. Jequitibá Vermelho para retornar ao jardim e tomar da água do riacho. Neste momento, Manacá de Cheiro estava tão bem que não lembrou ou não quis falar sobre o canto das Cigarras.

Entre as duas primeiras horas do dia seguinte, depois de um constante corre-corre lá pelas bandas do riacho, ouviu-se um grande barulho. Era Manacá de Cheiro caindo para não mais levantar.

Uma semana após o dia de Cigarra de Manacá de Cheiro, como era de costume da equipe do Dr. Jequitibá Vermelho, Azaleia, Camélia e Amor Perfeito foram chamadas para finalizar o protocolo de atendimento e conversar sobre o luto; elas vieram, mas Amor Perfeito se limitou a permanecer com as folhas em seu rosto, enquanto suas irmãs relatavam o que aconteceu no dia de Cigarra de Manacá de Cheiro.

Ao concluir aquele momento e observando que as folhas permaneciam no rosto de Amor Perfeito, Dr. Jequitibá Vermelho perguntou a ela se queria dizer algo. Ela, apenas inclinando as folhas, disse: “Hoje estou com muita raiva do senhor, entendo o que o senhor me pediu, mas eu sabia que se atendesse o pedido dele, o seu dia de Cigarra chegaria, e o senhor é culpado disso”.

Após ter falado com Dr. Jequitibá Vermelho, Amor Perfeito dividiu ao meio as folhas que cobriam o seu rosto e novamente disse: “Quando passar essa raiva que me impossibilita olhar para o senhor, posso vir conversar novamente?”. Ao ouvir o sim do Dr. Jequitibá

Vermelho, levantou-se, disse até logo e, retornando as folhas para novamente cobrir seu rosto, saiu apressadamente.

Método

A narrativa como forma de pesquisa

A narrativa e a hermenêutica² propostas como base na compreensão deste trabalho estão em sintonia com a proposta de Gracia (2010), que entende que a vida humana e a ética têm caráter narrativo, elas também estão amparadas pela proposta de Ortega y Gasset sobre a razão vital, na qual ele chama a atenção para a perspectiva com que cada pessoa olha o mundo.

Ao propor que a “razão narrativa e necessariamente hermenêutica” são fontes de saber, por possibilitarem reflexão sobre nós mesmos, e também sobre a nossa própria vida, Ortega y Gasset indica o uso da hermenêutica como caminho para a análise dos conflitos individuais e coletivos apresentados no momento da finitude. Além de amparar e possibilitar uma evidência melhorada dos conflitos, ela respondeu aos apelos da bioética, sobre necessidade de assegurar a autonomia da pessoa humana, nesta condição de vulnerabilidade que a morte pode causar.

As narrativas estruturadas da vida e da morte como conclusão do ciclo vital possibilitaram recortes e reflexão em relação ao sofrimento que o advento da morte pode provocar na existência humana. Essas provocações e reflexão sobre a existência e o sofrimento humano exigiram o envolvimento das pessoas em relação à sua existência e, conseqüentemente, à existência do outro; este envolvimento, a partir de uma fonte de saber cultural e ético, nos conduz à bioética.

Desta forma, “Os contos ilustrados, os quadrinhos, as fábulas, os poemas, as canções, o folclore, os contos, os romances, os filmes, os relatos de viagem, são narrativas com influências diretas ou indiretas de nossa personalidade moral” (GRACIA, 2010, p. 216). Por isso, há a necessidade de se incluírem todos esses aspectos para a compreensão do Luto Antecipatório.

² A construção narrativa e a hermenêutica propostas como condição metodológica para a compreensão dos conflitos humanos, que surgem ou são desencadeados com o Luto Antecipatório apresentados no conto com vivências do luto neste artigo, utilizado neste estudo para facilitar a compreensão do processo de morrer e da morte, estão ancoradas nos estudos de Paul Ricoeur, que destaca a relevância da dialética da compreensão e da dialética na explicação da interpretação, além da necessidade de uma atitude metodológica e uma atitude ontológica para a interpretação hermenêutica.

O imaginário pode expressar sonhos, e, abordado com a perspectiva heurística, diante dos conflitos e do sofrimento na terminalidade, revela uma força de imaginação criadora que possibilita “reescrever” uma nova realidade aos fatos.

Nas narrativas, onde a hermenêutica se caracteriza como instrumento de análise, o imaginário torna-se um grande “palco” e passa a ser instrumento para a observação dos aspectos do inconsciente, normalmente presente nas construções imaginárias; nele, o consciente coletivo, em relação à morte, busca guarida. (RICOEUR, 1989).

Diante do saber cultural e ético presente nas narrativas, surge a necessidade da hermenêutica, termo que procede do grego *hermeneia*, que significa, entre outras coisas, interpretação. Portanto, para a compreensão do Luto Antecipatório à luz da bioética foi necessário o uso da hermenêutica contextualizada no conto sobre a morte de Manacá de Cheiro.

Sendo a hermenêutica a ciência e a arte da interpretação, a sua utilização no relato sobre o luto apresentado neste artigo teve e terá novas possibilidades para a interpretação do Luto Antecipatório como parte do ciclo vital. Esta condição não é exclusividade do autor, que, à luz de um preposto, neste caso a bioética, faz posicionamento, mas de cada leitor que, diante da análise e interpretação dos fatos apresentados, poderá ampliar para além da perspectiva do autor a compreensão sobre o Luto Antecipatório; esta possibilidade também é um pressuposto da hermenêutica (GRACIA, 2010).

Diante das evidências de que sobre a vida e a morte há inúmeras situações que continuam sem explicação ou destituídas de significados compreendidos na dimensão humana, considerando que estar para além da explicação, que também é um método de análise das ocorrências da vida, permanecerá enviesada neste artigo a afirmação de Gracia (2010, p. 225) de que “a vida é um fenômeno a um só tempo originário e complexo, princípio e termo de todo sentido”.

Com a constatação de que “sem explicação” pode ser um apêndice da ciência e analisando a referência de luto que serviu de base para este artigo, sem a pretensão de resposta, mas dos sentimentos e comportamentos nela evidenciados, em que o sentido é sentido dentro da vida, faz-se necessário recorrer à hermenêutica para possibilitar a interpretação de um ocorrido na vida ou parte dela, a morte.

Os esclarecimentos da bioética, com destaque para os princípios da autonomia e da vulnerabilidade que interpelam os questionamentos no processo de finitude, foram utilizados como base para uma integral condição de compreensão da pessoa humana e da sociedade, no desenvolvimento da morte e no processo de morrer.

A pesquisa propriamente dita

Neste artigo utilizou-se da construção e narrativa de um conto, apresentado acima, para ilustrar e discutir a proposta e o objetivo deste estudo. Nele, é possível evidenciar o sofrimento e os conflitos individuais e coletivos no processo de finitude.

Os fatos narrados através da literatura imaginária e apresentados na forma de conto oferecem uma dimensão interpretativa que possibilita uma compreensão diferenciada sobre o sofrimento, a dor e o processo de finitude.

Por essa razão, o entendimento sobre o Luto Antecipatório na história de Manacá de Cheiro, além de exigir uma compreensão sobre os conflitos e comportamentos apresentados, requer a utilização da hermenêutica, da atenção ao cuidado e da análise sobre a narrativa que a situação requer.

O relato em forma de conto que foi o eixo desta pesquisa apresenta uma situação de luto vivida por Manacá de Cheiro, que, na aceitação antecipada do luto, escolhe a vestimenta que usaria em seu velório.

Diante do conto apresentado e retomando os princípios da bioética que norteiam a compreensão e o diálogo sobre a dor, o sofrimento e a ética do cuidado inerente ao processo de finitude, e nele a aceitação da morte como conclusão do ciclo vital, à luz da bioética, ou para facilitar esta luz, os princípios da Autonomia e da Vulnerabilidade precederão os demais, neste estudo.

Resultados

Considerando a aceitação e o luto permeados ao desenvolvimento da vida, na qual as perdas, as alegrias e o sofrimento protagonizam, a não aceitação da morte como parte do ciclo da vida possibilita grandes turbulências no relacionamento humano. Nelas, permanece o sentimento de traição ou de abandono, portanto, o luto e sua aceitação diferem de acordo com o que cada pessoa protagoniza.

O processo de aceitação vivido por Manacá de Cheiro não aparenta grandes turbulências, pelo contrário, inclui sua concepção e preocupação sobre a avaliação das demais flores, que possivelmente estariam em seu velório. Dessa forma, quando ele define e solicita ajustes em suas vestimentas fúnebres, ele demonstra não só a aceitação do processo de luto, mas também a antecipação dele:

Ele dizia que gostaria de estar bem bonito em seu dia de Cigarra, mas, para isso, seriam necessários os ajustes [...].

Para Franke (2016), a ordenação do pensamento em uma perspectiva otimista é fundamental para o enfrentamento do luto, considerando que a autora não define a dimensão temporal para esses acontecimentos, mas afirma que sua duração está relacionada ou em consonância com as fases do luto. É possível que a enfermidade e condição de ancião tenham sido elementos da aceitação e da organização do Luto Antecipatório de Manacá de Cheiro.

Desta forma, podemos concluir que o Luto Antecipatório é uma importante ferramenta para harmonizar o processo terminal. Ele, ao harmonizar, possibilita qualidade de vida, e com qualidade de vida, as alegrias, mesmo na terminalidade, podem ser acessadas.

No contexto do Luto Antecipatório que faz parte desta pesquisa, estão presentes, com variações de causa e sintoma, a dor física e a emocional. Nele, o comportamento dos familiares se diferencia do comportamento do paciente.

Manacá de Cheiro, depois de prolongados momentos de silêncio, fez um pedido referente à sua morte a um de seus familiares; no entanto, por este familiar não estar na mesma sintonia de luto em que ele estava, vinculou o pedido de Manacá de Cheiro a uma condição de transcendências, e este comportamento, além de camuflar a dor, condicionava-o a se esquivar daquele pedido.

A forma como a família se comporta ou lida com a dor oriunda dos pedidos que são feitos durante o Luto Antecipatório indica o seu momento de luto; ele pode ser contrário ou não estar na mesma sintonia do momento de luto que o paciente está vivendo. Na história de Manacá de Cheiro, este comportamento não é diferente, pois ele, contrário ao momento de luto do seu familiar, demonstrava já ter concluído o processo de aceitação da morte, por isso vivia o Luto Antecipatório.

Considerando a dimensão de transcendência observada no comportamento familiar, ela, que ainda não tinha aceitado a perda e a morte anunciada para seu ente querido, acreditava e se comportou como se ele estivesse a fazer premonições.

Alguns comportamentos referenciados no Luto Antecipatório e observados nos momentos de luto, também apresentados nesta pesquisa, correspondem aos manifestos e preocupações em relação ao futuro que, com a percepção de que a iminência da morte o colocava em risco, o envolvido desejava, permanentemente, resolvê-las no tempo presente.

Portanto, diante das informações anteriores e alguns comportamentos evidenciados ou relacionados aos conflitos sociais, apresentados na história de Manacá de Cheiro, foram observados, após sua percepção, de que estava vivendo a iminência da morte, o que possibilita afirmar que em sua morte o Luto Antecipatório se fez presente.

O Luto Antecipatório de Manacá de Cheiro

O tempo passava, e Manacá de Cheiro dava sinais de cansaço e de dor, ficava longos períodos em silêncio e se alimentava apenas do chá de batata roxa [...].

Manacá de Cheiro, com a certificação de que sua morte se aproximava, passou a incluir em suas preocupações a necessidade de ajuste na roupa que ele gostaria de usar em seu próprio velório; com a perspectiva de resolver esta preocupação, ele envolveu uma de suas filhas, que era costureira - Amor Perfeito - para fazer os ajustes que ele julgava necessário.

De acordo com Lindermann (1944) em Fonseca (2004), o Luto Antecipatório pode estar relacionado aos familiares; entretanto, o pedido de Manacá de Cheiro despertou um conflito em Amor Perfeito. Para ela, atender ao pedido do pai significaria estar colaborando com a antecipação de sua morte, por isso recusou o pedido de seu pai. O comportamento de Amor Perfeito nos possibilita pensar na ausência de sintonia entre Manacá de Cheiro e Amor Perfeito em relação à aceitação da morte. Ele estava vivendo o Luto Antecipatório, e ela negava o luto e, conseqüentemente, a morte.

Considerando que a bioética oferece o princípio da autonomia e o referencial de vulnerabilidade como caminhos a serem considerados no processo de morrer, o Luto Antecipatório se constitui em caminho para compreensão e análise da aceitação da morte.

Desta forma, nos caminhos vinculados ao princípio da autonomia e ao referencial de vulnerabilidade, também permanece o Luto Antecipatório, que, mesmo causando desconforto familiar, como no caso de Manacá de Cheiro, não causou incomodo à equipe de saúde, que, atenta aos comportamentos observados, mediu a resolução. Quanto às preocupações de Amor Perfeito em relação ao pedido de seu pai a ela, podem ser compreendidas em diferentes compassos: Manacá de Cheiro já vivenciava a aceitação e nela os demais ajustes de seu luto, enquanto Amor Perfeito permanecia sem aceitar a morte.

O comportamento de Manacá de Cheiro e Amor Perfeito em relação à aceitação da morte evidencia que o sofrimento inerente a ela pode envolver outros personagens. Nesse caso, uma das possibilidades de intervenção é a observação e a sintonia, necessárias para a compreensão do Luto Antecipatório.

Já o comportamento de Amor Perfeito, filha de Manacá de Cheiro, evidencia a afirmação de Meneses (2004), segundo a qual seu sofrimento tornou-se perceptível ao compreender que o pedido seu pai, além de ser uma ação de despedida, concluiria seu ciclo de vida, portanto, o sentido de viver e da vida para ele havia acabado, mas não para Amor Perfeito.

Por isso o desconforto de Amor Perfeito em relação ao pedido de Manacá de Cheiro. Ela se sentia culpada com o atendimento de seu pedido. Para ela, atendê-lo significaria aceitar, concordar e facilitar sua morte, por isso sua resistência e sofrimento após a morte de Manacá de Cheiro.

Enquanto para Manacá de Cheiro aceitar o fim, preparando-se, inclusive socialmente, para ele, era dar sentido à sua vida; para Amor Perfeito, aceitar a aceitação de Manacá de Cheiro seria o mesmo que dar sentido ao que negava em relação à morte. Atender ao pedido do pai, para ela, seria o mesmo que concordar com ele, de que a sua vida não tinha mais sentido, por isso negava atendê-lo.

A bioética, em relação ao Luto Antecipatório observado na história de Manacá de Cheiro apresentada neste artigo, foi de extrema importância, pois com sua proposta foi possível dar condições de conforto e autonomia aos envolvidos, minimizando, assim, os impactos e as preocupações temporais em relação à morte.

Foi diante da atenção bioética que Manacá de Cheiro pôde falar e lembrar sua história, e, por essas lembranças, ele escolheu sua roupa fúnebre e em sua casa, convivendo com sua família, aguardou “ansiosamente” morrer.

Minimizado pela bioética o impacto que seu pedido e desejo causavam a sua filha, ele pôde ser cuidado por seus familiares que, mesmo com as dificuldades diante do que a doença lhe proporcionava, se mantiveram firmes para dele cuidar.

Com a bioética, Manacá de Cheiro resolveu o seu conflito, o qual provocava outro em Amor Perfeito, sua filha que, no primeiro momento, se recusou a atender seu pedido por acreditar que se atendesse sua solicitação, estaria facilitando e contribuindo para a antecipação de sua morte e, por esta compreensão, sentia-se culpada.

Pela bioética, foi possível, com a resolução do conflito de Manacá de Cheiro e Amor Perfeito, concluir o protocolo dos Cuidados Paliativos, que inclui, se necessário, o encaminhamento e o cuidado aos familiares em relação ao luto. Neste caso, Amor Perfeito teve como externar seu sofrimento por contribuir com a realização do último desejo de seu pai.

Se não fosse a bioética, muitos dos “Manacás” seriam apenas peças decorativas; outros, em nome do desenvolvimento, estariam sendo usados para testagem de medicação ou “procedimentos” inovadores, sendo “legítimas” e verdadeiras cobaias humanas, de uma ciência que promete não só a cura, ou o desenvolvimento, mas respostas ao mercado, e, às vezes, isso basta.

Discussão

Referenciada e simbolizada pela esperança, em meio à crise ética do século passado, que se agravou em meados dele, assolando e ameaçando a vida humana, surgiu a bioética. Em sua chegada, ela se manteve vinculada à medicina, pois, naquele momento, era nela que permanecia sua maior preocupação.

A vida não acontecia, ou estava ameaçada, somente nos espaços da medicina; por isso, logo a bioética assumiu outros “espaços” de desafios à vida na sociedade moderna, entre esses, o sofrimento relacionado à morte e ao morrer.

Para manter a defesa integral da vida como seu principal objetivo e prática, a bioética, para além de seus princípios, apresentou os referenciais que a norteiam, entre eles a vulnerabilidade, que a fez permanecer ao lado ou diante da pessoa humana em sofrimento.

O referencial de vulnerabilidade não se aplica somente às questões relacionadas à saúde, mas em todos os espaços de direito em que a pessoa humana está submetida. Com ele, a bioética se lançou aos espaços e às questões que interferem socialmente na vida, chegando na finitude ou nos processos que a ela levam.

Foi seu posicionamento em defesa da pessoa em situação ou condição de vulnerabilidade que a colocou diante da morte, pois o morrer e suas circunstâncias, na atualidade, podem impossibilitar ou restringir a liberdade humana de exercer sua autonomia, principalmente diante dos conflitos e sofrimento oriundos da finitude.

Também foi condicionante, e de significativa importância, a mediação da bioética entre os conflitos que surgiram durante o processo de morrer apresentados no conto sobre a morte de Manacá de Cheiro; sem as referências do diálogo proposto pela bioética, eles teriam sido somente elementos de provocação da dor e do sofrimento que, sem o diálogo bioético, seria apenas mais um componente de interferência nas condições orgânicas e emocionais do paciente terminal.

A família também foi outra instância de intervenção bioética. Ela esteve diretamente envolvida nas situações conflituosas provocadas pelo anúncio da morte de Manacá de Cheiro; sendo parte dos conflitos, a família não só esteve envolvida como também exigia explicações e respostas, talvez as mesmas que os demais envolvidos no processo queriam ter.

Por essa alegria de com a bioética caminhar, e diante do conto apresentado, é possível identificar e compreender que o luto faz parte e está presente na história de todas as pessoas; como equilíbrio, ele mantém a sintonia entre a vida, a morte e a sociedade. Nesta sintonia, permanece o processamento da perda, que o tempo e tão somente o tempo pode acondicionar.

Sendo assim, o luto e a aceitação da morte podem ser vividos antes e depois da perda consumada.

Conclusão

O viver sugere caminhos que as cortinas da morte anunciam obstruir, por isso há a necessidade humana de resolver as situações conflituosas e, assim, possibilitar harmonia nos caminhos que a finitude anuncia que estão por acabar; este anúncio desperta, no moribundo, a esperança de deixar o caminho livre e harmônico para aqueles que nele continuarão.

As interferências e resistências humanas permeiam a negação do luto e do sofrimento. São elas que também provocam dores físicas, emocionais e espirituais; sem compreendê-las junto às variáveis sociais e individuais dos conflitos que fazem parte dos processos de negação na finitude, é pouco provável que o Luto Antecipatório seja evidenciado.

Com o Luto Antecipatório prejudicado, a maioria dos conflitos existenciais da finitude pode permanecer sem manifestações externas, o que não significa que elas não existam; portanto, sem o cuidado bioético, a negação pode contribuir para um elevado sofrimento, em condições orgânicas e psicológicas que se manterão até a morte.

As preocupações que nesta pesquisa foram evidenciadas no Luto Antecipatório, à luz da bioética, indicaram o início do processo de aceitação da morte. Sem a intervenção da bioética, talvez Manacá de Cheiro tivesse permanecido em silêncio até evoluir a óbito.

À luz da bioética, os conflitos presentes na história de Manacá de Cheiro se constituíram pela dor e pelo sofrimento que o envolviam, juntamente com seus familiares e equipe de saúde; portanto, a difícil e dolorosa provação do morrer, objetivada pelo envolvimento de aspectos pessoais, sociais, culturais e espirituais, propostos no início desta pesquisa, foi consolidada no conto com vivências do luto.

Portanto, se no processo de morrer a aceitação for assegurada pelo princípio da autonomia e também pelo referencial de vulnerabilidade que a bioética propõe para este momento, mesmo com a dimensão do sofrimento e de dor, que a morte representa para a sociedade e para a pessoa humana, a aceitação também significa esperança.

Contudo, continua a preocupação da bioética, pois a esperança, se não observado o estado de vulnerabilidade do indivíduo na terminalidade, sucumbirá à razão do mercado, ou seja, mesmo com a atuação sistemática da bioética, ainda prevalece a mercantilização da vida.

Referências

ANJOS, Márcio F.; SIQUEIRA, José Eduardo (Org.). *Bioética no Brasil: tendências e perspectivas*. Aparecida, SP: Idéias & Letras; São Paulo: Sociedade Brasileira de Bioética, 2007. (Bio & Ética).

FONSECA, José Paulo. *Luto antecipatório: As experiências pessoais, familiares e sociais diante de uma morte anunciada*. Campinas, SP: Livro Pleno, 2004.

FRANKE, Petra. *Toda noite escura tem um final de luz: orientação e conforto em tempos de luto*. Tradução de Carla Koch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

GRACIA, Diego. *Pensar a Bioética: metas e desafios*. Tradução de Carlos Alberto Bárbaro. São Paulo: Centro Universitário São Camilo: Loyola, 2010.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LINDERMANN, E. The symptomatology and management of acute grief. *American Journal of Psychiatry*. APA, Arlington, Va., n. 101, p. 141-148, 1944.

MENESES, R. Aisengart. *Em busca da boa morte: antropologia dos cuidados paliativos*. Rio de Janeiro: Garamond: Fiocruz, 2004.

PESSINI, Leocir; BARCHIFONTAINE, Christian de Paul de (Org.). *Bioética na Ibero-América*. São Paulo: Centro Universitário São Camilo: Loyola, 2007.

RANDO, T. A. *Clinical Dimensions of Anticipatory Mourning: Theory and Practice in Working with the Dying, their loved one's and their caregivers*. Champaign: Research Press, 2000.

RICOEUR, Paul. Explicar e Compreender. In: _____. *Do Texto à Ação*. Ensaios de Hermenêutica II. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

Obras consultadas

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Revisão técnica de José Luiz Meurer. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

DRANE, James F. *Alívio para o sofrimento e a depressão*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Paulus, 2015.

GOLDIM, Jose Roberto. Bioética: Origens e complexidade. *HCPA*. Hospital de Clínicas de Porto Alegre, v. 26, n. 2, p. 86-92, 2006.

HOSSNE, William Saad. Dos referenciais da bioética – a vulnerabilidade. *Bioethikos*. Centro Universitário São Camilo, v. 3, n. 1, p. 41-51, 2009.

KUBLER-ROSSI, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. Tradução de Paulo Menezes. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PESSINI, Leocir; BERTACHINI, Luciana; BARCHIFONTAINE, Christian de Paul de (Org.). *Bioética, cuidado e humanização: sobre o cuidado respeitoso*. São Paulo: Centro Universitário São Camilo: Edições Loyola: IBCC Centro de Estudos, 2014. V. II.

PESSINI, Leocir; BARCHIFONTAINE, Christian de Paul de (Org.). *Problemas atuais de bioética*. 8. ed. revista e ampliada. São Paulo: Centro Universitário São Camilo: Loyola, 2007.

RANDO. Luto em cuidados paliativos. In: FRANCO, M. H. P. *Cuidado paliativo*. São Paulo: CREMESP, 2008.

RICOEUR, Paul. Fenomenologia e Hermenêutica: no rastro de Husserl. In: _____. *Do Texto à Ação*. Ensaios de Hermenêutica II. Trad. de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

_____. Hermenêutica: as abordagens do símbolo. In: _____. *Da interpretação: Ensaio sobre Freud*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

TECNOLOGIA APLICADA À LINGUAGEM: A LEITURA HIPERTEXTUAL DO ADOLESCENTE¹

Flavio Biasutti Valadares²

Victor Yuji Sakamoto Yama³

Resumo

O artigo aborda o uso da tecnologia aplicada à linguagem, através da leitura hipertextual. Objetiva traçar o perfil do adolescente, estudante do Ensino Médio, quanto ao modo de apropriação da leitura realizada no suporte digital e respectivo desenvolvimento de sua linguagem. Adota como base teórica a Linguística Textual, em especial os gêneros textuais, além dos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Como procedimentos metodológicos, analisa dados por meio de aplicação de questionário e entrevista com alunos do Ensino Médio. Conclui que o hipertexto, na esfera da tecnologia disponível, amplia o escopo do adolescente quanto ao desenvolvimento de sua linguagem via leitura.

Palavras-chave: Tecnologia. Hipertexto. Leitura.

Abstract

This article is about the use of technology through online sources and how it applies to learning. The goal is to define the profile of a high school teenager, referring to his/her language development in reading with the help of online sources. The theory of this study is based on online reading/learning, in particular digital sources such and the National Curriculum for High Schools. As methodological procedures, analyzes data through questionnaire and interview with high school students. It concludes that hypertext, in the sphere of available technology, extends the teenager scope for the development of their reading.

Keywords: Technology. Online sources. Reading.

Introdução

Neste artigo, explicitamos os resultados de uma pesquisa de iniciação científica cujo foco foi o de constatar como os adolescentes lidam com o suporte digital para suas leituras tanto escolares quanto de outras ordens e, por conseguinte, seleção de linguagem. Salientamos que, em nossa base teórica, a contribuição da Linguística Textual é fator preponderante para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre texto, leitura e hipertexto, uma vez que garante o escopo teórico-metodológico necessário à consecução das análises e interpretações dos dados coletados.

¹ Resultado de projeto de Iniciação Científica/Bolsa PIBIC-EM – IFSP/Campus São Paulo.

² Doutor em Língua Portuguesa/PUC-SP. Pós-Doutor em Letras/UPM-SP. Docente do IFSP/Campus São Paulo. Orientador de IC, IFSP/Campus São Paulo. E-mail: flaviovaladares2@gmail.com.

³ Orientando de PIBIC-EM, IFSP/Campus São Paulo. E-mail: victoryuji.1234@gmail.com.

Como objetivo, traçar o perfil do adolescente, estudante do Ensino Médio, quanto ao modo de apropriação da leitura realizada no suporte digital e respectivo desenvolvimento de sua linguagem. Em nossos procedimentos metodológicos, adotamos o questionário com levantamento qualitativo e quantitativo.

Dessa maneira, destacamos os elementos teóricos aqui apresentados, ampliando-os e utilizando-os como base para fundamentar nossa análise acerca do uso da leitura hipertextual e de sua contribuição para o desenvolvimento da capacidade de leitura e de uso da linguagem por parte do adolescente de Ensino Médio.

Hipertexto: uma breve apresentação conceitual

Com a popularização da internet, o usuário da língua passou a ocupar espaços anteriormente impensados, como ser protagonista de seu próprio texto e para milhares de leitores, na maior parte das vezes, desconhecidos. Ao mesmo tempo, ao compartilhar textos, nos mais variados gêneros textuais, também se torna um leitor do/no suporte digital, estabelecendo trocas constantes com interlocutores variados. Nessa perspectiva, tem a oportunidade de ampliar seu acesso a leituras variadas.

Koch (2002) salienta que é necessário pensar os gêneros mais além, isto é, é preciso perceber o gênero como suporte das atividades de linguagem. Nesse aspecto, quanto à leitura, os PCNs (2000) trazem que se trata de um processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de construção do significado do texto, a partir dos seus objetivos, do conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo o que sabe sobre a língua: características do gênero do portador, do sistema de escrita, etc. O aluno deve ser considerado como produtor de textos, aquele que pode ser entendido pelos textos que produz e que o constituem como ser humano. (PCNs, p. 139)

Além disso, os PCNs abordam que o contato com hipertextos em meio eletrônico deve propiciar que o aluno

entenda que esse tipo de arranjo fornece caminhos e atalhos diversos – por exemplo, para a construção de uma pesquisa, pois não depende mais do encadeamento linear e único, mas de sequências com infinitas associações (os links); adquira e acione mecanismos que impeçam sua dispersão ao pesquisar na mídia eletrônica – e, muito além disso, saiba selecionar, no hipertexto, as informações pertinentes ao problema que procura resolver. O trânsito de um texto para uma imagem associada a ele, por exemplo, se dá em segundos quando se conta com CD-ROM ou com acesso à internet. (p. 49).

Nesse ponto, Valadares (2012, p. 74) explicita que o texto, tanto pensado como produção escrita quanto em relação à leitura, na internet,

ênfatisa a circulação em detrimento da estocagem de informação. Isso configura uma visão ampliada de abordagem dos conhecimentos, o que proporciona possibilidades de ensino muito mais diversificadas e enriquecedoras.

A atividade de ensino de língua portuguesa, principalmente no que se refere ao entendimento da circulação do hipertexto e quando devidamente estruturada em suportes adequados das novas tecnologias, amplia, seja na escrita seja na leitura, o processo de aprendizagem do aluno, assim como o gabarita a produzir uma autonomia que não se encontra nos suportes tradicionais.

Ribeiro (2006) indica que o leitor reconfigura seus conhecimentos sobre o texto, os suportes e as tecnologias à medida que aprende um novo gesto de leitura, isto é, a leitura é o produto de um processo em que o leitor, como salienta Cabral (2005), movimenta vários saberes, tais como lexicais, gramaticais, e diferentes vivências que vão se tecendo ao longo da leitura do texto e que auxiliam no processo de compreensão. No caso da leitura hipertextual, ela é entendida como um modo de operar não linearmente, algo que a mente faz de forma balística e natural na leitura de qualquer texto, seja ele oral, impresso ou digital, linear ou não linear em sua aparência.

Nessa perspectiva, Marcuschi (2005, p. 13) explica que a internet se configura, na sociedade atual, como “uma espécie de protótipo de novas formas de comportamento comunicativo” e os gêneros “eletrônicos” que surgem causam impacto e polêmica tanto na linguagem como na vida social. Nesse sentido, o entendimento de leitura e de produção de texto passa a ser revisto, uma vez que o surgimento de novos gêneros textuais e, conseqüentemente, de novas abordagens, principalmente no contexto de desenvolvimento tecnológico trazido pela popularização da internet, altera os paradigmas tradicionais de interação até então postos em nossa sociedade e na escola.

Além disso, as teorias de texto ganham novos espaços para discussão, com uma feição interdisciplinar, unindo a tecnologia a novas demandas e a novas configurações do espaço da leitura e da produção textual. Dessa forma, novas maneiras de processamento do texto e de sua leitura são postas em uso, sendo o texto visto como um processo de interação de uma rede de elementos sociais, cognitivos e linguísticos, mediada pelo suporte digital, ou seja, novos arranjos são disponibilizados.

Os gêneros textuais no novo suporte (gêneros virtuais) são então definidos por Marcuschi (2005, p. 12) como

interativos, geralmente síncronos (com simultaneidade temporal), embora escritos. Isso lhes dá um caráter inovador no contexto das relações entre fala-escrita. Além da possibilidade cada vez mais comum de inserção de elementos visuais no texto

(imagens, fotos etc.) e sons (músicas, vozes) pode-se chegar a uma interação com a presença da imagem, voz, música e linguagem escrita numa integração de recursos semiológicos.

Nesse sentido, vale ressaltarmos que, nas mídias eletrônicas, o hipertexto é a unidade básica da construção e da reconstrução de sentidos, tendo sua heterogeneidade aflorada e sua não linearidade como fundamento, ou seja, seu funcionamento é tipicamente em forma de rede associativa, aberta. Destacamos, também, seu caráter multimodal, articulando textos de diversas linguagens como fala e escrita – no âmbito verbal – desenho, foto, som, música gráficos – no âmbito não verbal e/ou misto.

Ribeiro (2006) defende também que toda leitura é hipertextual, pois esta aciona referências em todos os campos e na busca por novas referências para construir sentidos, sobretudo por se destacar pelas múltiplas possibilidades de associações. Isso vale também para a escrita, uma vez que o aluno, exposto a vários ambientes de aprendizagem, incluindo-se o do hipertexto, será instigado para novos tipos de produções escritas, diferentes das historicamente ensinadas pela escola.

Assim, como colocam Araújo e Lobo-Sousa (2009, p. 579, grifos dos autores),

de uma perspectiva da técnica, hiperlink/link é reconhecido como dispositivo técnico-informático do hipertexto, aquilo que permite a vinculação entre partes de uma mesma página eletrônica, a vinculação entre uma página e outras disponíveis na rede ou ainda o exercício da função “navegacional” de “ir para a frente” ou “retornar” a uma mesma página eletrônica.

Em outras palavras, nos termos de Komesu e Arroyo (2016, p. 173, grifo dos autores), “um elemento ‘clicável’ na forma de linguagem verbal (escrita) ou de linguagem não verbal (imagem estática ou em movimento, som) é designado e por meio desse elemento a navegação na Web é feita”.

Análise dos dados

Com esta pesquisa, tem sido possível entender, em conjunto com colegas, as melhores maneiras de utilizar os suportes digitais para poder realizar uma leitura hipertextual mais eficiente.

Os adolescentes costumam usar os suportes digitais para diversos motivos, sejam eles entretenimento ou estudo/pesquisa. Utilizam sites/aplicativos como o “youtube” e “Netflix” para assistir a programas e vídeos e ferramentas de pesquisa como o “Google” para localizar sites e arquivos de seu interesse.

A maneira como são utilizados os recursos dos suportes digitais muda bastante em relação ao motivo e ao gosto pessoal. Por exemplo, alguns costumam utilizar apenas um site por vez, já outros utilizam a leitura hipertextual, com vários sites ao mesmo tempo, alguns contendo apenas textos e outros com vídeos ou sons/músicas.

Com isso, chegamos a um primeiro momento da pesquisa: entender melhor como se processa a leitura hipertextual. No passo seguinte, após uma abordagem face a face, elaboramos um questionário no qual levantamos algumas questões para nossa análise. Assim, conseguimos atingir nossos objetivos de pesquisa: traçar o perfil do adolescente, estudante do Ensino Médio, quanto ao modo de apropriação da leitura realizada no suporte digital e respectivo desenvolvimento de sua linguagem.

Como procedimento metodológico, aplicamos um questionário, via googledocs, em que foram convidados 50 alunos de Ensino Médio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo para responder a ele. O prazo dado para o retorno com o questionário respondido foi de 20 dias. Após tal prazo, 15 alunos enviaram o questionário, material que nos serviu de base para as análises.

Salientamos que o retorno de 15 alunos com as respostas poderia nos indicar dificuldade para o cumprimento dos objetivos traçados na pesquisa. No entanto, continuamos nossa análise, ainda que com um número de informantes relativamente baixo, a fim de delinear em um universo discente o que pretendíamos quando da proposta do projeto de pesquisa. Assim, seguem os resultados obtidos em forma de gráficos. Cada gráfico apresenta o resultado de uma questão do referido questionário, reproduzido na íntegra no Quadro 1, abaixo.

Quadro 1 – Questionário aplicado

1ª parte: Marque SIM ou NÃO ou ÀS VEZES para as perguntas abaixo:

1. Prefere realizar a leitura de livros em plataformas virtuais?
2. Costuma utilizar imagens ou músicas/sons em conjunto com textos escritos em sua leitura?
3. Considera que a leitura digital é uma leitura mais fácil de perder o foco?
4. Acha que o uso de vários materiais de leitura referentes a um assunto, por exemplo, várias janelas com diferentes sites em relação a um mesmo assunto, ajuda no entendimento?
5. A leitura hipertextual, utilizando textos escritos, imagens, músicas/sons e vídeos no ambiente virtual, é eficiente e interativa, em sua opinião?

2ª parte

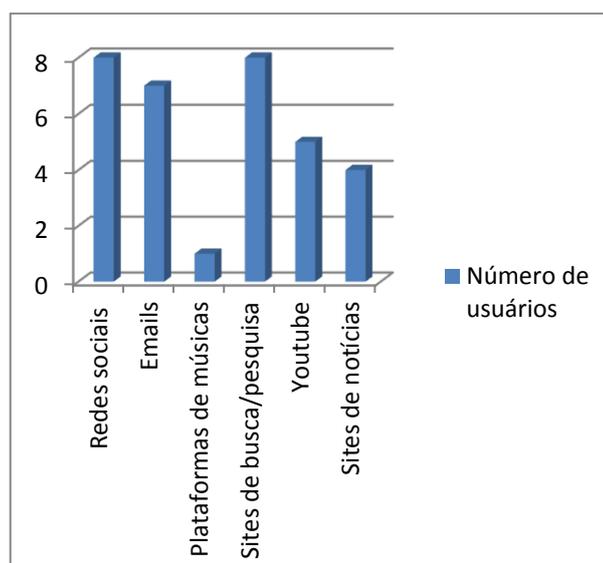
1. Quais plataformas você costuma utilizar quando acessa a internet?
2. Que tipo de linguagem verbal costuma utilizar ao acessar a internet e ao manter interações no espaço digital, seja via redes sociais ou por outros dispositivos de internet? Justifique sua resposta.
3. Quando você utiliza o meio digital par ler, normalmente é para fins de estudo ou entretenimento? Justifique sua resposta.

3ª parte

1. O que você acha da linguagem informal, normalmente utilizada, nas redes sociais? Justifique sua resposta.
2. As gírias são muito comuns na vida de um adolescente. No caso das redes sociais, o uso é muito constante. Você acredita que as gírias influenciam suas escolhas na hora de produzir um texto escrito na escola? Justifique a sua resposta.
3. Em sua opinião, deveria haver um limite de uso do suporte digital por parte do estudante de Ensino Médio? Se sim, qual seria e por quê?

Fonte: Elaborado pelos autores.

Gráfico 1 – Plataformas utilizadas pelos estudantes

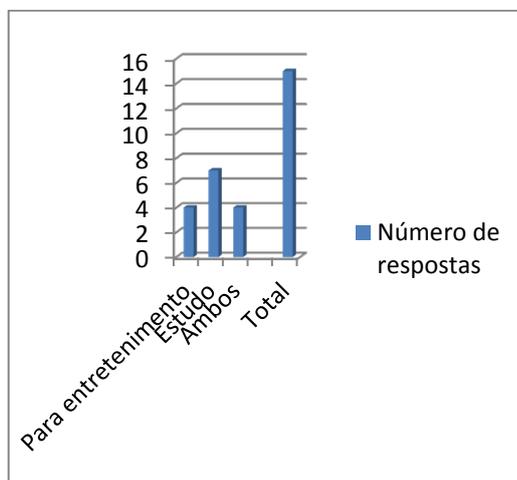


Fonte: Elaborado pelos autores.

Para as plataformas utilizadas, verificamos que a maioria opta pelas redes sociais e por sites de busca/pesquisa, o que prova o que tínhamos pensado quando da proposta da pesquisa,

ou seja, os adolescentes fazem uso recorrente de sites nos quais podem pesquisar sobre os assuntos da escola.

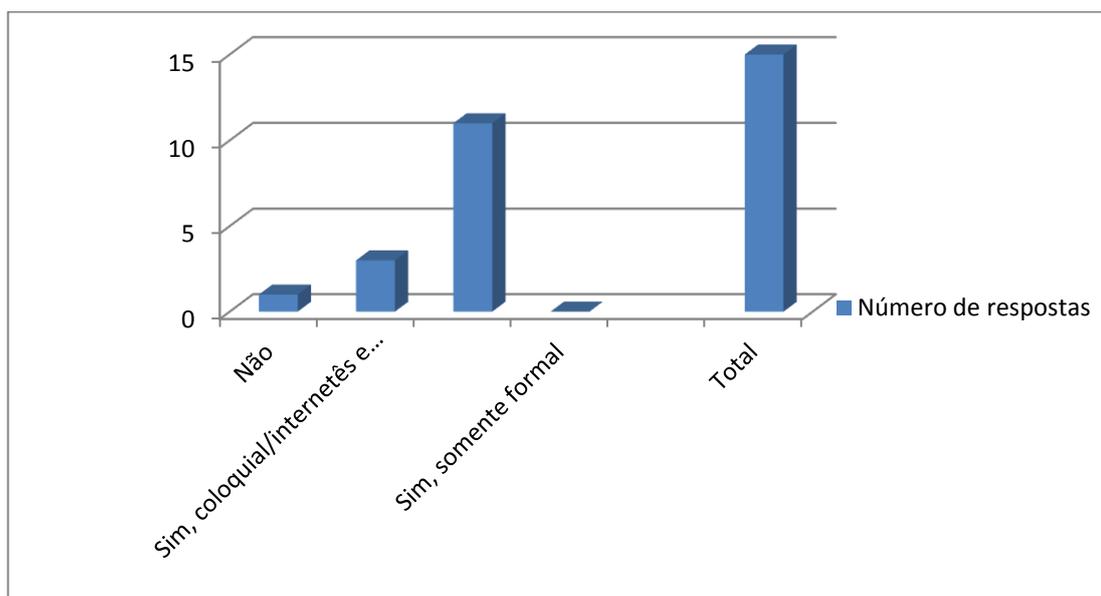
Gráfico 2 – Finalidade da leitura em meio digital



Fonte: Elaborado pelos autores.

Nos resultados referentes ao meio digital para leitura, observamos o estudo com maior percentual; contudo, constatamos que o uso em ambos foi uma resposta que nos leva a compreender que o aluno adolescente procura a leitura em meio digital para estudar e não apenas para entretenimento.

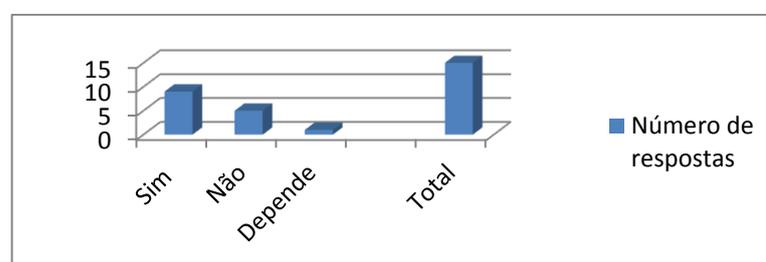
Gráfico 3 – Utilização da internet como meio de comunicação e tipo de linguagem mais utilizado



Fonte: Elaborado pelos autores.

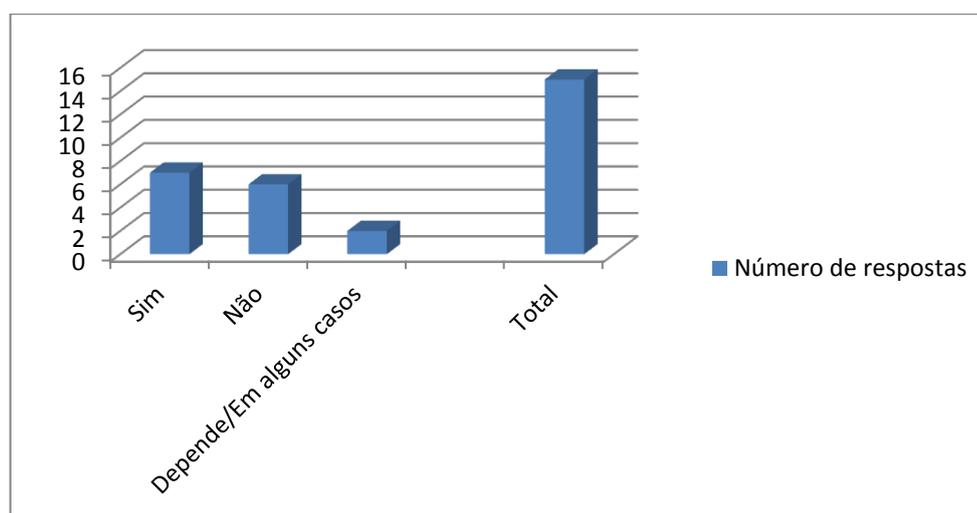
A informalidade, como esperávamos, é preponderante quando se trata de usar a internet, sendo ela um meio de comunicação altamente acessado por adolescentes, como mostram os resultados. Simultaneamente, constatamos que o adolescente pesquisado tem a dimensão de que a linguagem informal nas redes sociais pode prejudicar seu desenvolvimento no ambiente escolar, o que nos endereçou a um contexto bastante interessante de como o aluno consegue perceber e entender que se trata de ambientes distintos e, por isso, devem ser preservados naquilo que é previsto para cada um deles.

Gráfico 4 – Consideração sobre a linguagem informal, de emprego comum na plataforma digital, atrapalhar a preparação e/ou desenvolvimento de um trabalho escolar



Fonte: Elaborado pelos autores.

Gráfico 5 – Consideração sobre a linguagem da internet/redes sociais influenciar um aluno ao fazer uma prova

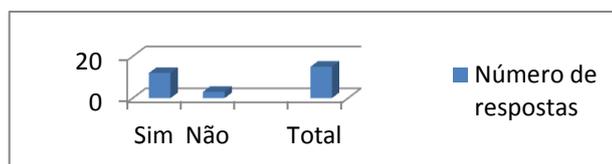


Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesta questão, os resultados apontados ficaram muito próximos, denotando que há a possibilidade de alguma influência. Como nas questões anteriores isso resultou em outra perspectiva, entendemos que a pergunta genérica pode ter levado o respondente a pensar em outrem e não nele mesmo para este caso.

Conforme se observa no Gráfico 6, a maioria respondeu que há, sim, um limite de uso do suporte digital, o que nos evidencia uma consciência de que não é possível apenas se utilizar de redes sociais e/ou de sites na visão dos adolescentes entrevistados.

Gráfico 6 – Opinião sobre haver limite de uso do suporte digital



Fonte: Elaborado pelos autores.

No caso das questões com resposta dissertativa, optamos por reuni-las em “O que você acha da linguagem informal nas redes sociais?” e “Você costuma utilizar uma linguagem mais formal ou informal na internet?”. As respostas obtidas, reunidas no Quadro 2, levam ao entendimento de que os adolescentes entrevistados consideram a informalidade nas redes sociais normal, simples e prática. Além disso, fazem uma ligação estreita com a oralidade, ainda que a modalidade de língua utilizada seja a da escrita, abonando o uso informal.

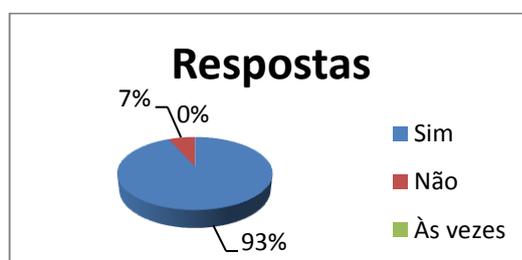
Quadro 2 – Emprego da linguagem formal e informal na internet

- ✓ Acho que é como se as pessoas estivessem conversando normalmente, por isso a linguagem informal.
- ✓ Informal.
- ✓ Muitas vezes a acho desnecessária, mas isso acaba sendo trivial.
- ✓ Informal, porém prática.
- ✓ Acho normal, mas em minha opinião há uma diferença bem grande entre linguagem informal e falta de cuidado com a escrita, erros absurdos são encontrados. Deixar de prestar atenção nela pode afetar o rendimento escolar, já que quando for preciso escrever formalmente e corretamente a pessoa só lembrará da forma errada de escrita.
- ✓ As redes sociais são um ambiente descontraído. Apoio a linguagem informal nas redes, desde que não afete a capacidade intelectual de quem escreve e de quem lê e seja ao mesmo tempo, um ambiente confortável. No geral, costumo usar uma linguagem mais formal a partir do momento que estou me comunicando com uma pessoa menos íntima, que preciso manter uma relação profissional, mas não abro mão da linguagem informal ao me comunicar com amigos.
- ✓ Informal.
- ✓ A linguagem informal é fácil de utilizar e mais simples, por exemplo: com meus amigos utilizo a linguagem informal para se comunicar, porém, com pessoas de maior respeito e que não sejam conhecidas por mim, utilizo a linguagem formal.
- ✓ Acho normal, pois normalmente é um ambiente com amigos e familiares.
- ✓ Informal.
- ✓ Eu costumo utilizar linguagem informal na internet mas não acho muito bom pois acaba viciando a pessoa a escrever abreviado e com gírias, podendo acabar utilizando em alguma situação mais formal.
- ✓ Nas redes sociais eu acho que tudo bem usar a linguagem informal. Eu costumo usar a linguagem informal se estou falando com amigos e parentes. Mas quando são professores e pessoas mais importantes eu uso a linguagem formal.
- ✓ Sim costumo, e acho uma língua embora informal mais prática.
- ✓ Costumo utilizar linguagem informal e acho isso normal, pois geralmente converso com pessoas conhecidas que são mais íntimas.
- ✓ Acho normal, mesmo porque, na maioria das vezes, falamos informalmente no dia-a-dia.

Fonte: Organizado pelos autores.

Nas respostas com as alternativas “sim”, “não” ou “às vezes”, obtivemos resultados interessantes em relação ao que esperávamos. A maioria concorda com a introdução do suporte digital nos ambientes escolares. Na sequência, nossos comentários a respeito.

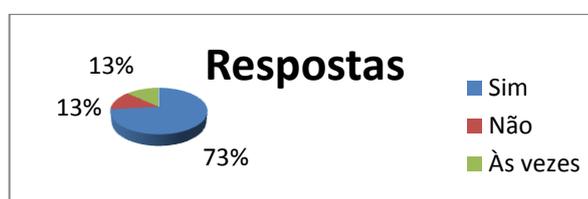
Gráfico 7 – Apoio à introdução do suporte digital nos ambientes escolares



Fonte: Elaborado pelos autores.

Na questão a seguir, constatamos que a grande maioria considera que abrir vários materiais ajuda para entender melhor o conteúdo a ser pesquisado e estudado. Além disso, poderíamos inferir que estar com as tarefas escolares e a possibilidade de interagir nas redes sociais, como entretenimento ou mesmo para tirar dúvidas, atesta tal resultado.

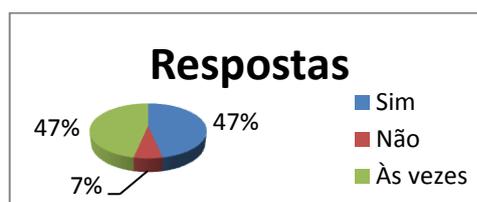
Gráfico 8 – Uso de vários materiais de leitura referentes a um assunto como fator auxiliar do entendimento



Fonte: Elaborado pelos autores.

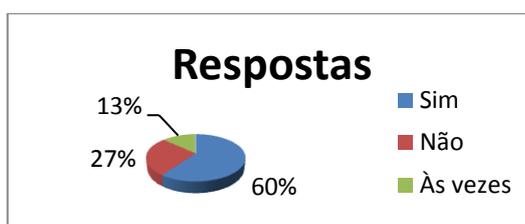
Eficiência e interatividade figuraram em nossos resultados com percentual igual, o que nos surpreendeu, uma vez que pensávamos ser uma forma mais eficiente para aprendizagem, além de ser mais dinâmica pela interatividade propiciada.

Gráfico 9 – Opinião sobre a eficiência do aprendizado por meio de uma leitura hipertextual



Fonte: Elaborado pelos autores.

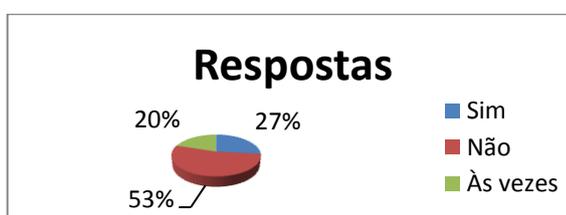
Gráfico 10 – Maior possibilidade de perda de foco na leitura em meio digital



Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesta questão, ficou claro que o adolescente tem consciência de que as várias possibilidades que uma leitura digital traz podem levar à perda do foco naquilo a que inicialmente se propôs.

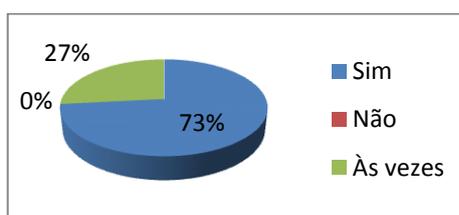
Gráfico 11 – Utilização de imagens ou músicas/sons simultaneamente à leitura



Fonte: Elaborado pelos autores.

Não mesclar leitura com imagens ou músicas/sons também foi um resultado que acreditávamos ser diferente, já que é comum vermos adolescentes lendo e estudando em várias janelas virtuais, unindo o imagético com o escrito para melhorar seus estudos, bem como vídeo-aulas e afins.

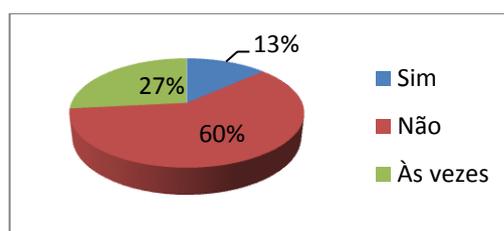
Gráfico 12 – Preferência pela leitura em fontes físicas



Fonte: Elaborado pelos autores.

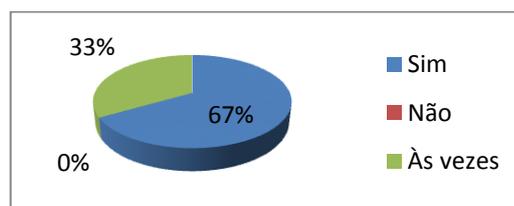
Nas questões sobre preferência de leitura conforme a plataforma, ficamos surpresos com a maior parte ter escolhido a física. Talvez tenha relação com o fato de que a tradição escolar para a leitura em fonte física ainda impere frente às possibilidades digitais.

Gráfico 13 – Preferência pela leitura em plataformas virtuais



Fonte: Elaborado pelos autores.

Gráfico 14 – Utilização habitual de abreviações em plataformas digitais



Fonte: Elaborado pelos autores.

A questão referente a abreviações em plataformas digitais nos indicou como a influência do internetês e da oralidade vem contribuindo para um uso que se distancie do escolar, o que pode ser um indicativo também de que a escola precisa rever suas metodologias e linguagens.

Conclusão

Bazerman (2013, p. 13) sustenta que os gêneros “moldam práticas comunicativas regularizadas que unem organizações, instituições e sistemas de atividades”. Nesse aspecto, concluímos, em nossa pesquisa, que os adolescentes entrevistados, de fato, têm uma relação bastante próxima aos ambientes virtuais, mas simultaneamente conseguem perceber suas diferenças e aplicabilidades quanto ao entretenimento e ao estudo.

Portanto, foi possível perceber que as leituras hipertextuais estão cada vez mais presentes na leitura dos jovens, há uma necessidade constante do uso deste tipo de leitura. Em relação à linguagem, há uma grande liberdade nos ambientes virtuais, o que tem ocasionado a prevalência da linguagem informal. Ainda assim, constatamos uma consciência, entre nossos entrevistados, que permite a eles distinguir os variados ambientes e se adequar a cada um deles.

Referências

ARAÚJO, J. C.; LOBO-SOUSA, A. C. Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto. In: ARAÚJO, J. C. (Org.). *Linguagem e tecnologia: hipertexto, gêneros digitais e ensino. Linguagem em (Dis)curso*. Unisul, Tubarão, SC, v. 9, n. 3, p. 565-583, 2009.

BAZERMAN, C. Prefácio. In: BAWARSHI, A.; REIFF, M. J. *Gênero: história, teoria, pesquisa, ensino*. Trad. Benedito Gomes Bezerra. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília, 2000.

CABRAL, A. L. T. *Interação leitura e escrita: processos de leitura de perguntas de exame revelados pela escrita das respostas*. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

KOMESU, F.; ARROYO, R. W. Letramentos digitais e o estudo dos links numa rede social. In: ARAÚJO, J.; LEFFA, V. (Org.). *Redes sociais e ensino de línguas: o que temos de aprender?* São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

RIBEIRO, A. E. Texto e leitura hipertextual: novos produtos, velhos processos. *Linguagem & Ensino*. UCPEL, Pelotas, RS, v. 9, n. 2, p. 15-32, jul.-dez. 2006.

VALADARES, F. B. Ensino de Língua Portuguesa, hipertexto e uso de novas tecnologias. *Sinergia*. Instituto Federal São Paulo, São Paulo, v. 13, p. 71-76, 2012.

O CALEIDOSCÓPIO DE OLHARES EM *CAFÉ*, DE MÁRIO DE ANDRADE

Raquel Andrade Machado¹

Resumo

O romance *Café* (1942), de Mário de Andrade, apresenta sua intriga num palco de vários “eus”, personagens descritas sob o olhar de Chico Antônio, cantador de ganzá norte-rio-grandense, recém-chegado a São Paulo, para visitar seu pai adotivo. Para demonstrar o modo baudelaireano de olhar, recupera-se a trajetória do *flâneur* marioandradiano em analogia ao olhar poético que lê a cidade, por meio dos fragmentos e índices da sociedade brasileira moderna do século XX. Neste passeio pela metrópole, a vida urbana nos é revelada pela narração de histórias com intrigas familiares em releitura pelo narrador, entre falas e silêncios de sua memória e música cantada. Esse caráter folhetinesco do romance inaugura a dialogia entre a natureza e o homem cantador, ressaltando a interação cidade e campo, núcleo construtor da urbe paulistana. Linguagem verbal e não verbal se mesclam ao narrar do romance híbrido de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Mário de Andrade. *Café*. Narrador. “Flâneur”. Enunciações híbridas.

Abstract

In the novel *Café* (1942), of Mário de Andrade, presents his intrigue on a stage with various “selves”, which are characters described through the perspective of Chico Antônio, a player of “ganzá” from Rio Grande do Norte who recently arrived in São Paulo to visit his father. To demonstrate the Baudelairean way of seeing, the trajectory of the “marioandradiano *flâneur*” is told in analogy with the poetic gaze that reads the city, through the fragments and figures of twentieth century’s modern Brazilian society. On this tour through the metropolis, urban life is revealed through storytelling involving family intrigues in a new reading done by the narrator, between words, silence and sung music. This nature of the novel creates dialog between nature and man, emphasizing the interaction between city and countryside under which São Paulo was build. Verbal and non-verbal language are mixed in the hybrid’s narrative of Mário de Andrade’s romance.

Keywords: Mário de Andrade. *Café*. Narrator. “Flâneur”. Hybrid enunciations.

*Café*², de Mário de Andrade, é formado por um palco de “eus” que se desdobram em sujeitos narrativos sob o olhar de Chico Antônio, cantador de ganzá norte-rio-grandense, recém-chegado a São Paulo, para visitar o pai adotivo. Ele narra a história sob a perspectiva de imigrante nordestino caipira, que desconhece a metrópole e seus desafios, olhando a cidade num desdobramento de “eus” da narrativa em paralelo à formação histórica e humanística da cidade, tendo em vista sua posição estrangeira diante da terra desconhecida. A história é

¹ Mestranda em Literatura e Crítica Literária e Especialista em Literatura (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Licenciada em Letras (Centro Universitário Padre Anchieta).

² Para a realização deste artigo, foi utilizada a primeira edição do romance *Café*, lançada durante a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2015, resultado da pesquisa da tese de doutorado de Tatiana Longo Figueiredo, sob a orientação da professora Doutora Telê Ancona Lopez. Portanto, referimo-nos à seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

dividida em duas partes, “A noite de sábado” e “Duas irmãs”, em que acompanharemos a trajetória do *flâneur*³ de Mário de Andrade, em analogia à leitura da cidade e sociedade moderna do século XX, considerando seus desdobramentos nos “eus”: São Paulo, a memória histórica, as intrigas familiares, o *flâneur* brasileiro e os vazios construídos na narrativa.

A memória do romance é constituída por “eus” que dialogam na narrativa por meio do olhar de Chico Antônio, que se desdobra em outras personagens. Irene Machado, em *O Romance e a voz*, por meio do conceito de diálogo de Mikhail Bakhtin, explica a forma de narrar que ocorre no romance de Mário de Andrade:

Trata-se, portanto, de um modelo que descentraliza a voz narradora única. À luz do dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas o romance fala. O texto do romance fala com enunciações articuladas, com contexto da fala onde se situa o não-dito e com seus pensamentos, inclui memórias de épocas e gêneros. [...] Como veículo da representação, a palavra se reporta à composição temática, como objeto do discurso dos personagens, do narrador, do gênero, do momento histórico ou, como preferiu Bakhtin, é voz. (MACHADO, 1996, p. 109).

Café “fala”, pois o narrador, centralizado sob o olhar do cantador que faz o movimento de caleidoscópio, divide-se em vários “eus” para criar memória no espaço narrativo em que ocorre a presença de diversas vozes que contam a história. Sendo assim, as enunciações são articuladas de maneira fragmentada, o tempo cairológico ocorre por meio de *flashbacks* e pensamentos das personagens. É utilizado o discurso indireto livre, além de comentários do narrador acerca de acontecimentos históricos, como a crise do café que era publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ao demonstrar o olhar dos outros para a cidade grande, o cantador apreende diferentes discursos e os mostra ao leitor. A respeito de como é transmitido o discurso de outrem, que, apesar de aparentemente privado da palavra, traz significados ocultos no não dito, Irene Machado cita V. N. Volochinov:

[...] aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas, ao contrário, é um ser cheio de palavras interiores. [...] É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, na sua compreensão e sua apreciação, ou seja, a orientação ativa do falante. (VOLOCHINOV, 1979 apud MACHADO, 1996, p. 133-134).

³ *Flâneur*, de acordo com o conceito de Baudelaire, é um termo francês para caracterizar um caminhante pelas ruas da cidade, que fica a observar a movimentação das pessoas e das situações nela ocorridas. De acordo com o prefácio do livro de Edmund White, *O flâneur*, traduzido para o português por Reinaldo Moraes (Cia. das Letras, 2001, p. 1), “Um *flâneur* é alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, alguém que percorre as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento à história dos lugares por onde passa e à possibilidade de aventuras estéticas ou eróticas. A capital da França é, por excelência, a cidade do *flâneur*.”

Nesta perspectiva, por meio dos vazios e ausências que deixa na narrativa, Chico Antônio permite que o discurso de outrem seja personagem que tem voz, seja a interpretação do leitor, ganhe espaço na narrativa e produza um texto repleto de significado.

O desdobramento desses “eus” na narrativa ocorre durante a trajetória do cantador de ganzá que encontra personagens que tomam a voz narrativa, como a cidade de São Paulo, a memória histórica, Quinzinho e Eulália, Vivi e Clara, Alceu e Fernando. Esses olhares são análogos ao ver poético que lê a cidade, fragmentos e índices da sociedade brasileira moderna do século XX.

A partir do momento em que decide ir para o Sul, Chico Antônio já sabe que vai representar um novo “eu”, deixando o cantador que era no passado:

[...] ficou mais uns minutos, ciente de disfarçar. Estava já representando. Ou melhor, perdido na decisão. [...] mas por dentro as vozes do desejo afirmavam ‘São Paulo!’ e o passo apressava, batendo na terra bem. (ANDRADE, 2015, p. 55, 56).

O cantador sente esse desejo como se a metrópole fosse uma fuga dos problemas que enfrentava na sua cidade, tendo necessidade de partir:

[...] e a culpa de tudo [...] era da terra. Nessa maneira comoventemente ingênua com que o povo classifica bens e males, a terra é que ficara detestável, infame, ordinária, a terra não prestava. O único jeito era ir pra São Paulo mesmo, e o mais depressa. (ANDRADE, 2015, p. 65).

Chico Antônio enfrenta seu primeiro desafio como *flâneur* baudelairiano ao pegar o trem para chegar a São Paulo. De acordo com Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (2000), citando Simmel, os transportes públicos mudaram a maneira de vida das pessoas verem e ouvirem, pois, antes da sua invenção, não estavam acostumadas a passar horas ao lado uma das outras sem manter algum tipo de comunicação. O autor também afirma: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p. 36), o que ocorre nas descrições do olhar do cantador pelas ruas de São Paulo: a personagem fica admirada e observa muitas coisas ao mesmo tempo, ficando em um estado de inquietação em que não tem nada a dizer, apenas sentir. É um momento em que faltam palavras para expressar o que se está sentindo, portanto, o narrador, por meio do discurso indireto e indireto livre, molda a linguagem utilizada à diversidade e fragmentação de São Paulo, sendo o discurso marcado por grande fluidez narrativa. A primeira impressão de Chico Antônio sobre São Paulo é marcada pelo discurso:

Andava rápido mas com dificuldade por causa daquele povaréu maravilhoso, como nunca vira. Luzes vermelhas, azuis, verdes, apagavam, acendiam, casas iluminadíssimas, pra que tanta luz? Enfieiras de bondes, moças passeando, mistura formidável, Chico Antônio sorriu. Seu João falava sempre mas havia também as frases dos outros, se entendia quase tudo, muitas moças passeando, mas que rua incomparável! muitas moças lindas, enfeitadas, automóvel que não acabava mais, buzinas, uma porta era teatro, músicas, deléns de mais bondes chegando, Chico Antônio estava bem tonto. Principalmente estava deliciado. Gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguesciente, muito cômodo e conhecido, que adorava. (ANDRADE, 2015, p. 67).

Observa-se que o cantador é somente sensações: observa as luzes, os barulhos (“deléns” do bonde, “chuáá” interior), os passantes e seus pensamentos são introduzidos na narração sem aviso prévio do narrador, por meio do discurso indireto livre. Mário de Andrade tinha domínio da linguagem que, por meio de onomatopeias, também leva o leitor a sentir a narrativa do cantador. Chico Antônio é muito fragmentado em relação à narração e à cidade de São Paulo, sendo formado por um caleidoscópio de olhares que compõem a narrativa:

[...] Mas era mesmo um espetáculo muito novo e muito impressionante. Um poder de criação antinatural, desumano, individualista a um excesso monstruoso, desmantelava as enormes construções numa irregularidade semostradeira, numa desconcordância grandiosamente espetada. Eram fundos fenomenais de casas, paredões lisos chapeando o morro, deixando nos vãos aparecer mais longe frontarias e cúpulas berrantes. (ANDRADE, 2015, p. 68).

A discordância entre os prédios e monumentos de São Paulo mostrava não somente sua beleza, mas o não natural, não humano e individualista, em consonância às características de alguns “eus” que assumirão o papel de narrador mais à frente na narrativa.

O ritmo rápido e a cadência da narração do *flâneur* podem ser explicados por Walter Benjamin, em que a distância e o tempo irrompem na narrativa para deixar o tempo psicológico da personagem comandá-la, sendo um texto imagético:

[...] as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, batem os vasos do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto interna como externamente, se passa aquilo que podemos visualizar numa daquelas “pinturas mecânicas” [...]. (BENJAMIN, 2000, p. 190, grifo do autor).

Chico Antônio era “andarilho por delícia, por destino, não possuía noção de tempo e espaço” (ANDRADE, 2015, p. 49). Essa frase metalinguística demonstra a fragmentariedade do romance, em que tempo e espaço muitas vezes não seguem uma estrutura linear. Nesta perspectiva, a própria construção narrativa é um andarilho pela linguagem, caminhando por diversos “eus” para mostrar o enredo de *Café* e o olhar de Chico Antônio para a cidade de São Paulo. O narrador, por meio da memória narrativa, não tem pressa em chegar ao final dela, ele quer se deliciar com a história, o modo de contá-la e os costumes da cidade grande no século

XX. Tal fato é comprovado pelo empenho do próprio autor em produzir sua obra-prima, falecendo antes de concluí-la.

Todo o entusiasmo de Chico Antônio pela modernidade e transitoriedade da cidade de São Paulo acaba depois da noite de sábado. Desiludido, Chico Antônio tem consciência do ambiente novo em que se insere:

A estrada sem poeira, as terras todas trabalhadas, a regularidade das plantações, cidades, tantas cidades poderiam ter dado pra ele a evidência do conforto, a fisionomia da riqueza, mas essas eram aquisições que não entravam absolutamente na sensação de bem-estar que Chico Antônio tinha. (ANDRADE, 2015, p. 147).

Talvez Chico Antônio, apesar de aparentemente inconsciente sobre seus atos, tenha se questionado sobre a felicidade de um observador das ruas de São Paulo e chegado a certa conclusão para o questionamento de Baudelaire (apud BENJAMIN, 2000, p. 37): “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?”. Provavelmente sua resposta seria a de que o perigo é o próprio homem, já que o cantor sempre se identificou mais com os animais, sendo morto ao final da narrativa por um descuido humano, voltando à terra a que sempre pertenceu. Vale ressaltar que Chico Antônio é adotado, reforçando que ele não tinha vínculo com alguém ou local, bem ao estilo folhetinesco e flaneuriano.

Outro olhar, desdobrado sob a perspectiva de Chico Antônio, é a memória histórica, que está presente ao longo de todo o romance e é importante, pois, em muitos momentos, ela própria passa a ser o narrador, referindo-se a fatos ocorridos por longos parágrafos e páginas. Ela também pode ser analisada como *flâneur* de Baudelaire, pois conduz o caminhante (no caso, o leitor) ao passado e a algo de que não tem posse e nem possibilidade de ser modificado:

[...] a rua conduz o flaneur a um tempo desaparecido. [...] Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida que não é o seu próprio, o particular. (ANDRADE, 2015, p. 185).

O primeiro acontecimento histórico do romance ocorre em uma interrupção da chegada de Nedim para conversar com Chico e Seu João. O tempo é fragmentado das páginas 72 a 85, e a narrativa é retomada pelo discurso direto do pai do cantor já na página 86. Acontecimentos como o enriquecimento dos italianos e outros estrangeiros; referências a Garibaldi, Campos Sales e Mussolini; a escravidão; a guerra europeia; o cultivo de café, trigo e cana-de-açúcar; a produção de seda, produtos químicos e a tipografia, que ficava sob responsabilidade dos estrangeiros; os *trusts*; o fascismo na Itália; o governo que defendia os

estrangeiros; a questão da migração para o Sul e a situação dos colonos das fazendas de café. Mais à frente do romance são citados a Praça do Correio, o Clube Português e a rua do Cassino Antártica. Na segunda parte, meios de comunicação também são mencionados: *O Estado de S. Paulo*, *A cigarra*, *Para Todos*. Também há menção à crise do café no Brasil e sua relação com os Estados Unidos, que é retomada na página 198. Questões como a Revolução de 1924 e a volta dos produtores de café às fazendas são as últimas memórias históricas do romance.

Dessa maneira, a memória como “eu” da enunciação age como narradora de fatos históricos que foram introduzidos em *Café* para mostrar a crise pela qual o país passava no momento, a questão da migração para São Paulo em busca de melhores condições financeiras e os estrangeiros, que muitas vezes competiam com os brasileiros. Como um *flâneur* baudelairiano, a memória leva o leitor ao palco da crise do café no século XX.

Os outros “eus” construídos no romance se contrastam e trazem características folhetinescas, além de demonstrarem o olhar que tinham para a cidade de São Paulo. Quinzinho e Dona Eulália formavam um casal de cultivadores de café, tinham duas filhas e moravam na fazenda chamada “Santa Eulália”, recurso irônico utilizado pelo narrador, uma vez que a personagem é sempre caracterizada como a coitada, a quem todos recorrem quando precisam de proteção. Ela não tem vontade própria e faz o que é necessário para ver o bem-estar da família, daí ser considerada “santa”. A senhora é sempre narrada como “A boa da dona Eulália é que era a excrescência daquela casa, coitada.” (ANDRADE, 2015, p. 153), tendo inclusive a consciência de como é vista: “[...] Mas havia um ‘a pobre!’ convencional, sentido por todos em relação a dona Eulália. Até por ela mesma, que acabou agindo e sendo como se fosse ‘a pobre!’”. (ANDRADE, 2015, p. 182, grifos do autor).

Apesar das qualidades que aparentemente diminuem a mulher, ela é a única personagem que não teve sua essência alterada ao se mudar para a cidade. Seu marido, por outro lado, sentia-se angustiado, triste e nervoso com a nova casa, a riqueza e com a crise do café, que estava levando à falência muitos fazendeiros: “é que ruim ou bom, era mesmo o Governo que inda podia salvar a situação. E a covardia interna fazia nascer em Quinzinho angustiado, como fazia em noventa por cento da fazendeirada [...]” (ANDRADE, 2015, p. 210). O olhar do marido e da mulher para São Paulo era, portanto, de angústia: foram à cidade em busca de melhores condições para as filhas e acabaram não se adaptando ao ambiente, assim como Chico Antônio, que também preferia a vida onde tinha nascido, sem o rebuliço, problemas e hipocrisias da capital.

Vivi e Clara, no entanto, adaptam-se bem à cidade grande, porém, têm diferentes traços de personalidade que as fazem discutir muito. Enquanto Vivi é ambiciosa, ao lado do marido Alceu, Clara sempre se manteve humilde e com laços na fazenda em que morava:

Vivi movia-se bem, estava natural. Clara quase não porque fosse propriamente aquele o ambiente dela mas porque era mesmo duma naturalidade muito pura, muito igual. [...] Só Vivi se valorizava fisicamente nele e era urbana. Clara, apesar de mais velha, era agora um reflexo da irmã e se adaptara a essa inferioridade de brilho, em que a gente acabava por descobrir a caipirinha. (ANDRADE, 2015, p. 153, 162).

As irmãs não têm personalidades opostas, apenas não se adaptam ao ambiente de São Paulo da mesma maneira, e disso decorrem as inúmeras brigas e intrigas em família, bem à maneira do folhetim. Os respectivos maridos das irmãs acompanham esse movimento de contrastes. Fernando é acomodado e tranquilo, sabendo se colocar na família de Clara como alguém de menor poder aquisitivo, logo, não interfere nas questões familiares. Apesar da falta de ambição e dinheiro, tem o suficiente para manter a mulher e filhos, formando uma família feliz. Já Alceu é seu oposto, ambicioso e invejoso, beira a hipocrisia, como no caso do jantar com o chefe em que ele mesmo, brasileiro, foi comprado por um banquete dado pelos estrangeiros, apesar de criticar quem se deixava seduzir por ofertas internacionais. Apesar de ter seu salário aumentado várias vezes, ele e Vivi não conseguem a felicidade e a paz doméstica que Clara alcança. Alceu é contraditório inclusive no nome, pois seu apelido para todos que o conheciam era Celeu, sendo tratado pelo narrador da mesma maneira, que altera momentos em que chama a personagem ora pelo nome ora pelo apelido:

E aquela casa não era nada propícia pra que ele se esquecesse dessas mesquinhas, entre um Celeu de grandezas arrotadas e um sogro gastando por não saber mais não gastar. Era por natureza liberal nos gestos e despesas mas também essa naturalidade se exagerara um bocado pela preocupação de não ficar atrás do sogro, não envergonhar a mulher que viera da riqueza. [...] Fernando no momento estava com medo. Tinha o medo de ser despedido, tinha medo de não aguentar bem com o despesão duma casa, medo propriamente não, dúvidas, hesitações que já eram por si mesmas perigosas. (ANDRADE, 2015, p. 205).

Nesses “eus” que tomam o palco da narrativa por meio de fragmentos, percebe-se o contraste de olhares para São Paulo: enquanto uma irmã vê uma promessa de vida feliz, luxo e engrandecimento, fazendo o que for necessário para alcançar seu objetivo, a outra percebe que não é na cidade grande que encontrará a paz doméstica, logo, volta à fazenda e dedica sua vida ao marido e ao filho. As próprias famílias que cada uma forma demonstram esse contraste: Vivi tem apenas uma filha, que é utilizada, em determinados momentos, para fazer chantagem emocional com os pais, assemelhando-se ao contexto da família moderna,

enquanto Clara gera vários filhos, que vão viver na fazenda ao lado do pai e dos avós, ideia romanesca da concepção de lar.

Portanto, percebe-se como os “eus” atuam de maneira a completar o olhar que Chico Antônio tem da cidade grande. Ao estilo de um *flâneur* baudelairiano, o cantador nos mostra a vida não somente de transeuntes numa noite de sábado, com movimento, carros e pessoas diversas circulando, mas também mostra, sob o ponto de vista de outras memórias, outros olhares: o casal de fazendeiros que enriquece e vai viver na Alameda Santos; os sufocos que Quinzinho passa e o ridículo a que dona Eulália é exposta; a adaptação dos mais jovens à cidade grande, em que o casal ambicioso faz o que for necessário para atingir seus objetivos, enquanto o outro casal percebe que a felicidade não está no dinheiro que vieram buscar em São Paulo, mas na sua própria essência. A urbe paulistana é construída nesse romance pela interação campo-cidade, sendo que o desfecho do romance é de que há paz no campo e não na cidade grande, porque a segunda parte da narrativa é contada sob o ponto de vista de Chico Antônio, observador daquele público de São Paulo e que chegou à conclusão de que não pertencia àquele lugar, logo, pessoas como ele também seriam mais felizes em sua terra natal, com exceção dos ambiciosos.

No posfácio de *Café*, é narrada a morte de Chico Antônio, demonstrando sua redenção e não adequação ao ambiente paulista, onde o personagem perde a voz de cantador e a concede a outras personagens, que assumem o palco narrativo na segunda parte da história. Citando Baudelaire (2004, p. 21):

[...] Pode-se igualmente compará-lo [*flâneur*] a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens tão vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.

A forma híbrida do romance de Mário de Andrade se faz pela mescla entre linguagem verbal e não verbal, demonstradas a partir do olhar dialógico de Chico Antônio, que, por meio de um discurso fragmentado, mostra-nos um caleidoscópio de posições acerca de sua própria visão, dividida entre o cantar e o silenciar, o contar e o mostrar, o dito e o não dito.

Em *Sobre a modernidade*, de Charles Baudelaire, no artigo “O pintor da vida moderna”, há a descrição do *flâneur*:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos

prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (2004, p. 21).

O cantador assemelha-se à figura de Baudelaire, pois está observando uma noite de sábado em São Paulo, distante de sua casa no Nordeste, e o próprio movimento de narrar é ondulante e numeroso nas suas descrições de sensações e fluidez dos acontecimentos. Chico Antônio está no coração da cidade e, no entanto, permanece nulo, ninguém o conhece e é aparentemente imparcial em relação às coisas que vê, apesar de estar encantado por elas. O cantador é esse paradoxo que propõe Baudelaire: ele quer fixar residência no imóvel, ou seja, sentir-se acolhido em São Paulo, sabendo que não terá espaço para ser bem recebido, como Quinzinho propõe que ele será bom camarada se não for cachaceiro. Este termo demonstra o enigma do romance: cachaceiro pode ter o significado de quem bebe muito, mas, também, daquela pessoa que caminha perdida pela cidade, olhando vários aspectos dela ao mesmo tempo em que tudo acontece rapidamente. Cachaceiro seria, portanto, o próprio *flâneur*: o olhar que observa a narrativa e a cidade sob vários prismas arlequinais. Essa vontade de ser incluído num lugar em que não se encaixa, estar presente no centro do mundo e permanecer oculto para as pessoas, faz de Chico Antônio um *flâneur* ao estilo dos observadores franceses, caminhando pela cidade e olhando para as figuras e personalidades existentes na cidade grande e moderna, permanecendo imparcial pela fala, mas analítico pelas sensações.

O olhar de Chico Antônio sobre as mulheres de São Paulo e sua sexualidade também são narrados:

Algumas vitrinas já estavam se apagando, mas ainda assim as luzes eram maiores, mais excitantes, deixando as mulheres bem visíveis. E nas casas de modas e quinquilharias, manequins, meias, vidros de cheiro [...]. Reentrou na calçada e logo adiante parou, vivendo com os olhos aquelas banhistas maravilhosas, duas, uma de pé, outra já deitando na areia, se rindo pra todos na vitrina da Casa Alemã. Ao longe as dunas, o mar verde do Rio Grande do Norte. Chico Antônio ficou encostado na parede, à beira da vitrina, respirando o prazer daquelas figuras tão lindas, era lindo! num muito respeito humilde, porque se elas fossem vivas na certa que seriam gente de outra classe, filhas de senhor de engenho, pros amores dele não. Olhava com cisma grandiosa, num esvaimento suave da excitação. (ANDRADE, 2015, p. 105).

Essas vitrinas e modelos que aguçavam a sexualidade de Chico Antônio estavam presentes em Baudelaire por meio das galerias, “caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore” (BENJAMIN, 2000, p. 35), em que os observadores transitavam e se sentiam à vontade. “A rua se torna morada para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2000, p. 35). A questão da sensualidade e prostituição era outro tema frequente nos romances franceses e cidade de Paris, completando o nosso *flâneur* brasileiro, além do trecho citado acima ser

altamente sensitivo, mostrando os pensamentos e desejos de Chico Antônio que não chegam a se concretizar.

As relações estabelecidas entre Chico Antônio e o *flâneur* baudelairiano os aproximam enquanto caminhantes de cidades grandes que sofrem a influência de sensações e acontecimentos, não para repensá-las conscientemente, mas senti-las e enxergar como o contemporâneo influencia o mundo e a maneira de agir e pensar das pessoas.

Ao ler sobre as moças que o cantador observava passar pela cidade, percebemos o diálogo com “A uma passante”, de Baudelaire, a começar pelo título, na descrição das ruas da cidade grande “A rua em torno era um frenético alarido” e na erotização da mulher: “Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / erguendo e sacudindo a barra do vestido”. No poema, o eu-lírico observa a mulher, nobre e ágil, passar por ele e bebe perdido sua cristação, bem ao estilo dos *flâneurs* baudelairianos que observam as mulheres, as passantes, de vários ângulos arlequinais e se perdem em seus encantos. No entanto, como a mulher apenas passa, ele não torna a olhá-la pela segunda vez, gravando na memória a impressão que teve dela. Quando a voz poética afirma que o sabia demais, acreditou ter seu “olhar olhado” correspondido e, em virtude desta esperança que não é certa, crê que na eternidade voltará a vê-la. O próprio poema é fragmentado e expressa sensações difíceis de serem explicadas pela linguagem, deixando nos vazios e impressões seu verdadeiro significado, que não pode ser elucidado integralmente pela linguagem, somente pelas sensações.

Por ser contemporânea e, por isso, fragmentada, a narrativa de Mário de Andrade também abre espaços vazios que são repletos de significado, logo, não são mais ausências, mas esse “tudo que fica por fazer” na narrativa também contribui para sua construção de sentido, como outro olhar presente no romance. Para tanto, observou-se como as personagens lidam com o vazio, considerando o olhar flauneriano de Chico Antônio, a distância temporal e o contexto em que a narrativa ocorre.

Logo no primeiro parágrafo do romance encontramos a personagem interagindo com o vazio:

Ficara [Chico Antônio] nesse estado suave de paciência que no geral veste os incultos quando caceteados. Não procurara reagir, examinando os outros viajantes ou metido nalgum pensamento. Se mantinha, um bocado maior pela relaxação do físico, *nessa intimidade com o vazio*, em que o ser se vegetaliza, bom, quase desaparecido. (ANDRADE, 2015, p. 45, grifo nosso).

Chico Antônio, ao ser íntimo do vazio, também coloca o narrador nessa posição. O romance trabalha com os “eus” que vão preencher o vazio que é cheio de significado, assim

como a seleção do discurso acima. Ao introduzir o parágrafo seguinte com a conjunção “mas”, o narrador demonstra esse preenchimento que se fará ao longo da narrativa. Outro momento em que isso ocorre com a personagem é quando ela vai revelar ao pai que abandonou a mulher para ir a São Paulo, em que o cantador sai da inconsciência habitual para refletir sobre o passado: “a vacuidade constante em que vivia o conservava num estado de armistício, tão vegetal que chegava sequer a reconhecimento de vitalidade – uma interminável monotonia” (ANDRADE, 2015, p. 96). Quando estava caminhando com Seu João e Jorge, ocorre o mesmo: “Caíra num vazio modorrento, exacerbado pelo cansaço de ter puxado os outros dois até ali”. (ANDRADE, 2015, p. 102). Percebe-se, inclusive, uma ironia sutil na descrição do cansaço exagerado sentido pelo cantador de ganzá, caracterizando o imigrante nordestino.

Outro momento metalinguístico ocorre na suposta bronca que o pai deveria dar ao cantador por ter abandonado a esposa. Porém, ao invés de esbravejar logo de início, Seu João falava mansamente, o que machucava Chico Antônio, como se o silêncio o obrigasse a construir outro significado:

E isso maltratava Chico Antônio porque as ausências repentinas de voz não tinham mais nexos pra ele, lhe interceptavam a liberdade de cismar. Porém seu João aos poucos agarrara num discurso muito igual e sem parada, indo até as portas da infância do coqueiro, pra poder censurar perdoando. [...] A voz, as expressões às vezes duras mas conhecidas, lhe batiam no corpo feito mão que acarinhasse. Surgiam detalhes, às vezes provocados por alguma frase, alguma expressão que já escutara num tempo vastamente atrás, em circunstâncias especiais. (ANDRADE, 2015, p. 143).

Dona Eulália assemelha-se a Chico Antônio na sua relação com o ausente:

Aquele vazio interior que desde os seus tempos de moça ignorante e roceira fora sempre o seu modo de ser, vida duma animalidade muito ordeira, inflexível no cumprimento dos deveres objetivos, incapaz anos e anos, toda a vida, duma falha, duma invenção de preguiça, da menor independência da ação: agora se tornara também um vazio físico, porque na cidade não tinha nada que fazer. (ANDRADE, 2015, p. 162).

As ausências de voz, sempre presentes no romance por meio do cantador, acabam incomodando a ele próprio, como se estivesse acostumado a absorver as emoções da cidade grande e agora tivesse que escutar o vazio, sendo obrigado a tomar consciência de si e perceber que não se encaixava em São Paulo. O vazio, portanto, funciona como um recurso para dar sentido à narrativa e fazer com que o próprio leitor preencha o não dito. Nesse sentido, ele age como *flâneur* baudelairiano, observando as situações e, na sua ociosidade habitual, trabalha as sensações que absorve do ambiente em que vive.

Portanto, *Café*, romance híbrido de Mário de Andrade, é construído num palco narrativo de vários “eus”: Chico Antônio e sua relação com São Paulo, fatos históricos, personagens folhetinescas e vazio, recontados pelo olhar caleidoscópico do narrador em analogia às imagens de um olhar poético, que mescla linguagem verbal e não verbal, demonstrando, assim, as bases de formação da sociedade brasileira moderna na interação cidade-campo do século XX, em São Paulo.

Referências

ANDRADE, Mario de. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Organizador: Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MACHADO, Irene. A ficcionalidade das vozes discursivas. In: _____. *O romance e a voz*. São Paulo: FAPESP, 1996.

WHITE, Edmund. *O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Obras consultadas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. A teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

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

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

AGGRO-EFFECT E UTOPIA: O ÉPICO NA PEÇA SAVED DE EDWARD BOND

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo contrastar a noção de *aggro-effect* do dramaturgo britânico Edward Bond (1934-) e o conhecido efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) teorizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) no que se refere à peça *Saved* (1965), de Edward Bond. É tomada para análise a relação que os elementos da peça têm com o teatro e as técnicas épicas, partindo principalmente da cena mais conhecida da peça de Bond, em que um bebê é apedrejado até a morte. Para tanto, no trabalho de Christopher Innes e Anatol Rosenfeld, buscam-se bases para se tentar entender os propósitos e as implicações políticas da adoção de um tipo de estranhamento gerado pelo uso da violência, no caso específico de Bond. Analisa-se por fim o quanto a peça aponta para a ideia de uma utopia, presente na década de 1960, diante da iminência de mudanças estruturais na sociedade. Desse modo, esboça-se um questionamento do impacto do épico e seu lugar na atualidade, especialmente da possibilidade de utopia a partir da arte, em especial, do teatro de matriz brechtiana.

Palavras-chave: Teatro Épico. Edward Bond. Bertolt Brecht. Anos 1960. Utopia.

Abstract

The present article aims to contrast the notion of *aggro-effect* by the British playwright Edward Bond (1934-) and the well-known distancing effect (*Verfremdungseffekt*) theorized by the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956) in relation to the play *Saved* (1965) by Edward Bond. In order to analyze this relation, elements and techniques related to the Epic Theatre are considered, especially regarding the famous scene in which a baby is stoned to death. To accomplish this, it seeks bases in the work of Christopher Innes and Anatol Rosenfeld as to try to understand the political purposes and implications of the adoption of a kind of distancing effect accomplished by the use of violence, in the case of Bond. It is also analysed how the play points out to an idea of utopia, present in the 1960s decade, period in which a structural change in society was seen in the horizon. Therefore, it drafts a questioning on the impact of the Epic in the current times, mainly the possibility of utopia drawn by the art, especially the Brechtian theatre.

Keywords: Epic Theatre. Edward Bond. Bertolt Brecht. 1960s. Utopia.

Introdução

Edward Bond (1934-) é um dos dramaturgos britânicos vivos mais proeminentes que, produzindo a partir da década de 1960, constitui uma obra marcada pela preocupação social.

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Em verdade, com as peças *Saved* (1965), *Early Morning* (1967) e *Lear* (1971), por exemplo, o dramaturgo se consagrou pelo uso da violência como meio de questionar a realidade sócio-histórica britânica.

Fazendo parte de um grupo de dramaturgos que seguiram os passos de John Osborne (*Look Back in Anger* – 1956), Edward Bond, assim como os demais, se deteve em perceber a questão social do período pós-Segunda Guerra, tendo como norteadora a possibilidade de mudança social significativa, posta em toda a sua força nos anos 1960. Com ele, se encontravam dramaturgos como Harold Pinter, Arnold Wesker e John Arden, entre outros que, colocando as classes mais baixas no palco, desejavam questionar a sociedade de seu tempo, escancarando suas contradições e nutrindo a esperança de que, levando o público a questionar sua realidade, este desejasse por conseguinte mudá-la.

A peça em estudo neste artigo é *Saved*, que estreou no Royal Court Theatre de Londres em 1965. Com essa peça, Edward Bond adquiriu notoriedade e através da polêmica causada contribuiu para a extinção da censura ao teatro exercida pelo gabinete de Lord Chamberlain.

Na peça, grande parte das personagens são jovens, sendo a protagonista Pam, uma garota que se apaixona e fica grávida de Fred, espécie de líder de um grupo de garotos desocupados. Na casa de Pam, por sua vez, Len aluga um quarto e mesmo tendo se relacionado com ela brevemente, ele ainda gosta dela e a ajuda com o bebê. Na cena mais conhecida da peça, Pam leva a criança para um passeio no parque e, brigando com Fred, deixa-a com o pai. Fred e seu grupo de amigos iniciam então uma “brincadeira” que culmina com a tortura e morte por apedrejamento da criança, a qual Len vê escondido e nada faz. Junto de seus pais Harry e Mary, os quais não se falam, Pam segue sua vida normalmente. Apenas uma pequena quebra se dá com uma briga entre o casal, em que Mary acerta Harry com uma chaleira. A peça termina, no entanto, com uma cena sem fala em que todos prosseguem com suas atividades cotidianas, enquanto Len conserta uma cadeira.

Nas seções seguintes discutiremos o que vem a ser o teatro épico, o qual se relaciona diretamente em suas técnicas com a peça, principalmente em sua configuração teórica e prática empreendida por Bertolt Brecht (1898-1956). Nisso analisaremos o que vem a ser o efeito de estranhamento, contrapondo-o ao *aggro-effect* proposto por Edward Bond ao se referir à peça. Por fim, analisando-a sob o prisma épico, com destaque para a cena do apedrejamento do bebê, intenta-se analisar o contexto histórico, social e econômico do período e o quanto as personagens, com destaque para Len, e o desfecho da peça podem

apontar para um otimismo e uma utopia no que se refere a mudanças sociais estruturais e significativas.

O Teatro Épico e o Efeito de Estranhamento

Desde o estudo de Peter Szondi (2001), sabe-se que a forma dramática encontra-se em corrosão desde o século XIX, atingindo sua total destruição em meados do século XX com o teatro épico, que se coloca em contraposição a tal forma teatral. Segundo o estudioso, o teatro épico surge a partir do processo de decantação da forma em decorrência de uma mudança de conteúdo. Com a crise da forma dramática, suas convenções deram lugar a novas experiências e técnicas, colocadas em prática a partir dos inícios do século XX.

As técnicas épicas, porém, não se estabeleceram neste século, remontando aos próprios primórdios do teatro com o coro grego, que comenta a ação em nome da *pólis*. Tratando dessas origens, o trabalho de Anatol Rosenfeld (2014) pontua vários momentos dentro da história teatral em que o elemento não dramático aparece, incomodando os conservadores ou sendo minimizado por razões estéticas que visavam a uma “pureza formal”. Portanto, o épico já tinha lugar nas peças e montagens, a despeito de vários momentos na história do teatro em que uma pureza formal ou o seguimento das chamadas unidades aristotélicas foram perseguidos. O coro grego ou mesmo a liberdade com que Shakespeare escrevia suas peças são alguns exemplos do elemento épico presente na estrutura dramática.

Em meados do século XX, o teatro épico encontrou teorização e prática nas mãos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht que, desejando fazer do teatro um lugar de reflexão sobre o estado de coisas social e um meio de se discutirem métodos de intervenção, se dedicou a uma larga produção de peças, ensaios, crítica, poesia, entre outros. Segundo Roland Barthes (1970, p. 133): “Qualquer um que queira refletir sobre o teatro e sobre a revolução encontrará fatalmente Brecht”. Para Brecht, o teatro épico deveria conduzir o espectador num caminho de racionalização proposto através das técnicas de comentário em que a narração se tornava essencial, contrapondo-se assim diretamente ao teatro dramático burguês.

Segundo Anatol Rosenfeld, uma das razões que justificam o empreendimento de Brecht era o desejo de apresentar relações que não se restringissem àquelas interpessoais de dois indivíduos livres, como no drama burguês. Tendo por base a teoria marxista pela qual o ser humano é resultado das circunstâncias sociais, históricas e, principalmente, econômicas, Brecht entendia que o “homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe” (ROSENFELD, 2014, p. 147). Sendo assim, o movimento de partir das relações inter-humanas em direção a uma tentativa de se compreender o

fenômeno social se colocava como uma razão que impulsionava seus experimentos, modo pelo qual chamava suas peças.

Para o teatro brechtiano, o modo como essa reflexão se dá é através de técnicas de distanciamento, o conhecido efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) que, questionando o estado de coisas, conduz o espectador a racionalizar o que vê no palco e daí sua própria realidade. Diz-nos o estudioso:

O fito principal do teatro épico e do distanciamento é, portanto, estudar o comportamento do homem em certas condições e mostrar que estas podem e devem ser modificadas. É, pois, a “desmistificação” a revelação de que as desgraças humanas não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. O distanciamento, mais exatamente, procura tornar estranha a nossa situação habitual, anular-lhe a familiaridade que a torna corriqueira e “natural” e por isso incompreensível na sua historicidade. Pois tudo que é habitual apresenta-se como fenômeno natural e por isso imutável. Temos que ver o nosso mundo e comportamento objetivados, por uma momentânea alienação deles, para vê-los na sua relatividade e para, deste modo, conhecê-los melhor. Todo conhecimento inicia-se com a perplexidade diante de um fenômeno. Distanciar, tornar estranho é, portanto, tornar ao mesmo tempo mais conhecido. (ROSENFELD, 1977, p. 170, grifos do autor).

O que fica evidente neste excerto é o uso que o teatro épico faz de técnicas com o intuito de distanciar, possibilitar que o espectador veja com outros olhos situações “naturalizadas” pela ideologia. Interessante perceber que aqui se busca tornar estranho algo já tido como “natural”, e desse modo produzir o estranhamento. No caso de Bond, mesmo sendo utilizados técnicas e elementos próprios do épico e ser buscado um estranhamento – em contraposição à hipnose e identificação do teatro dramático – Bond parece ir, num certo sentido, na contramão de Brecht, como veremos na próxima seção.

Aggro-effect e Verfremdungseffekt

Edward Bond se coloca aparentemente na contramão do efeito de distanciamento brechtiano. Christopher Innes, em seu ensaio de 1982 *The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody*, mapeia a virada de temas em sua obra e, sobretudo, seu programa teatral delimitado, apontando para aquilo que o dramaturgo denominou *aggro-effect*. Contrapondo-se diretamente ao efeito de estranhamento de Brecht, Bond afirma que seu desejo é o de perturbar as emoções de seu público. Diz-nos o dramaturgo:

Ao contrário de Brecht, penso que é necessário perturbar a plateia emocionalmente, envolvê-los emocionalmente em minhas peças, então tenho que encontrar maneiras de tornar o “aggro-effect” mais completo, o que significa, em certo sentido, surpreendê-los, dizer “aquí tem um bebê num carrinho - você não espera que estas

peças apedrejem aquele bebê.” Mas, de repente, eles fazem isso. (BOND apud INNES, 1982, p. 199, tradução e grifo meus).

Todavia, a manipulação das emoções não é de modo algum algo distante de Brecht que, mesmo se afastando do teatro “culinário” que associava com a ópera, apontava que o teatro épico não deveria ser desprovido de emoções. “O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio”, de acordo com Anatol Rosenfeld (2014, p. 148). Dentro de sua proposta de *aggro-effect*, Bond propõe causar um choque que leve a uma reflexão, e isso se aproxima do ideal brechtiano, mesmo que no caso do dramaturgo alemão o estranhamento causado não devesse obrigatoriamente partir do horror ou do choque.

De acordo com Christopher Innes (1982, p. 200; tradução minha), “O choque justifica-se pelo desespero da situação ou como um meio de forçar a plateia a procurar razões no resto da peça”. Corroborando a ideia de que a cena mais polêmica tem um papel claro dentro da economia da peça, o crítico estabelece a relação que existe entre o choque e a busca por respostas que se distribuem na segunda parte. Determina-se então que, sendo *aggro-effect* ou um efeito de estranhamento levado ao extremo, a cena tem de fato uma função para além do choque gratuito. O próprio dramaturgo reafirma na *Author's Note* o trabalho de comparação que essa cena demanda, ou seja, de provocação e não de simples horror:

Claramente o apedrejamento do bebê num parque de Londres é uma atenuação tipicamente britânica. Comparado com o bombardeio “estratégico” de cidades alemãs, é uma atrocidade negligenciável. Comparado com a privação cultural e emocional de muitas de nossas crianças, suas consequências são insignificantes. (BOND, 1985, p. 405, grifo do autor, tradução minha).

Dentre as propostas de Brecht, há que se notar ainda a chamada refuncionalização, isto é, a ideia de definir uma nova função a algo comumente utilizado pelo teatro dramático, por exemplo. As emoções e sentimentos suscitados pela peça sofrem esse processo, conforme nos aponta também Walter Benjamin (1996) em seu comentário sobre o teatro épico. Parece-nos que *Saved* adota tal processo ao propor que o choque – negado como intenção pelo dramaturgo, mas claramente atingido pela peça – seja refuncionalizado em prol de uma racionalização que justifique sua presença. No que se refere, afinal, à persistência do tema da violência e das cenas de horror, Bond com seu *aggro-effect* aponta um caminho a ser percorrido pelo teatro britânico que chegaria nos anos 1990 ao chamado teatro *In-yer-face*, diretamente influenciado pelas peças extremas de Bond e outros.

Elementos épicos em *Saved*

Colocando afinal sob foco um dos mais controversos personagens da peça, Len, a ideia de uma obra que se coloca como um problema ao espectador ganha fôlego. E nisso há muito de brechtiano, sendo as peças didáticas o exemplo mais emblemático da questão que suas peças colocavam, no caso ela mesma a base das peças. Len é o exemplo maior do que seria a dialética feita personagem. Ele é o centro da discussão de qual seria o tom ou a mensagem da peça. Segundo Bond, ele deve ser interpretado de modo que fique evidente sua submissão às condições em que vive, não sendo ele uma pessoa má ou cruel em si. O autor defende com isso que a peça apontaria em seu final para um otimismo, uma esperança vislumbrada principalmente a partir dessa personagem. John Russell Taylor (1969), junto a outros críticos, afirma, por seu turno, não encontrar meios com que tal peça possa apontar para isso.

Ao modo épico, com Len se problematizam algumas questões caras ao teatro tradicional. Primeiramente, a noção de papéis claramente estabelecidos, como protagonista e antagonista. Numa atitude épica, essas convenções perdem sua função e as personagens estão em constante alternância de papéis. Desse modo, Pam e Len parecem ser protagonistas, para os quais seria difícil delimitar claramente um antagonista. Similarmente, o conceito de herói do drama tradicional é totalmente colocado à prova. Ao observar a peça com esse pressuposto, a questão seria quem é esse herói. Todavia, na lógica do épico que toma em pauta a situação histórica em suas forças sociais e, principalmente, econômicas, não há heróis como no drama burguês; todos são vítimas inexoráveis da situação em que vivem, e a responsabilidade de mudança é repassada ao espectador.

A ausência de herói ainda se justifica com o fato de que os indivíduos livres típicos do drama são aqui seu extremo oposto. As personagens de *Saved* estão absolutamente reféns de uma orquestração social e econômica que as exclui e cerceia suas possibilidades de ação. Diante de um contexto em que lhes falta oportunidades de participar do corpo social e de se constituírem como cidadãos incluídos na sociedade, as personagens acabam agindo com rebeldia ou estagnando na não ação, o que as afasta claramente de qualquer semelhança com os heróis do teatro tradicional, ativos e completamente donos de seu futuro.

A questão da liberdade do herói do drama é também problematizada. Quem é livre em *Saved*? Os espaços de liberdade desses indivíduos parecem fazer uma espécie de balanço em relação às conquistas da revolução sexual e da sociedade afluenta, ambos em curso na década de 1960. A revolução sexual parece desdobrar-se em uma criança que não tem futuro no contexto presente; e a sociedade afluenta deságua em indivíduos que são alienados ao que se

passa ao seu redor. Suas reações são então violentas – em decorrência do peso da opressão – ou de completa passividade. A liberdade completa no sistema capitalista é ilusória, quase inexistente, e parece se circunscrever ao consumo – Pam seria o emblema disso por se importar unicamente com suas revistas, maquiagem e televisão –, isto é, exatamente como alguns teóricos apontam em relação aos anos 1960.

A presença da temática do dinheiro corrobora o processo de desumanização e o balanço que apontamos acima. Enquanto tema, ele também serve para suscitar o estranhamento, isto é, depois da morte brutal da criança, Mary, por exemplo, esboça sua preocupação com o valor com que foi vendido o carrinho de bebê: “Olhe para o carrinho. Eu falei pra ela esperar. Ela pegaria uns duzentos por ele”. (BOND, 1985, p. 486; tradução minha). A sociedade que somente apresenta os produtos descolados de seu contexto de produção condiciona os indivíduos a serem “experts” no valor das coisas. A criança é abstraída e o valor monetário do carrinho emerge como foco de atenção; estranhando, novamente, por apontar o familiar na sociedade capitalista em que ainda vivemos.

A morte do bebê seria por isso uma alegoria da fatalidade do capitalismo, que em sua violência sistêmica e, por consequência subjetiva, não poupa ninguém, triunfando no valor de venda do carrinho (cf. ŽIŽEK, 2008). E o fato de o bebê ser morto depois de anestesiado por sua própria mãe parece ser também representativo da condição de alegoria desses jovens. Pam droga o bebê de modo a colocá-lo em posição de letargia, exatamente na atitude em que sua família se encontra, isto é, de total sujeição à violência.

O uso dos empreendimentos do teatro épico são percebidos com mais detalhe na já analisada cena da tortura da criança. Nela, vemos um crescendo que num primeiro momento poderia ser apontado como semelhante a uma cena de luta ou embate de um melodrama oitocentista. A progressão de tensão em que cada ação e fala acumula uma carga de emoções que toma conta da plateia parece acontecer aqui também. No entanto, conforme apontamos, a ideia de um efeito de estranhamento se coloca, de acordo com as aparentes intenções do dramaturgo. Ao contrário do que se esperaria de um melodrama e de uma curva ascendente em direção a um ápice/clímax, observamos uma quebra das possíveis expectativas do público.

Acreditamos que se dá um anti-clímax que, condensando as emoções da plateia, funciona de modo diverso de uma peça bem feita, em que o clímax e o subsequente desenlace satisfazem os espectadores e lhes fornecem um estado de coisas que se restabelece. Em *Saved*, o extremo oposto se dá. As emoções levadas ao ápice pelo *aggro-effect* de Bond constituem um clímax às avessas, em que as emoções, a exemplo do teatro brechtiano, desembocam necessariamente em análise.

Ainda se tratando da referida cena, saltam aos olhos outras técnicas utilizadas na construção do efeito de estranhamento. Uma delas parece ser a orquestração em que se dá a cena, numa espécie de coreografia mórbida que conduz ao desenlace de horror. Percebe-se a concatenação de falas e ações, colocadas quase que matematicamente em cena – aparente com a ideia de um crescendo que vai da ideia de matar o bebê, o jogo com o carrinho, os puxões de cabelo, a retirada das fraldas, os atos de agressão física e, posteriormente, o apedrejamento. Tal construção de cena, que encontra uso e teoria principalmente no teatro de matriz brechtiana, parece-nos ser com evidente intencionalidade de mostrar algo com a forma utilizada também.

A cena ganha mais uma camada de significação ao tomarmos sua constituição física, seu turno de falas, a alternância de ações e de personagens a se envolverem na situação. Se por um lado a ideia de uma superficialidade ganha fôlego, ela parece ligeiramente apontar para o conceito de Brecht de *gestus*. A violência de todo um sistema impele as personagens numa ação em bando que tem toda uma orquestração quase mecânica e que parece, ela mesma, significar algo. O valor social que se coloca através do *gestus* do bando parece estar presente, mesmo que de forma bem sutil ou de modo embrionário tão somente.

O que reforça tal argumento é o fato de que os jovens não são caracterizados como doentes ou sociopatas, algo que poderia apontar para razões de cunho individual e particular. Em verdade, uma abordagem desse estatuto seria típica de uma peça estritamente dramática. No caso, a doença a ser tratada é advinda de todo um contexto e, portanto, a ação de destaque não poderia ser de um só indivíduo. As personagens são, afinal, descritas como sujeitos comuns que, para além das influências que sofrem de seu meio, não constituem *a priori* uma ameaça.

Contudo, não se trata também de um mero enquadramento naturalista, que colocaria as personagens como apenas frutos do ambiente e da sociedade em que vivem. Um modo de retratar desse tipo poderia contribuir ao alocar na sociedade a culpa pela produção de indivíduos de tal calibre – evitando-se assim culpar somente o sujeito, numa posição típica burguesa. Sua contribuição, porém, estaria restrita a somente descrever um estado de coisas, algo que foge das intenções do épico e de Bond nessa peça.

Len e a ideia de utopia

Em seu ensaio sobre Bond – no qual analisa as peças *Saved* e *The Pope's Wedding* – no livro *Verbal violence in contemporary drama* (1992), Jeanette Malkin estabelece que a violência que se observa na peça está intrinsecamente ligada com a impossibilidade de

comunicação. Para a autora, Mary e Harry representam um nível avançado daquilo que Pam e Len serão no futuro: conscientes de que a palavra, a comunicação, o diálogo conduzem à violência, eles decidem pelo silêncio. Desse modo, quando os pais de Pam rompem seu “pacto de silêncio” se produz, por consequência, uma cena de violência. Portanto, o final da peça que evoca um incômodo silêncio seria a aceitação por parte de Pam e, sobretudo, de Len de que a melhor posição a ser tomada para que se evite o conflito é a distância, a apatia e o silêncio.

Tal posição conduz-nos novamente à figura de Len e ao otimismo que esta personagem representaria. O próprio dramaturgo em sua *Author's Note* ao texto da peça comenta largamente sobre a personagem e as interpretações que ela desdobra:

Saved é irresponsavelmente otimista. Len, a personagem principal, é naturalmente bom, a despeito de sua criação e ambiente, e ele permanece bom mesmo sob as pressões da peça. Contudo, ele não é completamente bom ou facilmente bom porque assim sua bondade seria vazia, pelo menos para ele mesmo. Seus erros são parcialmente relegados a ele por sua ambivalência diante da morte do bebê e sua subsequente fascinação mórbida com o fato. (BOND, 1985, p. 404, tradução minha).

De fato, Len traz consigo o desejo de mudança em relação à situação da família. Ele tenta se comunicar num contexto em que os diálogos são vazios, que não estabelecem relações concretas. Numa situação de fragilidade das relações subjetivas, Len parece estar minimamente disposto a interagir e a mudar as situações postas. No entanto, também ficam evidentes suas posições contraditórias, e isso problematiza as interpretações. Bond pontua, por exemplo, que alguns críticos entenderam que a única possibilidade de otimismo viria do fato de Len abandonar a família, algo que não acontece na peça.

Num primeiro momento, ele poderia ser tomado como o estranho, o *outsider* do teatro naturalista a partir do qual o público teria acesso a um estado de coisas e poderia com isso avaliar sua situação social. O que a personagem propõe, contrariamente, é uma aproximação da situação observada que acaba por sugá-lo para si. O distanciamento que sua posição de estranho lhe dá é então reduzido até que Len seja um deles. Com isso, a aparência de que Len é um narrador, uma pessoa de fora com quem o espectador poderia se colar ao observar a vida daqueles indivíduos, é problematizada.

Evidentemente, Len não poderia ser considerado um narrador no sentido estrito do termo brechtiano. Tampouco ele é um deles, membro da família de Pam ou do bando de Fred. Ele é um meio pelo qual observamos as personagens, e sua incorporação àquele contexto traz novamente a possibilidade do efeito de estranhamento. Len traz consigo a ideia do conhecido que se torna desconhecido e, portanto, conhecido novamente. Sendo ele de fora está junto ao

espectador e, se tornando um deles, reitera tanto a potencialidade de pertença àquele contexto, quanto suas consequências levadas ao extremo.

Com Len, a impressão é de impossibilidade de mudar aquilo que se vê sem que de certo modo se faça parte daquilo. A missão de Len parece, assim, frustrada. Ele é cooptado antes de conseguir empreender qualquer mudança na família de Pam ou no modo de se relacionar de Fred e seus colegas. Trabalhando com extremos, Bond parece mostrar o resultado de uma posição estática, a exemplo das duas cenas emblemáticas da peça: as personagens diante da TV enquanto o bebê chora desesperadamente, e Len escondido vendo a criança ser morta:

LEN: Eu vi.
FRED: O que?
LEN: Eu voltei e não conseguia achar ela.
FRED: Você não está drogado?
LEN: Não.
FRED: É...
LEN: Eu estava atrás das árvores. Eu vi o carrinho.
FRED: Sim.
LEN: Eu vi tudo.
FRED: Sim.
LEN: Eu não sabia o que fazer. Eu podia ter te parado.
FRED: Tarde demais agora.
LEN: Eu só fiquei olhando. (BOND, 1985, p. 475, tradução minha).

Len demonstra com isso as consequências desastrosas da não ação: a violência que impera. E a percepção *a posteriori* de que algo poderia ter sido feito é afinal inútil, não traz de volta a criança e menos ainda ajuda Fred, preso pelo crime da “ganguê”. A condução de Bond à racionalização perpassa a reflexão sobre as condutas das personagens e de Len em especial, servindo de elemento de análise para uma possível intervenção. Em suma, a cena final parece então ser, pelo menos inicialmente, uma sentença que tende ao pessimismo, que define a brutalidade da realidade silenciosa e passiva diante da violência em sua potência total, sistêmica (empreendida pelo sistema capitalista) e subjetiva. Bond, por sua vez, condena essa perspectiva, afirmando: “A peça termina num silêncio total, mas se o espectador pensa que isso é pessimista ele não aprendeu a agarrar-se à última esperança” (BOND, 1985, p. 404; tradução minha). Por outro lado, evidencia à frente a dialética de sua posição, que muito se encaixa com uma perspectiva épica: “Como a maioria das pessoas, eu sou pessimista pela experiência, mas otimista por natureza e eu não tenho dúvidas de que eu siga minha natureza”. (BOND, 1985, p. 406, tradução minha).

Na cena em que Len e Pam se encontram no barco, é o primeiro momento em que se fica sabendo que os pais da garota não conversam entre si; Len fica surpreso com o fato e

questiona Pam por três vezes. Em uma delas, Pam revela que parte da causa poderia estar no filho que o casal perdeu na guerra:

LEN: Deve ter sido horrível quando você era criança.

PAM: Não vejo diferença. Eles tiveram um filho na guerra.

LEN: Deles?

PAM: Sim.

LEN: Eu não vi ele ainda.

PAM: Morreu.

LEN: Ah.

PAM: Uma bomba no parque. (BOND, 1985, p. 423, tradução minha).

A experiência do silêncio parece encontrar motivação num fenômeno que traumatiza os indivíduos e a sociedade de modo que, mesmo na década de 1960, ainda se colhem seus efeitos. Os jovens da década, resultados do *baby-boom* do pós-Guerra, estavam em uma posição contraditória em relação ao seu passado recente, principalmente na Europa. Se por um lado desejavam pôr um fim nos valores de seus pais e avós, tidos por conservadores e ultrapassados, no âmbito familiar ainda sentiam os efeitos da guerra, notadamente no campo dos afetos para aqueles que perderam seus entes.

No caso de Harry e Mary, seu comportamento assusta Len por ser uma das atitudes mais típicas e também mais dolorosas no que se refere à guerra: o silêncio sobre seus desdobramentos na vida das pessoas. Todavia, Len acaba progressivamente fazendo parte da família e, por consequência, adquirindo seu ponto de vista e estilo de vida. O silêncio acaba sendo o emblema final de um processo que se dá ao longo da peça e que sentencia Len a se tornar um deles, totalmente apático às questões mais urgentes que o cercam. Um exemplo seria o diálogo fragmentado entre Len e Harry ao final da longa cena de choro do bebê.

A preocupação de Harry provoca espanto por se destinar a algo acessório à situação posta. Ao invés de demonstrar interesse pelo desejo de Len de dar condições melhores à criança, ele aponta que Len deveria fechar a porta quando Fred dorme com Pam. A apatia das personagens mostra-se como resultado do processo de alienação que sofrem diariamente frente à televisão que lhes vende uma realidade mais interessante que a sua, e Len parece ao final incorporado a essa posição.

Corroborando isso se estabelece uma contraposição entre Mary e Harry, de um lado, e os garotos amigos de Fred, de outro. Agrupados pela sua possibilidade de reação, Harry e Mary se tornam emblemas de uma resignação, fruto do contato com a violência. A partir de sua experiência com a guerra, a apatia e o silêncio imperam e, numa situação limite, a violência estoura, seguida de um retorno à alienação. Nesse sentido, eles se opõem aos

garotos que vivem no plano da violência, recusando-se a viver como os pais de Pam. Bond parece apontar modelos de conduta que devem ser percebidos e questionados. Uma leitura traçada através da atitude do bando conduz ao reconhecimento de que qualquer reação se desdobra em violência. Não muito diferente, a reação dos pais é a apatia, que tampouco se mostra produtiva.

A rebeldia dessa juventude é, portanto, improdutiva, e o final parece situar Len como conformado com a resignação, mesmo decidindo por ficar. Numa sociedade capitalista que os deixa somente com as pedras para atirar na criança indefesa, a potencialidade de direcionar as pedras ao real “inimigo” parece estar posta, ainda que sutilmente. Bond não era a favor da violência, no entanto não deixa de ressaltar que de tal sistema nada se pode colher senão indivíduos violentos ou resignados. E tal leitura, sem o aporte das teorizações do teatro épico brechtiano, conduz de fato a um pessimismo que também tende ao conformismo.

Por outro lado, a cena final em si evoca a ideia de mínima esperança, já que após a briga entre Harry e Mary, Len se põe a consertar a cadeira, representando seu esforço por reconstruir a realidade circundante, na única atitude “construtiva” do trecho. Por outro lado, o pessimismo também tem seu espaço, pois o diagnóstico é o de que após tudo o que ocorreu inexistia qualquer humanidade ou solidariedade. Por fim, a afirmação da presença de otimismo em relação à cena final provém, especialmente, de uma perspectiva épica que coloca o mundo e o estado de coisas como passível de ser mudado por estar condicionado às forças históricas de cada época.

O esforço brechtiano de desmontar um teatro que aponte para a “naturalidade” da vida como é e não como poderia ser encontra aqui ressonância. Ainda que Len tenha sido incorporado à família, sendo na verdade cúmplice nos acontecimentos, o que justifica a ideia de um apontamento positivo ao final da peça – algo sustentado pelo próprio dramaturgo – é sua permanência. Virar as costas para a situação que presencia e da qual faz parte não soluciona os problemas. O espectador desse modo é convidado à reflexão sobre sua própria permanência e a ação que desenvolve em relação ao seu entorno.

A concepção épica de um mundo sujeito a mudanças e que vê a atual realidade como produto de forças históricas em ação é a matriz para se compreender a intersecção de *Saved* com o épico. Nesse sentido, a violência não é trazida à pauta somente como descrição de um fenômeno ou um problema da época. Ela é trazida para que se perceba o grau a que pode chegar se não controlada em termos sociais. E não nos parece que a ideia seria a de reforçar policiamento ou coação autoritária sobre os indivíduos. Pelo contrário, Bond sempre se mostrou consciente do processo de condicionamento que a sociedade empreende desde muito

cedo – notadamente na escola – na vida das pessoas. Mais ainda, a violência é trazida para que se possa tomar consciência de seus extremos, cuidar para que ela não alcance seus limites. E isso em termos individuais e sociais. O que se apresenta no palco diz-se dos espectadores/leitores e da sociedade como um todo.

Aqui se encontra outro dos artifícios do épico para problematizar uma questão coletiva. A percepção de que os indivíduos comuns têm um valor e importância na determinação dos processos históricos se mostra relevante, pois remonta ao trabalho de Brecht e de outros artistas da República de Weimar de mostrar o operariado e sua função social. Michael Patterson pontua, referindo-se à peça *Lear*, que Bond apresenta uma abordagem com “muita consciência do papel das pessoas comuns nos eventos da peça” (PATTERSON, 2006, p. 143, tradução minha), revelando assim um empreendimento épico que se mantém em sua obra.

Por outro lado, percebe-se a problematização dessa característica do épico ao tomarmos o fato de que as personagens pouco são colocadas como autores históricos. Sua potencialidade de fazer algo diferente da violência é evidenciada; todavia, seu caráter de objeto de um sistema opressor é também posto em discussão. A dialética de apontá-los como opressores e oprimidos conduz ao próprio épico, que engendra em si a possibilidade de pontos de vista conflitantes no palco. Isso porque a realidade é contraditória, e parece ser pouco provável que os garotos em questão fossem violentos sem que fossem vítimas de violência.

A apresentação dos indivíduos em razão de sua função, a despeito de apresentações psicologizantes ou metafísicas, também se destaca. Seguindo os parâmetros do teatro épico, nenhuma das personagens de *Saved* tem sua psicologia analisada. O que interessa a Bond é seu papel social como propagadoras/vítimas da violência e ainda a função que seus espectadores podem desempenhar ao assistir a peça e refletir sobre ela. Ao final, a escolha de não caminhar pela via psicologizante serve ainda mais como meio de distanciamento épico, já que inevitavelmente alguma carga emocional é posta em jogo. Diminuída ao máximo ou refuncionalizada segundo o conceito de *aggro-effect*, a emoção é suplantada pelo questionamento sobre a relação indivíduo *versus* sociedade.

Falando sobre a aproximação com o teatro épico de Brecht, Bond problematiza a adoção de suas técnicas e conceitos:

Presumivelmente comparando-se ao Brecht das peças didáticas ao invés daquele Brecht das peças tardias, Bond comenta: “Brecht escreveu no tempo das “massas”. Eu escrevo no tempo dos “indivíduos” – ainda que isso possa ser visto não como um recuo reacionário, mas como uma concretização posterior do socialismo”. (PATTERSON, 2006, p. 144, grifos do autor, tradução minha).

Mesmo se tratando de uma declaração posterior à década em que a peça foi escrita e montada, tal afirmação traz uma discussão que se mostra de relevância. Sendo a violência um tema de atualidade e urgência, a questão dos efeitos do teatro épico e da peça como um todo no contexto de hoje se mostra premente. Deixando de lado a questão da possibilidade do épico – que é bem discutida – é notável que o contexto de Brecht, principalmente da década de 1930, por exemplo, é bem distinto daquele da década de 1960 em diante.

Como apontado pelo dramaturgo britânico, Brecht estava num contexto de movimentação social coletiva em que, partindo do proletariado e de suas possibilidades de organização, a exemplo da Rússia soviética, vislumbravam-se alternativas reais ao sistema posto. Separando esses dois momentos se encontram a Segunda Guerra e a ascensão do Nazifascismo, que extinguiram grande parte das esperanças em relação a um contexto menos violento e mais igualitário. Bond, no entanto, se coloca num momento de complexidade e, parece-nos, de virada histórica. Se por um lado ainda havia contestação do *status quo* e um esforço por mudanças – algo que ficou evidenciado em 1968 –, do outro as mudanças foram “engolidas” pela sociedade afluyente capitalista, da qual a Inglaterra é símbolo bem significativo.

Ao final e a partir de uma reflexão baseada nos pressupostos épicos brechtianos utilizados em mescla com técnicas dramáticas, se põe em discussão a possibilidade de, para além de esperança, se encontrar a noção de utopia, tendo em vista a peça de Bond e sua interpretação. Ora, esse conceito se atrela de modo particular aos anos 1960, nos quais as diversas utopias foram colocadas à prova. Aquela relativa a uma alternativa ao capitalismo foi parcialmente sufocada com as experiências da União Soviética e dos países do Leste Europeu. No entanto, ainda havia muito desejo de mudança, algo que ficou bem mais evidente com as movimentações de 1968.

Edward Bond, por seu turno, em 1965, através de *Saved*, propõe, em nossa visão, uma utopia que se constrói pela chave negativa. Colocando em cena tudo aquilo que pode acontecer pela falta de utopia – e tudo aquilo que ela pressupõe para que se torne realidade –, Bond desafia o público a enxergar uma alternativa ao que vê no palco. E isso nos conduz ao título da peça, que é objeto das mais diversas interpretações. Quem seria aquele que foi salvo? Na interpretação mais comum, seria a própria criança, que foi preservada de um contexto violento e de abandono. Em contrapartida, tendo em mente a ideia de utopia e de futuro, salvo parece estar não aquele que tem de morrer para não sofrer, mas, sobretudo, aquele que pudesse viver numa sociedade pacífica e justa.

Seguindo-se uma interpretação mais positiva do final poderia se argumentar ainda que Len e a família estariam salvos, por conta da intervenção deste. Conforme apontamos, diante dos elementos e técnicas épicas não nos é possível uma conclusão restrita ao pessimismo ou ao conformismo. Por outro lado, Len dialeticamente parece ser aquele que ao tentar ajudar mergulha na situação posta, por se envolver especialmente pelo lado emocional. O distanciamento épico parece ser a chave para entender que o título se constitui muito mais como irônico. Sendo a ironia um dos recursos literários a que se refere Anatol Rosenfeld, o uso por Bond sinaliza que ninguém ali está salvo, pelo menos não enquanto se ficar parado diante da violência.

Bond, porém, não propõe métodos ou respostas. O que apreendemos é que o sistema em que vivemos – já que muitíssimos elementos da época ainda se mantêm ou se intensificaram, como a própria violência – é responsável no plano coletivo por aquilo que acontece no privado. A morte da criança é representativa da morte de uma geração que, se não se mobilizar, somente colherá os frutos daquilo que o sistema capitalista lhe oferece e impõe. É, portanto, essencial a perspectiva épica, que trabalha com a reflexão sobre um mundo que está sujeito à mudança e à ação do homem sobre ele. Qual é o tom da peça e as ações que ela sinaliza são questões com que a própria peça joga, e as quais se mostram inescapáveis numa análise mais profunda e detida sobre seus elementos e o período, a violência e a atualidade.

Conclusão

Conclui-se então que, aplicando técnicas próprias do teatro épico, Bond estabelece seu *aggro-effect* que muito se assemelha ao efeito de distanciamento de Brecht. A partir do uso desses elementos, coloca-se assim a possibilidade de o público refletir sobre o que assiste e perceber que a violência vista pode ser revertida se as condições estruturais socioeconômicas também o forem.

Portanto, coloca-se em evidência a questão da utopia e do otimismo que a peça apresentaria. Diante do que representaram os anos 1960 em termos de possibilidade de alterações significativas, a análise das contradições percebidas em personagens como Len ajuda-nos a entender a complexidade da luta contra um sistema capitalista violento em primeiro lugar e que leva os indivíduos a cometerem atrocidades.

Ao final, a atualidade da peça é evidente, seja pela discussão da temática da violência, seja pelos efeitos das técnicas épicas. Ao teatro épico, uma vez mais, é dada a função de criação de uma consciência coletiva acerca da urgência de mudanças duradouras que possam

engendrar um contexto mais pacífico, igualitário e realmente livre. Uma utopia que persiste enquanto tal até hoje.

Referências

BARTHES, R. As Tarefas da Crítica Brechtiana. In: _____. *Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. O que é o Teatro Épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOND, E. Saved. In: *The Plays Of The Sixties: Volume One. Landmarks Of Modern British Drama*. London and New York: Methuen, 1985.

INNES, C. The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody. *Modern Drama*. Volume 25, Number 2, Summer 1982, p. 189-206.

MALKIN, J. R. Language as a prison: verbal debris and deprivation Edward Bond: *Saved* and *The Pope's Wedding*. In: _____. *Verbal violence in contemporary drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PATTERSON, M. Rewriting Shakespeare: Edward Bond's *Lear* (1971). In: _____. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAYLOR, J. R. *Anger and After*. A Guide to the New British Drama. London: Methuen & Co., 1969.

ŽIŽEK, S. *Violence*. New York: Picador, 2008.