



REVISTA DO SETA

VOLUME 9 - NOVEMBRO DE 2019

XXIV SEMINÁRIO DE TESES
EM ANDAMENTO

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

ISSN: 1981-9153

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

REVISTA DO XXIII SEMINÁRIO DE TESES EM ANDAMENTO (SETA)

Volume 9 | Novembro de 2019 | ISSN 1981-9153

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Coordenadora Geral: Isabella Tardin Cardoso

Coordenadora da SCPG-Linguística: Isabella Tardin Cardoso

Coordenador da SCPG-Teoria e História Literária: Eduardo Sterzi

Coordenadora da SCPG-Linguística Aplicada: Marcelo El Khouri Buzato

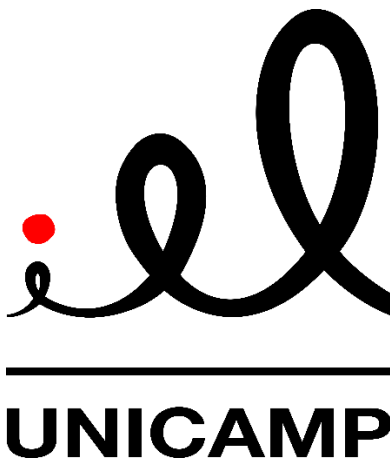
Coordenadora da SCPG-Divulgação Científica e Cultural: Marta M.
Kanashiro

EDITORES

Beatriz Guimarães de Carvalho, Camille Cardoso, Cidarley Grecco F. Coelho,
Cláudia Tavares Alves, Danielle Chagas de Lima,
Juliana Aparecida Gimenes, Michel Mendes,
Samira Spolidorio

PUBLICAÇÕES/IEL

Supervisor do Setor de Publicações: Esmeraldo Armando dos Santos



CONTATO

Comissão de Pós-Graduação

Universidade Estadual de Campinas

Cidade Universitária Zeferino Vaz

Caixa Postal 6045 / CEP 13084-971

Telefones: (19) 3521-1506 – 3521-1524 - Fax: (19) - 3521-1525

www.iel.unicamp.br / cpgiel@iel.unicamp.br

APRESENTAÇÃO

É com prazer que anunciamos mais uma edição da Revista do Seminário de Teses em Andamento - SETA. Essa publicação é resultado do evento que aconteceu de 22 a 24 de outubro de 2018, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Unicamp, com o tema: *Linguagens e diversidades: resistir em tempos de crise da democracia e da universidade pública*. A partir desse tema, o evento buscou discutir por meio dos trabalhos acadêmicos importantes questões políticas de nosso contexto atual e sua relação com a Universidade. Com isso, foi possível não só realizar um importante trabalho de divulgação científica, como também criar um espaço frutífero entre pesquisadores e professores de diferentes partes do país.

Foram aceitos trabalhos de acadêmicos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Linguística, Linguística Aplicada, Teoria Literária e/ou Divulgação Científica e Cultural, na Unicamp e, ainda, em programas de pós-graduação em Letras, Estudos Linguísticos, Estudos da Linguagem e áreas afins das mais diversas universidades brasileiras.

Agradecemos à Comissão Organizadora do XXIII SETA pelo importante evento e esperamos que esta publicação contribua para o registro e para o avanço dos debates levantados durante o encontro. Agradecemos, também, a todos os participantes, professores, funcionários e pareceristas que deram suas contribuições ao evento e à realização deste número da revista. Por fim, agradecemos aos autores aqui reunidos pelo compartilhamento de seus trabalhos.

EQUIPE EDITORIAL DA REVISTA DO SETA

SUMÁRIO

A ABORDAGEM DA QUESTÃO DAS RELAÇÕES DE TRABALHO NA OBRA O QUE FAZER? DO AUTOR RUSSO NIKOLAI TCHERNICHEVSKI | Thiago Rodolfo de Moraes | **p. 5**

A ARTE DO ROMANCE DE MILAN KUNDERA: A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO LITERÁRIO | Aline Prado Aleixo Soares | **p. 15**

ANÁLISE PRELIMINAR DA TIPOLOGIA DE CLASSIFICADORES EM CINCO LÍNGUAS ARAWÁK: TARIANA, PALIKUR, BAURE, PARESÍ E MEHINÁKU | Camille Cardoso Miranda | **p. 28**

A QUESTÃO DO BIG DATA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS: PANORAMA INICIAL A PARTIR DA BIG DATA & SOCIETY | Guilherme Cavalcanti Silva | **p. 43**

AS REAPROPRIAÇÕES DAS HISTÓRIAS ARTURIANAS NO CIBERESPAÇO | Luiza Cunha Canto Correia de Moraes | **p. 58**

A SUPERAÇÃO FORMAL EM A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR, DE ODUVALDO VIANNA FILHO E O TEATRO POLÍTICO DOS ANOS 1960 | Thaís Aparecida Domenes Tolentino | **p. 72**

A TRÍADE LÍNGUA-DISCURSO-IDEOLOGIA NA RELAÇÃO COM O CORPO | Darlene Rodrigues de Freitas | **p. 85**

CONSTRUÇÕES DO LITERÁRIO NO PROGRAMA NACIONAL BIBLIOTECA DA ESCOLA (PNBE) | Thaisa Cristofoleti de Vasconcelos | **p. 96**

DENTRO DO EU E DO MUNDO: MODOS DE REPRESENTAR A HISTÓRIA NO ROMANCE DE 30 | Pedro Barbosa Rudge Furtado | **p. 108**

DESARTICULAR O CORPO: UMA LEITURA DE EN BREVE CÁRCEL, DE SYLVIA MOLLOY | Luiza Mançano Gomes | **p. 120**

EXPLORANDO UM MODELO COMPUTACIONAL DA AQUISIÇÃO LEXICAL | Rafael Luis Beraldo | **p. 131**

JOSÉ E SEUS IRMÃOS DE THOMAS MANN: GÊNEROS LITERÁRIOS | Luana Signorelli Faria da Costa | **p. 146**

LEITORES EM BUSCA DE AUTORES: FOTOGRAFIAS E O EU NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA | Renan Augusto Ferreira Bolognin | **p. 160**

METÁFORAS SOBRE DOENÇA DE ALZHEIMER: NO PENSAMENTO E NO MUNDO SOCIAL | Josie Helen Siman | **p. 175**

O CORAL OS QUERUBINS DE SÃO GABRIEL: UMA PEDAGOGIA MUSICAL PARA A EDUCAÇÃO CULTURAL | Eliseu Pereira Couto e Pedro Rodolpho Jungers Abib | **p. 190**

O DESENHO DE MÉTODOS MISTOS CONVERGENTE: COMPARAÇÃO DE RESULTADOS QUALITATIVOS E QUANTITATIVOS | Mônica Paniganissi Vicentini | **p. 200**

OFICINAS LITERÁRIAS E O OFÍCIO DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO NO BRASIL | Túlio D'El-Rey | **p. 209**

O ROMAN E O ÉPICO NAS DIFERENTES VERSÕES MANUSCRITAS DA CANÇÃO DE ROLANDO | Nathália Leite Munari | **p. 218**

O TRATAMENTO ESTÉTICO DO TEXTO (AUTO)BIOGRÁFICO: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA | Nathan Bastos de Souza | **p. 228**

PARÁFRASES D(A IMAGEM)(D)O CORPO EM PROTESTO: OS SENTIDOS DE FEMINISMO(S) NO FOCO DA RESISTÊNCIA NEGRA | Emanuel A. Nascimento | **p. 240**

PENSAR O CIENTISTA COMO UM “EXPERIMENTADOR POLÍTICO”? UMA LEITURA SOBRE A FIGURA DE GALILEU GALILEI COM BASE NOS TEXTOS DE BERTOLT BRECHT E PAUL FEYERABEND | Daniel Manzoni de Almeida | **p. 253**

RECURSOS LINGUÍSTICOS EM PHYSIOLOGIE DU MARIAGE, DE HONORÉ DE BALZAC | Bárbara Martins Jacob | **p. 264**

ROMANCES NO BRASIL E NO IMPÉRIO RUSSO: A PRESENÇA DE OBRAS FICCIONAIS NO CATÁLOGO DO REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA (1906) E DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ODESSA (1901-1903) | Larissa de Assumpção | **p. 281**

SANTIAGO NAZARIAN: ESCRITA E PERFORMANCES | Carlos Henrique Vieira | **p. 295**

UM RITUAL PARA A CORPORREATIVAÇÃO | Maria Carolina Scartezini Cruz | **p. 305**

A ABORDAGEM DA QUESTÃO DAS RELAÇÕES DE TRABALHO NA OBRA *O QUE FAZER?* DO AUTOR RUSSO NIKOLAI TCHERNICHÉVSKI

Thiago Rodolfo de Moraes¹

Resumo: Esta pesquisa é uma análise da abordagem da questão das relações de trabalho na obra *O que fazer?* do autor russo Nikolai Tchernichévski. A partir da bibliografia literária levantada, composta por textos de crítica, jornais e periódicos, busca-se compreender como a obra foi recebida em sua contemporaneidade e as causas de ter se tornado tão popular na União Soviética logo após a revolução de 1917. Também o paralelo com a literatura ocidental, quanto à abordagem de temas similares e a recepção da obra pela crítica europeia serão consideradas. Tem-se por objetivo pensar a questão de forma condizente aos conceitos amplamente aceitos da teoria literária. Além disso, tem-se por objetivo ressaltar questões literárias, viés pelo qual a obra foi menos estudada em comparação às temáticas históricas e sociais. Para isso é importante entender o contexto literário em que a obra surge e suas influências, além do diálogo de Tchernichévski com outros autores seus contemporâneos, que corrobora a ideia de que o autor político foi inserido no meio literário de São Petersburgo.

Palavras-chave: Literatura russa. Século XIX. Política. Trabalho.

Abstract: This is an analysis of the approach of the work issues in the book *What is to be done?* from Russian author Nikolai Tchernichévski. From the literary bibliography raised, the composition by critical texts, newspapers and periodicals is sought as a revolutionary work in contemporaneity and as one of the most popular causes of the Soviet Union shortly after the revolution of 1917. There is also the parallel with a Western approach, about the approaching of similar themes and their choice of exercises for criticism. The aim is to think in a manner consistent with the most widely accepted concepts of literary theory. In addition, it aims to emphasize literary issues, at least one work that has been less studied compared to historical and social themes. For this, it is important to understand the literary context in which the work emerges and its influences, in addition to the dialogue of Chernyshevsky with other authors of his contemporaries, which corroborates the idea that the political author was inserted in the literary environment of St. Petersburg.

Keywords: Russian literature. Century XIX. Politics. Work.

1. A Rússia na segunda metade do século XIX: cenário político e social conturbado e seus primeiros romances

Ao se olhar para os desdobramentos da história russa no início do século XX, marcada pelo fim do tsarismo e pela revolução socialista, as profundas mudanças políticas, sociais e culturais ocorridas no país promoveram a ascensão de valores que foram previstos pela literatura local no século XIX. O socialismo soviético não é um fenômeno que surge espontaneamente, mas sim decorre de um processo de mais de meio século de revoltas,

¹ Mestrando em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: thiagorodolfo.morais@gmail.com.

conquistas, como o fim da servidão, e movimentos de conscientização social. A obra estudada, *O que fazer?*, de Nikolai Tchernichévski, publicada em 1863, tem valor conferido historicamente como um dos principais instrumentos para essa necessária educação da população feita pelos movimentos de oposição ao tsarismo, tornando-se símbolo de inspiração às lideranças revolucionárias e leitura obrigatória nas escolas soviéticas.

Refletindo sobre o contexto de sua composição, deve-se considerar que em meados do século XIX uma forte influência da cultura ocidental atingiu a intelectualidade russa. Provenientes principalmente da França e da Alemanha, os ideais românticos revolucionaram não somente as temáticas abordadas, mas também o estilo da produção literária. Quanto a isto, Chostakóvski (1948, p. 184), em sua *História da Literatura Russa*, ressalta: “A particularidade do romantismo alemão consistia no predomínio do elemento filosófico que servia de base à sua estética”. É nesse contexto da história literária que nasce o romance russo, aos moldes praticados no ocidente. Hobsbawm (1996, p. 127-128) aponta as três principais ondas revolucionárias ocorridas no século XVIII, que colocaram em xeque a subsistência dos regimes absolutistas. A Rússia é incluída pelo autor na segunda destas, que se deu de 1829 a 1834; esse fato corrobora a concepção de um paralelo entre história e influências culturais russas e europeias no período referido.

Tendo isso em vista, deve-se também ressaltar que, no referido momento histórico, a ordem de poder no mundo ocidental sofreria grande modificação, com o fim da colonização nas Américas e a ascensão econômica e política da burguesia na Europa Ocidental. Apesar de a Rússia não estar diretamente inserida no contexto europeu, havia no seu meio intelectual e por parte de tsares anteriores a este período uma forte intenção ocidentalista, exemplo disso é a construção da cidade de São Petersburgo, construída aos moldes europeus e que recebeu a alcunha de “janela para a Europa”, pois era no período a capital nacional. O tsarismo, assim como os outros regimes absolutistas, entraria em decadência, aproximando socialmente a Rússia da Europa Ocidental e favorecendo a chegada das novas correntes de ideias que surgiam, principalmente na França e na Alemanha, nas universidades russas. Tchernichévski é influenciado, justamente, por esse movimento e expressa isso em sua obra. O contexto que ele cria como espaço de proposição e tratamento de suas questões é composto por estudantes de medicina, com centralidade nas figuras de Lopukhov e Kirsanov, que, ao tomarem contato com essas novas ideias a partir do estudo da ciência vinda da Europa Ocidental, tornam-se mentores de grupos de jovens que se organizam em volta deles. Na figura de Vera, por outro lado, está refletida a figura do povo russo, que ao tomar contato com essas ideias tende a ser libertado,

organizando-se em uma estrutura social em que os próprios trabalhadores gerissem todos os aspectos de suas vidas, o que é materializado na cooperativa.

Ao tratar da Revolução Francesa, o historiador Eric Hobsbawm traça o paralelo entre as histórias da Rússia e da Europa Ocidental:

Na medida em que a crise do velho regime não foi puramente um fenômeno francês, há algum peso nestas observações. Igualmente, pode-se argumentar que a Revolução Russa de 1917 (que ocupa uma posição de importância análoga em nosso século) foi meramente o mais dramático de toda uma série de movimentos semelhantes, tais como os que – alguns anos antes de 1917 – finalmente puseram fim aos antigos impérios turco e chinês (HOBSBAWN, 1996, p. 72).

MacKenzie e Curran (2002, p. 347), sobre o prevalecimento do radicalismo nos movimentos, dizem que apesar de, na maior parte de sua história, a população russa ter vivido docilmente submetida a regimes repressivos, o período de 1855 a 1905 foi marcado pela insurreição de diversas revoltas massivas que culminariam nas duas grandes revoluções de 1905 e 1917, as quais, por sua vez, resultaram no fim do czarismo e surgimento da União Soviética. Além disso, MacKenzie e Curran (2002, p. 347-348) ressaltam o fato de não ser comumente considerado que esses movimentos foram influenciados tanto por pensamentos radicais, quanto por liberais. Essas ideias oriundas da integração com a Europa Ocidental eram difundidas por jornais e revistas, de diferentes posicionamentos ideológicos, opositores ao regime que vigorava por séculos. Neste momento da história russa ocorre uma abertura à influência europeia sobre sua cultura incomum em outros momentos.

O surgimento dos movimentos revolucionários russos no século XIX também foi influenciado pelas características produtivas, basicamente agrária e artesanal. Wilson (1986, p. 38), ao contrapor as ideias socialistas e nacionalistas que surgiam na Europa após a revolução francesa, delimita palavras-chaves referentes ao contexto da época, dizendo: “A história do século XX pode ser resumida em três palavras: industrialismo, militarismo e socialismo”. Porém, na Rússia, o primeiro aspecto não se desenvolveu contemporaneamente ao ocidente, enquanto isso a influência dos outros dois aspectos se deu de forma muito acentuada, marcando muito fortemente a história e a sociedade russa no século XX.

A abertura das fronteiras culturais russas ocorre através de um grande fluxo de estudantes que vão à Europa Ocidental, mais frequentemente para Alemanha e França, como retratam as obras do período². Na referida época, a Rússia teve romancistas como Dostoiévski, Turgueniev e Tolstói que posteriormente seriam reconhecidos pelo cânone ocidental. Essa

² *O que fazer?*, de Nicolai Tchernichevski, e *Pais e Filhos*, de Ivan Turgueniev, foram as obras consideradas.

entrada de informações faz parte de uma tentativa histórica de ocidentalização da cultura russa, que se consolida em período posterior ao da obra e se caracteriza como uma das grandes influências aos movimentos populares que se consolidam no período.

A partir disso, as obras do período abordariam frequentemente questões como a utilização da terra, as relações de trabalho rurais e urbanas e o desenvolvimento científico. Esses aspectos, tomados recorrentemente no período realista pela literatura ocidental são, neste período, tópicos discutidos pelos autores russos, que a estes incorporam as grandes particularidades de seu contexto. Carpeaux (1962, p. 2015-2016), ao descrever o processo de fim do romantismo, atesta um fenômeno no romance inglês: “Neste último caso, o romantismo é tão completo, aparentemente romantismo de evasão, que nada revela o ambiente real dos autores; e tudo isso disfarçado de romance realista”. Sendo assim, a principal mudança da literatura a partir do realismo é a temática, não o processo de produção, uma vez que na composição das obras os autores continuam dando impressões de perspectivas não necessariamente fiéis às suas posições sociais, ou seja, há um distanciamento de uma verossimilhança de que se pode ter impressão. Esse processo se aproxima do caso russo na perspectiva que seus autores são influenciados pela estética literária europeia, mas estão inseridos em uma configuração social em que um outro caminho temático adquire enorme importância, sendo a abordagem social feita pelos russos em suas obras algo que atribui a tal literatura aspecto muito singular.

É comum na literatura russa do período, sem um disfarce de caráter idealizador, fazer uma abordagem direta de espectros sociais marginalizados, como camponeses, operários, pequenos comerciantes e funcionários públicos; diversas vezes assumindo protagonismo e utilizando as relações entre indivíduos de diferentes camadas sociais; relações estas comumente conflituosas. Essas representações mostram muito daquele momento social de acirramento político na Rússia, que se materializava em diversas revoltas e mais tarde culminou nas Revoluções Russas de 1905 e 1917. Esse caráter, porém, não exprime sozinho o que é a literatura russa do período. A estética, a forma, o desenvolvimento dos enredos e personagens e as questões psicológicas também possuem lugar privilegiado nas obras. Toda essa grande elaboração literária contribui para a perenidade desses romances e a perpetuação das ideias, que não foram restritas ao público do período, mas consolidaram-se como elementos importantes da cultura russa.

Assim, em um período pouco posterior ao surgimento do romance russo, Dostoiévski e Tolstói surgem com uma complexidade filosófica extrema em suas obras, característica já vista em um primeiro momento em Gogol e que refletiu a grande influência cultural alemã, que muito

influenciou os estudantes russos no período, principalmente no grande interesse que se tinha pelos filósofos daquele país nas universidades. Estes autores inseriram a Rússia no mapa da literatura, despertando grande interesse e estudos por pensadores ocidentais de diversas áreas das ciências humanas. Porém, faz-se mais clara essa influência ocidental, em que a tradição russa é mais valorizada, em relação às novas influências, como a aclamada *Pais e Filhos*, de Turgueniev e a não tão conhecida *O que fazer?*, de Tchernichévski, ambas publicadas em 1862. Esta, apesar de não ter se tornado popular no ocidente e atualmente ser pouco estudada, tornou-se leitura obrigatória na União Soviética a partir da revolução. Os protagonistas foram encarados como modelos morais àquela sociedade socialista e assumidos como símbolo de uma nova cultura nacional. A relevância da obra no período pode ser atestada na clara inspiração a Lênin para a composição de sua obra que também leva o título *O que fazer?*.

Dessa forma, a obra mais importante de Tchernichévski pode ser estudada em uma análise que considere a relação entre literatura e história, levando em consideração que propõe uma nova ordem nas relações de trabalho ao traçar um paralelo com as inovações políticas do período. O reflexo social dessa questão sobre a população, principalmente na parcela mais jovem, que é representada pelo núcleo principal de personagens da obra, é um forte recurso de propaganda das ideias nela contidas. Essa obra, no período pouco posterior a sua publicação, tem como alvo e influencia as gerações que viriam a promover a revolução e disso decorre sua grande relevância histórica.

Logo, a obra *O que fazer?*, de Tchernichévski, possui todos os aspectos para ser inserida dentre a típica literatura russa do século XIX. Destaca-se, porém, nesse contexto, pela antecipação de uma nova ordem de trabalho presente na obra. A cooperativa de costureiras, liderada pela protagonista Vera Pavlovna, propõe ideais que não prevaleceriam no ocidente no período que decorreu daquele contexto. Enquanto na Europa e na América surgia uma nova classe burguesa detentora dos meios de produção, na Rússia, por meio dessa obra, sugere-se que os operários poderiam assumir essa posição. Além disso, a cooperativa apresentada por Tchernichévski, em especial, era não só um espaço de trabalho, como também de enriquecimento cultural e emancipação. A sua constituição, basicamente formada por mulheres jovens oriundas da classe trabalhadora, alerta o público para o fato de as mudanças sociais se iniciarem a partir da base da pirâmide, num caminho de subida vertical em que a população oprimida é capaz de tomar o papel de protagonismo na constituição da ordem social.

Por fim, ressalta-se que a importância histórica do autor seria outro fator a favorecer a interpretação de sua obra tal qual fora dada no período soviético. Tchernichévski é citado por MacKenzie e Curran (2002, p. 349), ao lado de Dobroliubov, como um dos principais

entusiastas do radicalismo que divulgaram ideias de reformas de instituições e valores no jornal *The Contemporary*³ (tradução para o inglês do russo). O autor Hobsbawn (1996, p. 72) ainda indica o caráter popular da onda revolucionária que se deu na segunda metade do século XIX. A Europa Ocidental, na segunda metade do último milênio, viu a ascensão de uma classe média burguesa, que devido ao fechamento, já descrito, da Rússia, não aparece na configuração de sua população no período. A ausência de uma classe poderosa economicamente e o surgimento dos movimentos ter se dado predominantemente a partir das classes trabalhadoras urbana e rural, favoreceu que as ideias progressistas, defendidas por Tchernichévski e marcantes em sua obra, culminassem na nova ordem política instaurada após a revolução de 1917.

2. As relações entre *O que fazer?* e a tradição literária

O que fazer? tradicionalmente foi estudada a partir de um viés histórico e sociológico. Isso se dá tanto pelo conteúdo da obra quanto por sua repercussão histórica. Porém, além da forte ligação de seu enredo com o contexto histórico, ela também apresenta os principais aspectos de temática da literatura russa, como o desenvolvimentismo científico, a relação entre a população mais pobre e o trabalho, e ainda as relações conflituosas entre classes sociais diferentes. Porém, esses aspectos são apresentados sob uma perspectiva distinta dos clássicos desta literatura; nela está contido um otimismo raro em outras obras literárias russas do mesmo período, olhar este que faz com que se infira a vinculação dessa obra pelos revolucionários à ideologia por eles defendida.

A cooperativa de costureiras criada por Vera Pavlovna se apresenta na obra como um protótipo de sociedade. Tchernichévski, a seu modo, segue uma tendência da tradição literária de produzir modelos sociais para expressar mensagens de forma exemplar. A obra, portanto, apesar de estar carregada de teor político e ser comumente tratada apenas por esse aspecto, apresenta evidentes características cristalizadas recorrentes no romance do período, como um herói virtuoso que se desenvolve moralmente durante o romance e se torna uma figura admirável perante a sociedade. Além do valor literário formal, há nele a particularidade de uma abordagem de uma proposição sócio-estrutural implicitamente apresentada.

Marshall Berman, em seu ensaio *Chernyshevski: a rua como fronteira*, através de dados históricos da produção de *O que fazer?*, apresenta algo indicativo à falta de abordagem crítica da obra pelo viés literário, apresentando o fato de que, no momento de sua publicação, a obra foi considerada um fracasso como romance, inclusive pelo seu autor:

³ Que pode ser traduzido livremente como *O Contemporâneo*.

Todos, inclusive Chernyshevski, consideraram *Que Fazer?* um fracasso como romance: o enredo era inverossímil, os personagens sem substância – ou melhor, um esquadrão de personagens que não se distinguiam um dos outros -, o ambiente era difuso e não havia unidade de tom ou sensibilidade. Contudo, tanto Tolstói quanto Lenin se apropriaram do título de Chernyshevski e da aura de grandeza moral que o acompanhava. Eles reconheceram que esse livro ruim marcava, por todas as suas falhas evidentes, um passo crucial no desenvolvimento do espírito russo moderno (BERMAN, 2007. p. 254).

Portanto, o reafirmado valor moral e ideológico se sobressai como constituinte mais relevante da obra. Considerando seu contexto de produção, é natural que surja comparação com os autores de destaque seus contemporâneos da literatura russa, como Turguêniev, Dostoievski e Tolstói. No entanto, Berman indica em seu ensaio uma espécie de falta de elaboração da profundidade das personagens e da complexidade do enredo de *O que fazer?*, algo que vai à contramão da prática dos autores mencionados. Essa conformidade entre as diferentes personagens, demonstrando personalidades similares, reflete a ideia de tentativa de modelo de um novo cidadão russo. Elas seguem um padrão de comportamento condizente aos ideais do autor e permanecendo uma abordagem superficial das mesmas, que são representadas primordialmente em relação ao meio social e não ao interior de si mesmas, compreende-se o efeito generalizante que o olhar crítico às personagens de Tchernichévski transparece.

A composição da obra é marcada pela situação de necessidade de uma aprovação dos escritos do autor por parte da censura czarista, que se encontrava preso por fazer oposição ao regime. Tchernichévski olha a literatura como meio que possibilita a proposição de ideias através de um texto que propositalmente não deixa aparente a apresentação dessas pretensões, ao instituir como pano de fundo um triângulo amoroso que se resolve através de ações virtuosas de seus componentes, caracterizando uma estória que sugere inocência e idealização. A partir disso se constitui uma construção de imagens metafóricas, como a da sociedade que se institui na ideia da cooperativa, artifício pelo qual o autor didaticamente com a intenção de disseminar a ideia socialista de organização social. Além disso, o caráter literário favorece a permanência do texto ao longo da história, sendo assim possível a chegada dele às populações posteriores que colocaram em prática, através da revolução, os ideais propostos. A tratativa de *O que fazer?* pelo viés literário enriquece tanto o debate sobre a obra, quanto a tradição literária em que está inserida. A necessidade desse tipo de abordagem se autentica, uma vez que a obra é comumente inserida em uma relação de conversa com *Pais e Filhos* de Ivan Turguêniev e *Memórias do subsolo* de Fiodor Dostoievski. As discussões políticas russas do período se refugiam na literatura atraindo para ele, no caso da obra estudada, autores de outras áreas.

O texto apresenta o amadurecimento social dos jovens protagonistas Vera Pavlovna, Lopukhov e Kirsanov em referência a uma nova sociedade que surge. Esse recurso apresenta uma elaboração diferente se pensado em comparação, por exemplo, com a obra *O vermelho e o negro* de Stendhal, em que se retrata a formação de um tipo social de forma individualizada. O caráter de predominância do coletivo sobre o individual expresso na obra é um importante exemplo de um aspecto das ideias propostas por Tchernichevski inserido na obra sutilmente, mas que aparece de forma determinante em sua dinâmica. A partir da cooperativa a heroína adquire autonomia, em oposição à situação social em que se encontrava no início da obra, ainda no seio de sua família, relegada à aceitação de um destino por ela determinado. Essa conquista, porém, pelo caráter coletivo do sistema produção apresentado, não é libertadora apenas à protagonista, mas a um grupo grande de mulheres por ela acolhida no referido meio.

3. O espírito russo moderno e uma nova sociedade

Associada ao caráter das personagens, trabalhado por Berman, a organização de trabalho apresentada na obra de Tchernichévski constitui aspectos de um mesmo fim objetivado pelo autor de proposição de um novo tipo de sociedade para a Rússia.

A razão da fama imediata do livro e de sua força duradoura é revelada no subtítulo “Relatos sobre gente nova”. Apenas a emergência e a iniciativas de uma classe de “novas pessoas”, acreditava Chernyshevski, impulsionariam o ingresso da Rússia no mundo moderno. *Que fazer?* é, simultaneamente, um manifesto e um manual para essa futura vanguarda. Teria sido impossível a Chernyshevski, é claro, mostrar seus homens e mulheres novos envolvidos em alguma espécie de política concreta. Em vez disso, ele faz algo muito mais excitante: criou uma série de vidas exemplares cujas relações e encontros pessoais estavam saturados de política (BERMAN, 2007. p. 254).

O autor, ao traçar um novo perfil social a vigorar em uma sociedade desejada, abre a possibilidade de diferentes relações humanas e sociais. O livro atua tanto como propaganda das ideias políticas de Tchernichévski, como suas personagens são modelos a se seguir. Apesar de a verossimilhança da obra ser prejudicada pela estranheza dos comportamentos das personagens em relação ao período, historicamente a constituição delas é substancial para as formações cultural e social do contexto que culminaria na revolução de 1917. Da mesma forma que se pode constatar a diferença entre as duas realidades, a descrição da cooperativa visa mostrar a possibilidade de constituição de relações de trabalhos justas, pretendidas pelo autor. O que se percebe então na obra é uma elaborada rede de consequências de mudanças na esfera social russa convergindo para a criação de uma estrutura organizacional cultural e economicamente socialista. O subtítulo da obra, que não consta na edição brasileira, coloca os cidadãos, principalmente os jovens, em um papel de protagonismo na impulsão de uma nova sociedade

russo, excluindo da sociedade revolucionária a velha oligarquia dominante da sociedade czarista. A obra nesse sentido expressa fortemente a intenção política de Tchernichévski, sugerindo a troca do poder que deveria sair das mãos do regime monárquico para o povo, caracterizado por jovens estudantes e trabalhadores. Diferentemente do que ocorrera na Europa Ocidental em que o poder mudou de mãos, mas o trabalhador seguiu subalterno nas relações de poder político e econômico, no contexto russo não há a configuração de uma classe burguesa, o que favorece a ocorrência de uma revolução popular.

Em seu ensaio, Berman reproduz uma cena do romance e a partir dela cria um manifesto de encorajamento ao leitor que pretendia atingir. Ao retratar uma transgressão de relação de poder entre um jovem estudante e um dignatário em uma situação cotidiana, o autor infere que a estratificação social pode não ser algo obrigatoriamente fixo, ideia muito distante da cultura daquela sociedade até então. O crítico classifica *O que fazer?* como manifesto e manual, mas apresenta também um forte e eficaz caráter de propaganda. Ao sugerir o questionamento dos privilégios individuais naquela sociedade, Tchernichévski não só faz uma promoção informativa de suas ideias, mas aponta a viabilidade da concretização do novo modelo de sociedade que propõe. Portanto, há a instigação na população da crença de sua capacidade de reformar o sistema vigente. A referida cena exprime fortemente o caráter do livro de incentivar a subversão através de práticas realizadas em contextos de aparente banalidade. Quanto a isso, no encerramento de seu ensaio, Berman afirma sobre o romance:

Entretanto, apesar de sua incoerência e inaptidão, Chernyshevski alcança um resultado: representa os plebeus de Petersburgo desafiando os dignatários no meio da rua, em plena luz do dia. Essa cena é muito mais subversiva que as falsas conspirações que permitiram ao estado destruir sua vida. Tê-la concebido e escrito mostra não só coragem moral como também poder de imaginação. A localização em São Petersburgo lhe confere uma riqueza e uma ressonância especiais. Essa cidade tencionava dramatizar para o povo russo as exigências e a aventura da modernização imposta. *Que fazer?* dramatiza, pela primeira vez na história russa, o contra-sonho de civilização vindo de baixo. Chernyshevski sabia das inadequações de seu livro como drama e como sonho. Entretanto, enquanto desaparecia no vazio da Sibéria, legou aos sobreviventes o desafio notável, na literatura e na política, de completar o sonho e torná-lo mais real (BERMAN, 2007. p. 254).

Portanto, através de sua literatura deficiente em verossimilhança e elaboração profunda das personagens, mas rica em metáforas e ideias subscritas, Tchernichévski cumpriu sua pretensão educadora de uma sociedade para que ela se transformasse. Sua singularidade e relevância se exprimem na importância da obra para a sociedade russa, no impacto imediato causado por ela ao lançamento e por tudo que inspirou posteriormente, além de sua relevância literária constatada pelas respostas obtidas por outros autores altamente referendados e pela

análise que mostra a utilização extremamente eficaz de diversos recursos pelo autor, apesar deste não ter obtido o domínio do gênero em sua formalidade.

Referências bibliográficas:

BERMAN, Marshall. *Chernyshevski: a rua como fronteira*. In: Tudo que é sólido desmancha no ar. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa*; tradução de Álvaro Bittencourt. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.

HOBBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*; tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel, 9ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

MACKENZIE, David; CURRAN, Michael W. *A History of Russia, the Soviet Union, and Beyond*. 6ª ed. Belmont, CA; Wadsworth/Thomson Learning, 2002.

TCHERNICHÉVSKI, Nikolai. *O que fazer?*; tradução de Angelo Segrillo, 1. Ed. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da história*; tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

A ARTE DO ROMANCE DE MILAN KUNDERA: A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO LITERÁRIO

Aline do Prado Aleixo Soares¹

Resumo: Este trabalho busca discutir o projeto literário empreendido por Milan Kundera, um escritor-crítico nas linhas daqueles analisados por Leyla Perrone-Moisés (1998). A partir dos ensaios *L'art du roman* (1986), *Les testaments trahis* (1993) e *Le rideau* (2005), que funcionam como um complemento aos romances do autor, Kundera desenha seu projeto literário a partir da noção de obra e da total autoridade da figura do autor sobre ela. A estratégia do autor para inserir-se no que ele chama de “grande contexto” da literatura, em contraponto ao pequeno contexto das literaturas nacionais, passa pela filiação à língua e à literatura francesa e à tradição literária do século XVIII, e conta também com um círculo retórico que compreende ensaios e romances, uma vez que os escritos não-ficcionais do autor explicam o que seus romances exemplificam, sobressaindo-se dessa dinâmica uma vontade de coesão e controle sempre submetidos à figura do autor-romancista. Tomamos o romance *La lenteur* (1995) como ilustração dessa dinâmica de diálogo entre as duas instâncias (ficcional e ensaística) da obra kunderiana.

Palavras-chave: Literatura francesa. Milan Kundera. Projeto literário. Romance.

Abstract: This paper seeks to discuss the literary project undertaken by Milan Kundera, a writer-critic in the lines of those analyzed by Leyla Perrone-Moisés (1998). With the essays *L'art du roman* (1986), *Les testaments trahis* (1993) and *Le rideau* (2005), which serve as a complement to his novels, Kundera draws his literary project from the notion of literary work and the supreme authority of the author's figure above it. The author's strategy to insert himself in what he calls the “great context” of literature, as opposed to the small context of national literatures, goes throughout the affiliation to French language and literature, as well as the literary tradition of the eighteenth century, in a rhetorical circle that includes essays and novels, since his non-fictional writings explain what his novels exemplify, standing out from this dynamic a desire for cohesion and control always submitted to the figure of the author-novelist. We take the novel *La lenteur* (1995) as an illustration of this dynamics of dialogue between the two instances (fictional and essayistic) of Kundera's work.

Keywords: French literature. Milan Kundera. Literary project. Novel.

Introdução

O escritor-crítico é um fenômeno particular da literatura do século XX, conforme observou Leyla Perrone-Moisés (1998). A partir da perspectiva da autora, segundo a qual a

¹ Mestranda em Teoria e Crítica Literária, Unicamp, e-mail: aleixo.aline@ymail.com. Bolsista CAPES.

atividade crítica dos escritores modernos não é desinteressada, mas, antes, tem como objetivo inserir a produção desses mesmos escritores numa tradição, propomos o estudo da obra crítica de Milan Kundera, passando pelos ensaios *L'art du roman* (1986), *Les testaments trahis* (1993) e *Le rideau* (2005). Embora o autor se coloque, ao escrever seus ensaios, não como um crítico literário, mas como um *praticien*, ou seja, um romancista que reflete acerca de seu objeto de trabalho, ao fazê-lo, Kundera busca estabelecer uma tradição na qual inserir-se e a partir da qual é possível pensar os seus romances. Nesses ensaios, o autor não só busca explicitar as grandes obras e autores que o precederam, como também explicar a sua própria concepção de romance e a evolução de suas obras, atitude que compreendemos como a criação de um projeto literário próprio.

Este trabalho contém os germes de uma dissertação na qual buscamos estabelecer os critérios que presidem à concepção de romance do autor, bem como proceder a uma leitura crítica do primeiro romance do ciclo francês do autor, *La lenteur* (1995). Em linhas gerais, o objetivo de nossa pesquisa é compreender em que medida *La lenteur* explicita a ideia de romance defendida nos ensaios de Kundera. Variadas questões podem ser abordadas a partir dessa perspectiva. Uma delas é a rejeição das obras escritas pelo autor em sua juventude, somada a uma predileção pelo anti-biografismo e pelo anti-historicismo, em contraposição à primeira recepção de sua obra pela crítica literária francesa, da qual o autor busca desvencilhar-se. Nesse sentido, Kundera reafirma a autonomia de sua arte literária enquanto ferramenta de investigação das questões existenciais que lhe são caras e estabelece um projeto literário corolário da tradição romanesca do século XVIII, da qual *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot e *Tristram Shandy*, de Laurence Stern são, ainda segundo o próprio Kundera, obras exemplares. Ao mesmo tempo, o autor defende o romance enquanto gênero como fundador de uma tradição intrinsecamente ligada à história europeia.

Em nosso trabalho, buscamos explicitar os parâmetros adotados por Kundera para pensar sua própria produção. Trabalhamos com a ideia de que o autor busca, a partir da ideia de literatura europeia, inspirada na *Weltliteratur* de Goethe e desenvolvida em seus ensaios (KUNDERA, 1986, 1993, 2005), derrubar as barreiras impostas à sua obra por sua origem centro-europeia e, por fim, desvencilhar-se do “pequeno contexto” das literaturas nacionais. Adotando, com a publicação de *La lenteur* (1995), a língua francesa como língua oficial de escrita de seus romances, e, após a revisão crítica das traduções de suas obras tchecas, o autor não só passa a fazer parte do “grande contexto” da literatura, mas também a integrar a tradição literária francesa, por meio da filiação à hegemonia da língua de Molière. Além disso, é profícuo, nesse sentido, o diálogo estabelecido entre *La lenteur* e o conto libertino *Point de*

lendemain (1995 [1777]), de Vivant Denon, cujos elementos principais – personagens e ambiente – são parodiados por Kundera e constituem a base da reflexão contida no romance em questão. Reafirma-se assim a preferência do autor pela tradição do século XVIII, fechando o ciclo da retórica e da arte romanesca kunderiana.

Les réflexions d'un praticien

Perrone-Moisés, em *Altas literaturas* (1998), identifica elementos comuns à obra não-ficcional de diversos escritores-críticos do século XX. Apesar de a análise da autora não tratar do projeto kunderiano, notamos que muitas das características identificadas por ela em seu estudo estendem-se aos ensaios de Kundera. A partir das ideias da autora, destacamos três elementos que nos permitem pensar o papel dos ensaios do autor na construção de seu projeto literário: a preocupação pedagógica, o estabelecimento de um cânone e o posicionamento a partir da visão de um praticante da arte literária, posição esta que conferiria um maior valor a seus escritos em comparação à crítica literária pura e simples.

Kundera fala, em seus ensaios, a um público leitor já estabelecido e acostumado à sua estética particular. Seus escritos teóricos buscam *ensinar*, iniciar o leitor dentro de um círculo retórico em que os ensaios explicam os romances e os romances justificam os ensaios. Tal atitude permite-nos pensar na concepção de obra de Kundera, expressa em seus ensaios, segundo a qual o autor possui total controle sobre a publicação, a tradução e a adaptação de qualquer parte de sua obra, numa crítica aos estudos literários que trabalhem com qualquer espécie de manuscrito ou obra não acabada, sendo o romance entendido então como um todo esteticamente completo e plenamente coeso.

Além dessa preocupação pedagógica (ou, ainda, em complemento a ela), os ensaios de Kundera estabelecem um cânone que conta com nomes como os de Cervantes, Rabelais, Diderot, Flaubert e Kafka, entre outros. Kundera justifica a importância desse cânone a partir das contribuições das obras desses autores para o conhecimento uma “parcela até então desconhecida da existência” pela via do romance, sendo a reflexão e a descoberta das questões intrinsecamente humanas o que constitui, para o autor, a definição e o objetivo do gênero romanesco. A constatação de Perrone-Moisés é novamente verdadeira para os escritos de Kundera: ao constituir uma plêiade de grandes escritores, o escritor-crítico vê sua própria produção como uma continuação desse mesmo cânone. Apesar de Kundera reconhecer o extraordinário papel desempenhado por sua seleção de grandes romancistas no sentido de desvendar, com seus romances, grandes questões existenciais essenciais à constituição do

sujeito humano, nosso autor chega a identificar oportunidades não-exploradas pelo gênero romanesco ao longo de sua história. A este “cemitério de oportunidades perdidas” ele chama “appels non-attendus” (KUNDERA, 1986, p. 26): trata-se, a nosso ver, de caminhos que o próprio Kundera busca percorrer em seus romances; oportunidades das quais ele quer desfrutar no intuito de contribuir para a exploração do ser iniciada pelos romancistas anteriores a ele.

Ademais, Kundera procede em seus ensaios, se não à análise, ao menos ao comentário de grande parte do cânone por ele mesmo estabelecido. E ao simplesmente escrever sobre esse cânone, o autor posiciona-se a partir de “uma espécie de contracrítica, estimada [...] como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143). A este respeito, é proveitoso pensarmos na reflexão feita pelo autor acerca do papel da crítica literária em *Les testaments trahis*:

Nunca falarei mal da crítica literária. Pois nada é pior para um escritor do que se defrontar com sua ausência. Refiro-me à crítica literária em seu aspecto de meditação, de análise; da crítica literária que sabe ler várias vezes o livro do qual quer falar [...]; da crítica literária que tenta captar a novidade de uma obra para deste modo inscrevê-la na memória histórica. Se uma tal meditação não acompanhasse a história do romance, hoje nada saberíamos sobre Dostoievski, sobre Joyce ou sobre Proust. Sem ela, toda obra está entregue aos julgamentos arbitrários e ao esquecimento rápido² (KUNDERA, 2017, p. 30)³.

Kundera, no trecho acima, ao afirmar o que seria, segundo ele, a “crítica literária meditativa”, não apenas ironiza um tipo específico de crítica, o qual ele intitula mera “informação sobre a atualidade literária”, como também valida como exemplar o seu próprio modo de fazer crítica literária, a saber: a meditação acerca dos romances que ele toma por cânone, meditação esta que busca inseri-los na sua própria história pessoal do romance, elevada então a memória histórica do gênero.

Os testamentos (traídos) kunderianos: a noção de obra

² Trabalhamos em nossa pesquisa com os textos de Kundera no idioma original, em francês. Apresentamos ao leitor as citações de acordo com as traduções, quando existentes, indicadas nas referências bibliográficas, reproduzindo nas notas de rodapé os trechos no original.

³ “Je ne médierai jamais de la critique littéraire. Car rien n’est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence. Je parle de la critique littéraire en tant que méditation, en tant qu’analyse ; de la critique littéraire qui sait lire plusieurs fois le livre dont elle veut parler [...] ; de la critique littéraire qui essaie de saisir la nouveauté d’une œuvre pour l’inscrire ainsi dans la mémoire historique. Si une telle méditation n’accompagnait pas l’histoire du roman, nous ne saurions rien aujourd’hui ni de Dostoïevski, ni de Joyce, ni de Proust. Sans elle toute œuvre est livrée aux jugements arbitraires et à l’oubli rapide” (KUNDERA, 1993, p. 34-35).

Na reimpressão de 1995 de *L'art du roman*, encontramos a adição de um verbete ao “dicionário pessoal” que constitui a sexta parte do ensaio: “TESTAMENTO. Em nenhum lugar no mundo e sob qualquer forma que seja não podem ser publicados e reproduzidos, de tudo aquilo que eu escrevi (e escreverei), senão os livros citados no catálogo das Edições Gallimard, o mais recente. E nada de edições anotadas. Nada de adaptações”⁴ (KUNDERA, 1986, p. 177, tradução nossa). A partir desse verbete, temos o que Martine Boyer-Weinmann (2009, p. 50) chama de tripla proibição, o testamento lavrado por Kundera: a proibição total da divulgação de informações biográficas, da tradução livre de seus escritos, e da publicação de fragmentos não-autorizados pelo autor. Surge então uma problemática essencial dos ensaios de Kundera: a noção de obra.

François Ricard afirma que aquilo que Kundera considera como sua verdadeira, “inteiramente intencional e sancionada ‘obra’, [...] não é o trabalho de um ‘escritor’ nem o de um ‘intelectual’, engajado ou não, dissidente ou não, mas na mais precisa e exata acepção do termo, seu trabalho como um romancista. E nada mais”⁵ (RICARD, 2004, p. 28, grifo do autor, tradução nossa). Nesse sentido, a concepção kunderiana de obra afirma “uma visão totalmente rigorosa do texto literário e uma concepção absolutamente burguesa do direito do autor de controle sobre textos que aparecem sob sua assinatura”⁶ (RICARD, 2004, p. 29, tradução nossa).

Além da concepção de obra como totalmente submetida ao controle e à vontade do autor sobre ela, Kundera também nos ensina a maneira correta de se pensar um romance (e, a esta altura, podemos afirmar que, ao falar *do romance*, ele se refere também aos *seus* romances) em relação aos demais. Em *Le rideau*, o autor fala de duas possibilidades de apreensão de uma obra literária: o pequeno e o grande contexto da literatura. Segundo essa ideia, uma obra, compreendida como valor estético, só pode ser devidamente apreendida no “grande contexto” da literatura mundial, ou, mais especificamente, da literatura europeia:

Existem dois contextos elementares nos quais podemos situar uma obra de arte: ou bem a história de sua nação (chamemos este de o *pequeno contexto*), ou bem a história supranacional de sua arte (chamemos de o *grande contexto*). [...] um romance, por estar ligado à língua, é

⁴ “TESTAMENT: Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j’ai jamais écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des Éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d’édicions annotées. Pas d’adaptations.”

⁵ “fully intentional, and sanctioned ‘oeuvre’, [...] is neither a ‘writer’s’ work nor that of an ‘intellectual’, engaged or not, dissident or not, but in the most precise and exacting sense of the term, his work as a novelist. And nothing else.”

⁶ “this entirely exacting vision of the literary text and this utterly ‘bourgeois’ conception of the author’s right to monitor the texts that appear under his name”.

estudado em todas as universidades do mundo quase exclusivamente no pequeno contexto nacional. A Europa não conseguiu pensar sua literatura como uma unidade histórica, e não cessarei de repetir que esse é seu irreparável fracasso cultural (KUNDERA, 2006, p. 38)⁷.

Faz-se necessário, aqui, recorrer a uma breve contextualização da recepção dos romances do autor. A publicação do primeiro romance de Kundera na França pela editora Gallimard, *La Plaisanterie*, em agosto de 1968, concedeu-lhe grande prestígio. Isso porque a tradução francesa de *A brincadeira* era acompanhada de um prefácio escrito por Louis Aragon. No momento desta publicação, ocorria a invasão russa na Tchecoslováquia, o que levaria ao fim do chamado “socialismo de face humana” que se tornara o regime político do país após a Primavera de Praga. O prefácio de Aragon, figura que se esforçava, na época, por ajudar a publicação, na França, de escritores comunistas, possuía para seu autor a função, segundo Reynald Lahanque (2008, p. 2, tradução nossa), de

[...] permitir-lhe expressar sua raiva e seu desespero diante da ruína do processo de democratização [...]. Esse protesto inscrevia-se na lógica da ajuda que ele se esforçara por oferecer por muitos anos aos escritores e intelectuais do mundo comunista, mas seu tom veemente e dramático se deve às novas circunstâncias criadas pela invasão do dia 21 de agosto. Por outro lado, para Kundera esse prefácio possui grandes consequências: ele terá como efeito fazê-lo conhecido na França e, em seguida, no mundo, conferindo-lhe logo um status de grande escritor (ele intitulava-se “Este romance que tomo por uma obra capital”, obra designada em seguida, no texto, como “um dos maiores romances deste século”), e isto precisamente no momento em que Kundera se torna, em seu país, um autor proibido, subitamente privado de seus leitores tchecos⁸.

Desta forma, o famigerado prefácio, ao mesmo tempo em que consagra Kundera junto ao público francês (e mundial) como um grande escritor, reduz a obra ao contexto político

⁷ “Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d’art : ou bien l’histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l’histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*). [...] un roman, parce qu’il est lié à sa langue, est étudié dans toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national. L’Europe n’a pas réussi à penser sa littérature comme unité historique et je ne cesserai de répéter que c’est là son irréparable échec intellectuel” (KUNDERA, 2005, p. 49-50, grifos do autor)

⁸ “[...] lui permettre de crier sa colère et son désespoir devant l’écrasement du processus de démocratisation [...]. Cette protestation s’inscrivait dans la logique de l’aide qu’il s’efforçait d’apporter depuis plusieurs années aux écrivains et aux intellectuels du monde communiste, mais son ton véhément et dramatique doit tout aux circonstances nouvelles créées par l’invasion du 21 août. D’autre part, pour Kundera cette préface est de grande conséquence: elle va avoir pour effet de le faire connaître en France, puis dans le monde, en lui conférant d’emblée un statut de grand écrivain (elle était intitulée « Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure », œuvre désignée ensuite dans le texte comme « l’un des plus grands romans de ce siècle »), et cela au moment même où il devient chez lui un auteur interdit, soudainement privé de ses lecteurs tchèques.”

da publicação, contribuindo para uma interpretação historicizante do romance. Tal fato terá grandes conseqüências para a recepção da obra posterior de Kundera na França, uma vez que, de certo modo, ele o divulga como um escritor não apenas censurado em seu país natal, como também uma figura internacional e reconhecidamente oposta ao regime russo. E essa imagem é o exato oposto da concepção de romancista defendida por Kundera, que afirma ser preciso que o autor desapareça atrás de sua produção. Segundo Boyer-Weinmann, desde a publicação do segundo romance de Kundera na França, “sente-se logo posto em ação [...] o desejo de atenuar a referência local para voltar-se a um público leitor cada vez mais ocidental”⁹ (BOYER-WEINMANN, 2009, p. 69, tradução nossa).

Ao imigrar, em 1975, para a França, ainda sob o contexto da ocupação russa de seu país, Kundera continua a carregar sobre si a imagem do exilado político, o que reverbera na leitura politizante e ideologizante de seus romances posteriores correspondentes à sua fase tcheca. Contudo, o autor recusa progressivamente este papel que lhe foi imposto com o mal-entendido do prefácio e passa, em 1985, à revisão de todas as traduções de seus romances nas línguas que conhecia. O romance *L’immortalité* fecha o ciclo tcheco da obra de Kundera, que passa a escrever em francês e a considerar, a partir de 1985, as traduções francesas por ele revisadas de seus próprios romances como equivalentes aos originais tchecos (a essas versões, chama de “versão francesa autorizada”). Em 1979, Kundera perde a nacionalidade tcheca e, em 1981, recebe a francesa. Com a publicação, em 1986, de *L’art du roman*, primeiro livro de ensaios do autor, escrito diretamente em francês (que passa a ser a sua língua oficial de escrita), Kundera impõe a sua visão do romance como gênero e tenta esclarecer as interpretações a seu ver errôneas de seus próprios romances anteriores. Em seguida, em 1993, publica *Les testaments trahis* (ensaios), em 1995, *La lenteur*, romance que inicia oficialmente seu ciclo francês (de romances), e, finalmente, em 2005, publica *Le rideau* (ensaios).

Assim, Kundera sai do “pequeno contexto” da literatura tcheca e vale-se da língua francesa e, com ela, de toda uma tradição literária ligada a esta língua, para inserir-se no “grande contexto” da literatura mundial. Em *Le rideau*, ele expressa o seu apego à França e à língua francesa, afirmando que “A França não é apenas o país em que vivem os franceses, é também o país que os outros observam e no qual se inspiram. E é segundo os valores (estéticos, filosóficos) que um estrangeiro aprecia os livros nascidos fora de seu país” (KUNDERA, 2006,

⁹ “on sent déjà à l’œuvre [...] le désir d’estomper la référence locale pour se tourner vers un lectorat de plus en plus occidental”.

p. 44-45)¹⁰. Para além dos valores estéticos e filosóficos ligados a essa língua, podemos pensar no espaço literário francês de acordo com as ideias de Pascale Casanova (1999, p. 125, tradução nossa), que afirma:

Na França, particularmente, o volume de capital acumulado é tamanho, a dominação cultural que se exerce sobre o conjunto da Europa a partir do século XVIII é tão pouco contestado e contestável, que o espaço literário francês torna-se o mais autônomo, isto é, o mais livre em relação às instâncias político-nacionais. [...] Desde então, o espaço francês, já constituído como universal (ou seja, não nacional, escapando às definições particularistas), impõe-se como modelo, não enquanto francês, mas enquanto autônomo, ou seja, puramente literário, ou seja, universal.¹¹

Todo o exposto nos leva à afirmação que fizemos no início deste texto: a de que a produção não-ficcional de Kundera não é desinteressada, mas cumpre um papel específico na constituição de seu projeto literário; projeto este que conta com definições específicas das ideias de romance e obra aos quais os próprios romances e a própria obra não-ficcional do autor correspondem e exemplificam.

O “cemitério das oportunidades perdidas”

No sentido de ilustrar nossas conjecturas acerca do projeto literário kunderiano, faz-se pertinente demonstrar em que medida a produção romanesca de Kundera ilustra as ideias presentes nos ensaios. Uma ideia que se tem demonstrado relevante, nesse sentido, para a nossa pesquisa, é a dos “appels non-attendus”: dos chamados não atendidos ou oportunidades perdidas do romance, as quais, em nossa hipótese de trabalho, são elevadas a princípios da construção romanesca kunderiana. Trata-se, como já dissemos, de questões que o romance como gênero não soube aprofundar em sua evolução histórica e cujas lacunas o nosso autor busca preencher com a sua própria produção.

¹⁰ “La France n’est pas seulement le pays où vivent les Français, c’est aussi celui que les autres regardent et dont ils s’inspirent. Et c’est selon les valeurs (esthétiques, philosophiques) qu’un étranger apprécie les livres nés hors de son pays” (KUNDERA, 2005, p. 58-59).

¹¹ “En France notamment, le volume de capital accumulé est tel, la domination littéraire qui s’exerce sur l’ensemble de l’Europe à partir du XVIIIe siècle est si peu contestée et contestable, que l’espace littéraire français devient le plus autonome, c’est-à-dire le plus libre à l’égard des instances politico-nationales. [...] Dès lors, l’espace français, déjà constitué comme universel (c’est-à-dire non national, échappant aux définitions particularistes), va s’imposer comme modèle, non pas en tant que français, mais en tant qu’autonome, c’est-à-dire purement littéraire, c’est-à-dire universel.”

Kundera fala de quatro chamados “aos quais sou especialmente sensível”¹² (KUNDERA, 2009, p. 21): o chamado do jogo, o chamado do sonho, o chamado do pensamento e o chamado do tempo. Vejamos como o autor os descreve, bem como a maneira que os percebemos no romance *La lentueur* (1995), objeto de nosso estudo. O “appel du jeu” é encontrado por Kundera em obras do século XVIII:

Tristram Shandy, de Laurence Sterne, e *Jacques, o fatalista*, de Denis Diderot, aparecem hoje para mim como as duas maiores obras romanescas do século XVIII, dois romances concebidos como uma grandiosa diversão. São dois cumes da leveza jamais atingidos, nem antes nem depois. O romance ulterior se fez encadear pelo imperativo da verossimilhança, pelo cenário realista, pelo rigor da cronologia¹³ (KUNDERA, 2009, p. 21-22).

A preferência de Kundera pela estética anterior à do realismo já fora expressa pelo autor com a publicação de *Jacques et son maître* (1981), obra dramática subintitulada *hommage à Denis Diderot en trois actes*. O apego do romancista à tradição literária do século XVIII traduz-se em seus romances e, especialmente, em *La lentueur*, pelo desprezo quase total da cronologia, pela preferência dada às digressões em detrimento da narração e pela ausência quase total da descrição, seja do tempo, do espaço ou das personagens do romance. No romance em questão isso se traduz na coexistência de diferentes linhas narrativas, unidas apenas pelo espaço em que elas ocorrem, e que são justapostas umas às outras.

Para Kundera, o elemento essencial do romance é a reflexão. Desse modo, tudo aquilo que não seja propício ao desenvolvimento do pensamento pode ser desprezado. O que nos leva ao “appel de la pensée”, que chama o romancista a “não [...] transformar o romance em filosofia, mas [...] mobilizar sobre a base da narração todos os meios, racionais e irracionais, narrativos e meditativos, suscetíveis de esclarecer o ser do homem, de fazer do romance a [sua] suprema síntese intelectual”¹⁴ (KUNDERA, 2009, p. 22). Apesar da impressão deixada pela leitura dos romances kunderianos, de que as ações das personagens são mero pretexto para a reflexão filosófica, Kundera afirma não querer transformar o romance em filosofia. Aliás, para

¹² “auxquels je suis spécialement sensible” (KUNDERA, 1986, p. 26).

¹³ “*Tristram Shandy*, de Laurence Stern, et *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot, m’apparaissent aujourd’hui comme les deux plus grandes œuvres romanesques du XVIIIe siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose. Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après. Le roman ultérieur se fit ligoter par l’impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie” (KUNDERA, 1986, p. 26-27).

¹⁴ “non pas [...] transformer le roman en philosophie, mais [...] mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d’éclairer l’être de l’homme ; de faire du roman sa suprême synthèse intellectuelle” (KUNDERA, 1986, p. 27).

ele, a inteligência e a sensibilidade do romance às questões existenciais fundamentais humanas superam a filosofia, uma vez que “todos os grandes temas existenciais [...] foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance”¹⁵ (KUNDERA, 2009, p. 12). Nesse sentido, o romance para Kundera pode ser definido como uma forma de conhecimento do mundo e do lugar do ser humano no mundo, forma esta que une a justeza da forma e a profundidade da reflexão.

A estética que não se deixa preocupar com a verossimilhança, que recorre à digressão e à reflexão, que quase toma o enredo e as personagens como pretexto para a reflexão e renuncia à ilusão do real primada pelas formas consagradas pelo século XIX é tida por Kundera em sua mais alta estima. Assim, compreendemos que, em seus romances, a grande protagonista seja sempre o pensamento. Para ele, a reflexão, grande objetivo do romance, foi deixada de lado no romance realista em detrimento da mera descrição ou do imperativo da verossimilhança, elevando o enredo ao status que, antes, era ocupado pela meditação filosófica; e ele busca reestabelecer essa hierarquia em seus escritos.

No caso de *La lenteur*, as meditações são motivadas pela dessemelhança entre o século XX, onde se encontra o narrador e toda uma seleção de personagens; e o século XVIII, de onde surge o tema principal do romance: a lentidão e o hedonismo exemplares da literatura libertina vivant-denoniana, de onde ele empresta duas personagens estranhas ao mundo das demais. No romance, os dois mundos se fundem em uma espécie de devaneio controlado pelo narrador. Essa fusão pode ser compreendida à luz do “appel du rêve” ao qual Kundera esforça-se por atender, ambicionando a fusão entre o sonho e o real postulada pelos surrealistas, calcando-se na afirmação de que “o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como num sonho e [...] o romance pode se libertar do imperativo aparentemente inelutável da verossimilhança”¹⁶ (KUNDERA, 2009, p. 22).

O narrador de *La lenteur*, seguindo as ideias acima discutidas, não se preocupa em fabricar um suspense ou uma linearidade. Ele é quem imagina as histórias às quais submete suas personagens ao mesmo tempo em que as narra, arremessando-as no turbilhão do espaço romanesco, transformando-as num jogo que ele mesmo controla e brincando com elas, divertindo-se às suas custas. Esse jogo com as personagens expressa a própria fusão do sonho e do real ambicionada nos ensaios quando de um diálogo entre o narrador e Véra, em que ele a lembra de um sono perturbado e lhe explica que seus sonhos seriam “uma lixeira onde eu

¹⁵ “tous les grands thèmes existentiels [...] ont été dévoilés, montrés, éclairés par quatre siècles de roman européen” (KUNDERA, 1986, p. 15).

¹⁶ “le roman est le lieu où l’imagination peut exploser comme dans un rêve et [...] le roman peut s’affranchir de l’impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance” (KUNDERA, 1986, p. 27).

jogasse as páginas bobas demais”¹⁷ (KUNDERA, 2011, p. 63). Além da fusão do sonho e do real, *La lenteur* contém ainda a fusão de dois tempos distintos, o tempo do narrador e das personagens contemporâneas a ele (o século XX) e o tempo do *chevalier* e de Mme. de T. (o século XVIII libertino do conto de Vivant Denon). É a resposta ao “appel du temps”, “a vontade de transpor os limites temporais de uma vida individual nos quais o romance até então foi isolado e de fazer entrar em seu espaço várias épocas históricas”¹⁸ (KUNDERA, 2009, p. 22). A coexistência de tempos históricos distintos no romance e as diferenças entre eles ficam ainda mais evidentes quando, na cena final do romance, as personagens de Vincent e do *chevalier*, personagens que vivem, cada um à maneira do seu próprio tempo, a mesma experiência do *boudoir* libertino, um funcionando como contraponto do outro, são postos face a face:

Dirigindo-se para sua moto estacionada do outro lado do pátio, vê um homem um pouco mais moço que ele, vestido com uma roupa de uma época distante, que vem em sua direção. Vincent, estupefato, fixa os olhos nele. [...] Finalmente, o homem chega bem perto dele, abre a boca e pronuncia uma frase que confirma seu espanto: “Você é do século XVIII?” [...] “Sou, e você?”, pergunta ele. “Eu? Do século XX. [...] Acabei de passar uma noite maravilhosa.” [...] “Eu também.”, diz ele¹⁹ (KUNDERA, 2011, p. 100-102).

A ultrapassagem da barreira temporal que separa Vincent do *chevalier* evidencia o contraste entre o mundo do século XVIII e o do século XX: mesmo que as experiências vividas pelos dois no espaço do romance sejam uma reflexo da outra, a experiência original do *chevalier*, calcada na lentidão e no hedonismo, só pode ser vivenciada por Vincent no século XX de maneira paródica. Essa diferença é a base sobre a qual o narrador kunderiano constrói as reflexões do romance, sendo esta a grande reflexão empreendida pelo autor em *La lenteur*.

Considerações finais

Não quiséramos, no presente trabalho, esgotar as possibilidades de abordagem da obra ensaística de Kundera, ou estabelecer a interpretação final do romance que tomamos como objeto de estudo. Concordamos com nosso autor quando este afirma a necessidade de

¹⁷ “une poubelle où je jette des pages trop sottes” (KUNDERA, 1995, p. 110).

¹⁸ “[...] l’envie de franchir les limites temporelles d’une vie individuelle dans lesquelles le roman jusqu’alors a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques” (KUNDERA, 1986, p. 28).

¹⁹ “En se dirigeant vers sa moto garée de l’autre côté de la cour, il voit un homme, un peu plus jeune que lui, vêtu d’un costume appartenant à une époque lointaine et qui vient dans sa direction. Vincent le fixe, stupéfait. [...] Enfin, l’homme est tout près de lui, ouvre la bouche et prononce une phrase qui le confirme dans son étonnement : « Tu est du XIIIe ? » [...] « Oui, et toi ? Lui demande-t-il. – Moi ? Du XXe. [...] Je viens de vivre une nuit merveilleuse. » [...] « Moi aussi », dit-il” (KUNDERA, 1995, p. 176-178).

uma crítica literária meditativa, que saiba ler e reler uma obra sob diversas perspectivas, e que desvende, com cada leitura, um novo aspecto dentre as diversas possibilidades que são abertas pelo romance.

Referências bibliográficas

BOYER-WEINMANN, Martine. *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin, 2009.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

DENON, Vivant. *Point de lendemain*. Suivi de *La Petite Maison*, édition de Michel Delon. Paris : Gallimard/Folio classique, 1995.

KUNDERA, Milan. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*. Paris : Gallimard/Folio, 1981.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard/Folio, 1986.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard/Folio, 1993.

KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Paris: Gallimard/Folio, 1995.

KUNDERA, Milan. *Le rideau: essai en sept parties*. Paris: Gallimard/Folio, 2005.

KUNDERA, Milan. *A cortina : ensaio em sete partes*. Tradução Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Tradução Maria Luiza Newlands da Silveira e Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo : Companhia de Bolso, 2011.

KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maria Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LAHANQUE, Reynald. Aragon et Kundera: La lumière de La Plaisanterie. In: *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, N° spécial, 2008. Disponível em: <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/IMG/pdf/Lahanque>. Acesso em 06.09.2018

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICARD, François. *Agnè's final afternoon: an essay on the work of Milan Kundera*. Translated from the French by Aaron Asher. New York: Perennial, 2004.

ANÁLISE PRELIMINAR DA TIPOLOGIA DE CLASSIFICADORES EM CINCO LÍNGUAS ARAWÁK: TARIANA, PALIKUR, BAURE, PARESÍ E MEHINÁKU

Camille Cardoso Miranda¹

Resumo: A pesquisa tem como objetivo verificar de forma preliminar o sistema de classificadores em cinco línguas pertencentes à família Arawák: Tariana, Palikur, Baure, Paresí e Mehináku. Os classificadores são geralmente definidos como morfemas que classificam os nomes de acordo com critério semântico (SENFT, 2000). Este tipo de classificação é baseado principalmente em princípios semânticos que resultam na categorização de objetos, seres vivos, conceitos, ações e eventos. Desse modo, os nomes podem apresentar diferentes morfemas classificadores que vão designar algumas propriedades inerentes do referente. Partindo de uma análise morfossintática da tipologia de classificadores, apresentam-se quatro tipos de sistemas de classificadores que estão bem definidos nas línguas do mundo: numerais, nome, genitivos (possuidores) e verbais (GRINEVALD, 2000). Diante disso, como resultado preliminar, observamos que a língua Tariana apresenta todos os quatro tipos, a língua Palikur e Paresí exibem classificadores numerais, genitivos e verbais; na língua Baure foi identificado apenas dois tipos que são os numerais e verbais. Com relação à língua Mehináku, um estudo mais detalhado necessita ser realizado para categorizar morfossintaticamente os tipos de classificadores, no entanto, a língua Mehináku apresenta até o momento os classificadores nominais e um extremamente raro nas línguas do mundo, os locativos. É importante mencionar que no domínio semântico todas as línguas analisadas nesse trabalho apresentam classificadores que se referem a sua forma (ex. redondo, grande, comprido etc).

Palavras-chave: Sistema de Classificadores. Línguas Arawák. Morfologia Tipológica.

Abstract: The research aims to verify of preliminary form the system of classifiers in five languages belongs to the Arawák family: Tariana, Palikur, Baure, Paresí and Mehináku. The classifiers are often defined as morphemes that classify the names according to semantic criteria (SENFT, 2000). This type of classification is based mainly on semantic principles that result in the categorization of objects, living beings, concepts, actions and events. Thus, the nouns can show different morphemes classifiers that will designate some inherent properties of the referent. From a morphosyntactic analysis of the typology of classifiers, four types of classifier systems which are well-defined in the world languages were discussed: numerals, name, genitive (possessors) and verbal (GRINEVALD, 2000). Therefore, as a preliminary result, we observe that the Tariana language presents all four types, the Palikur and Paresí languages exhibit numerals, genitive and verbal classifiers; in the language Baure was identified only two types that are the numerals and verbal. With regard to the Mehinaku language, a more detailed study needs to be done to categorize morphosyntactically the types of classifiers; however, the Mehinaku language has until now the nominal classifiers and one extremely rare in the languages of the world, the locative. It is important to mention that in the semantic domain all the languages analyzed in this paper present classifiers that refer to their form (e.g. round, large, long, etc.).

Keyword: System of Classifiers. Languages Arawák. Typological Morphology.

¹ Doutoranda em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - IEL/UNICAMP. Bolsista FAPESP 2018/18072-1. Email: camiranda126@gmail.com.

INTRODUÇÃO

De acordo com Senft (2000), os estudos que remetem um sistema de classificação nominal exibem vários tipos, como por exemplo, classificação de nomes, classificadores numerais, classificadores de verbos e sistema de gênero. Essas classificações são definidas e diferenciadas umas das outras. Para o autor, a discussão sobre classificação nominal deixou um número aberto de importantes questões.

Para Grinevald (2000, p.53), os classificadores são um dos vários tipos de sistema de classificação nominal e essa tipologia especialmente foca na subclassificação de vários tipos de sistema de classificadores. Para a autora, o estudo de classificadores deve ser realizado no contexto de todos os sistemas de classificação nominal. Diferentemente de Grinevald que propõe uma tipologia de classificadores, Dixon (1986) afirma que é importante distinguir a diferença entre classe nominal e sistema de classificadores, uma vez que, esses dois fenômenos podem preencher papéis semânticos similares em uma língua, mas que possuem status gramaticais bastante diferentes (1986,p.105).

Os classificadores são geralmente definidos como morfemas que ocorrem em estruturas da superfície, em condições específicas que denotam algumas características semânticas associadas aos seus referentes (AIKHENVALD, 2000). Partindo de uma análise morfossintática da tipologia de classificadores (cf. GRINEVALD, 2000), observamos que existem diferentes tipos desse sistema: classificação nominal, classificação numeral, classificadores genitivos utilizados em construções possessivas, classificadores de verbos, classificadores locativos, classificadores de incorporação nominal, demonstrativos entre outros. Diante disso, objetiva-se realizar um estudo preliminar do sistema de classificadores em cinco línguas que compõem a família Arawák: *Tariana, Palikur, Baure, Paresí e Mehináku*.

A família Arawák (Aruák) é uma das mais ampla e generalizada família linguística do continente Americano, com aproximadamente 40 línguas existentes (AIKHENVALD, 2012). De acordo com Aikhenvald (1999, p.65), as línguas da família Arawák estão distribuídas em oito países da América do Sul (Bolívia, Guiana, Guiana Francesa, Suriname, Venezuela, Colômbia, Peru, Brasil) e estende-se para quatro países da América Central (Belize, Honduras, Guatemala e Nicarágua). Desde a invasão europeia, várias línguas Arawák foram extintas e atualmente uma boa parte dessas línguas está em perigo de extinção (AIKHENVALD, 2012, p.33). A família Arawák também é conhecida como Maipure. Com

exceção de Baure que é falada na Bolívia, as outras línguas selecionadas para esse trabalho são faladas em diferentes estados do Brasil.

Para a realização desta pesquisa, a metodologia utilizada foi essencialmente a pesquisa bibliográfica, desenvolvendo os passos seguintes: (i) coleta de materiais bibliográficos referentes ao tema proposto; (ii) leitura e análise destes materiais; (iii) constituição dos dados que servirão de exemplos para o processo em estudo. Nesse trabalho, focaremos apenas nos quatro tipos gerais de sistema de classificadores que são encontrados nas línguas do mundo: numeral, nominal, genitivo (posse) e verbal.

Como resultado preliminar, observamos que a língua Tariana apresenta todos os quatro tipos, a língua Palikur exhibe classificadores numerais, genitivos, verbais e locativos; a língua Paresí apresenta os classificadores numerais, nominais e verbais. Na língua Baure foi identificado apenas três tipos que são os numerais, verbais e locativos. Com relação à língua Mehináku, um estudo mais detalhado necessita ser realizado para categorizar morfossintaticamente os tipos de classificadores, uma vez que os estudos desse fenômeno nessa língua apenas apresentam uma descrição no domínio semântico. No entanto, com a coleta de material podemos observar que a língua apresenta classificadores nominais e locativos. É importante mencionar que no domínio semântico todas as cinco línguas investigadas para esse trabalho apresentam morfemas que designam algumas propriedades funcionais ou semânticas dos seus referentes.

Nesse sentido, apoiando-se, especialmente, em Aikhenvald (1994, 2005), Allan (1977) e Grinevald (2000), esse estudo estabelece um padrão tipológico preliminar dos sistemas de classificadores em algumas línguas da família Arawák. O propósito desse estudo é também iniciar uma descrição comparativa do sistema de classificadores para que, posteriormente, possa se ter uma pesquisa tipológica mais abrangente e condensada relacionada a esse fenômeno em um número significativo de línguas dessa família. O artigo é um recorte de um dos objetivos da tese em andamento intitulada “*Estudo Morfológico em Línguas Arawák: Uma Abordagem Tipológica*”.

1. OS SISTEMAS DE CLASSIFICAÇÃO DE NOMES E CLASSIFICADORES NOMINAIS

De acordo com Senft (2000, p. 12), uma das questões base nos estudos linguísticos é de como a percepção de mundo é expressada. Para o autor, os seres humanos não apenas percebem o mundo, mas também desenvolvem conceitos sobre o que percebem e criam-se expressões linguísticas que referem-se e representam essas concepções. Segundo Senft (2000), essas expressões destinam-se a uma ação, estado temporal, coisas, objetos, pessoas e outros seres vivos. Uma grande parte dessas expressões é classificada por linguistas com a denominação de nome (substantivo).

Sabe-se que o substantivo constitui uma classe de palavras abertas. Para Talmy (1992 apud SENFT, 2000, p.13) as línguas geralmente subcategorizam os nomes gramaticalmente a partir de certos parâmetros semânticos e essas subcategorizações são uma forma de classificação. Em Greenberg (1978) os nomes são por excelência os que dão origem ao sistema de classificação em uma relevância sintática. Desse modo, em consonância com o autor, os nomes são sujeitos discursivos que necessitam constantemente de dispositivos referenciais de identificação (GREENBERG, 1975, p. 78). Senft (2000) afirma que muitas línguas desenvolveram uma variedade ampla de sistema de classificação nominal. Assim sendo, muitas delas apresentam sistema de classificação e um deles é os denominados morfemas classificadores ou partículas classificadoras.

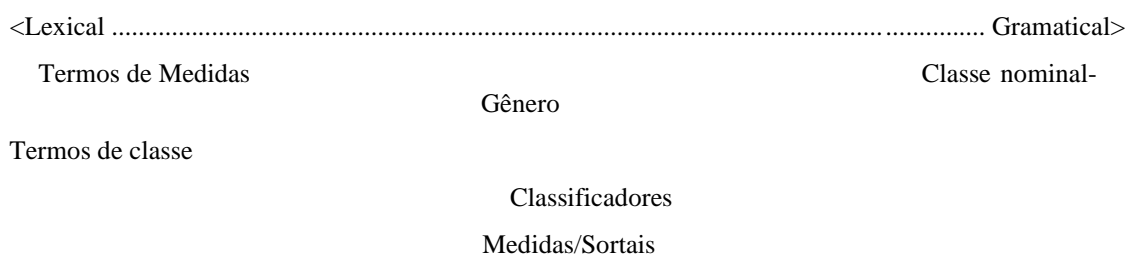
Senft afirma que (2000, p.21), os classificadores são geralmente definidos como morfemas que classificam ou quantificam os nomes, concordando com o critério semântico. O autor explica que desta definição que atribui uma função dupla para os classificadores, os linguistas geralmente diferenciam “classificadores” de “quantificadores”. Desse modo, Senft (2000, p.21) afirma que os classificadores classificam um nome inerentemente, ou seja, eles designam e especificam traços semânticos inerentes de um referente. Já os quantificadores classificam um nome temporalmente e eles podem ser combinados com diferentes nomes de uma forma bastante livre, designando um traço específico que é característico de certo nome do qual não é inerente para eles.

Em línguas com classificadores, os referentes nominais são classificados de acordo com suas características específicas (SENFT, 2000). Dessa forma, esse tipo de classificação é baseado em princípios semânticos e resulta na organização dos objetos, seres vivos, conceitos, ações e eventos. Segundo Senft (2000, p.23) podemos referir-se às unidades desta classificação como sistema semântico ou domínio semântico. Para Allan (1977, p.285), os classificadores são definidos em dois critérios: (a) ocorrem como morfemas em estruturas superficiais sob condições especificáveis; (b) eles têm significado, no sentido de que um classificador denota alguma característica perceptível e imputada da entidade à qual um nome associado se refere

(ou pode referir-se). Conforme Aikhenvald (2005, p.13), os sistemas de classificadores são compreendidos como unidades morfossintáticas que requerem a presença de um morfema particular na qual a escolha vai ser ditada pelas características semânticas de um núcleo referencial de um sintagma nominal.

Grinevald (2000, p.55) propõe uma breve visão geral dos tipos de sistemas de classificação nominal encontrados nas línguas do mundo. Para a autora, os classificadores constituem um sistema gramatical de classificação nominal e são colocados em um estágio intermediário de um contínuo-léxico-gramatical de sistemas. Desse modo, a característica do sistema de classificadores é que eles constituem um sistema gramatical de classificação nominal no estágio intermediário entre o léxico e a morfossintaxe. A figura 1, a seguir, extraída de Grinevald (2000, p.61) exibe a faixa intermediária dos sistemas de classificadores.

Figura 1. Sistema de Classificação Nominal



Fonte: GRINEVALD, 2000, p. 61

Então, em consonância com Grinevald (2000) os classificadores constituem um sistema aberto de categorização nominal de origem lexical clara usada em construções morfossintáticas específicas. Por essa razão, o estudo do sistema de classificação nominal do léxico-gramatical-intermediário é conhecido como classificadores (2000, p.62). Nesse sentido, a necessidade de distinguir os vários tipos desse sistema é essencial. Grinevald (2000) faz a distinção de quatro tipos diferentes de classificadores que já estão bem estabelecidos na literatura, são eles: classificadores de numeral, nome, construção genitivas (posse) e classificadores verbais, cada um deles será explicado na seção seguinte.

2. OS TIPOS DE CLASSIFICADORES NOMINAIS: UM EXEMPLO NAS LÍNGUAS ARAWÁK

Como mencionado anteriormente em uma análise morfossintática existe quatro tipos de sistemas de classificadores que são bastante recorrentes em línguas do mundo (numeral, nominal, genitivo (posse) e verbal). As línguas Arawák analisadas para este trabalho apresentam padrões tipológicos desses tipos, sendo o mais comum os classificadores

numerais. As subseções, abaixo, resumem a definição desses classificadores e exemplificam eles a partir das línguas de análise. Além também de exibir um tipo mais raro, chamados de classificadores locativos. Essas definições são de acordo com o estudo de Grinevald (2000) e Aikhenvald (2000a).

2.1 *Classificadores de Números*

Conforme Grinevald (2000, p.63), os classificadores numerais são os tipos mais reconhecidos em línguas naturais. A autora explica que existem classificadores que são rotulados por “numeral” porque eles ocorrem no contexto de quantificadores, como morfemas livres ou presos. Classificadores numerais podem variar morfológicamente de um morfema livre para um afixo, ou se fundir com outros morfemas. Eles também podem ocorrer em palavras quantificadoras, com pronomes demonstrativos e ocasionalmente com adjetivos (GRINEVALD, 2000, p.63). Esse tipo é bastante comum nas línguas do Sudoeste da Ásia (Tai, Birmanês), do Leste da Ásia tal como o Chinês e o Japonês e nas línguas da América e Oceania.

Para Grinevald (2000) os classificadores de números vêm em dois subtipos semânticos: *sortal* ou (classificadores verídicos) de *medidas*, esse último refere-se aos classificadores quantificadores que se assemelham aos termos de medidas. A autora explica que o sistema de classificadores de numerais é bem significativo nas línguas do mundo. Nas línguas Arawák analisadas, com exceção de Mehináku que não há uma análise detalhada, elas apresentam esse tipo de classificação conforme os exemplos a seguir:

(1) **Tariana**

- a. Kehpunipe-**ma**-pewaliki-ru-**ma**-pe
 Num. 4 CL-FEM-PL Jovem-FEM-CL-FEM-PL
 “Quatro moças jovens”

- b. Pa-**kha** kule-**kha**
 Num. 1CL:CURVADO Pesca, linha-CL:CURVADO
 “Ele tem uma vara”

(AIKHENVALD, 2006, p.103)

(2) **Palikur**

- a. Paha-**p**-ru tino
 Num. 1-CL:ANIMADO-FEM Mulher

De todas as cinco línguas, encontramos esse tipo na língua Tariana, Paresí e Mehináku. Aikhenvald (2000, p.97) afirma que esses classificadores são sufixados ao nome e especifica a sua propriedade semântica. Assim, “todos os classificadores são usados com sufixos nominais derivacionais” (AIKHENVALD, 2000, p.97) e eles não podem ser usados anaforicamente. Na língua Tariana os classificadores nominais quando usados sobre um nome com um referente inanimado têm o efeito de focar em uma característica adicional de um nome, individualizando o seu referente (AIKHENVALD, 2006, p.101). A autora explica que os nomes com referentes inanimados são intrinsecamente não marcados para número, quando usado sem o sufixo classificador, mas caso o sufixo classificador seja adicionado, os nomes adquirem uma visão singular e podem ser pluralizados.

Aikhenvald (2006, p.101) apresenta como exemplo *episique* significa “ferro com substância” e ele não pode ser marcado para número e não pode ser pluralizado (**episi-pe* → ferro + pl). Quando um classificador nominal é adicionado, ele adquire uma semântica mais concreta e é compreendido como se referindo a um objeto especificado para sua forma: *episi-kha*(Ferro-Class: Curvado → “arame de ferro”), *episi-pi*(ferro – Class:longo → “pedaço de ferro longo”). Diferentemente do que ocorre em Tariana e nas outras línguas de análise, na língua Jacalteca (Guatemala), os classificadores nominais cumpri duas funções: determinante de um nome e pronome de terceira pessoa independente (GRINEVALD, 2000, p. 65). Os exemplos em (6) abaixo retirados de Craig (1986, p. 264 *apud* GRINEVALD, 2000, p. 65) exibem os sistemas de classificadores nominais.

Como Aikhenvald (2000) postulou, os classificadores nominais não são semanticamente redundantes e o seu comportamento é similar às funções derivacionais de marcadores de classes de nomes. Em Paresí, por exemplo, os classificadores podem ocorrer com nomes. Brandão (2015, p. 59) explica que os classificadores em raiz nominal funcionam como elementos derivacionais em alguns compostos, e eles podem ser lexicalizados em nomes para introduzir itens culturais. Assim sendo, eles derivam nomes a partir de outros nomes que derivam novas palavras, como podemos observar no exemplo abaixo.

(5) Paresí

a. **Kore-natse**

Arma-CL: CILINDRICO

“Arma”

b. **Kote-tse**

Arma-cl:pequeno

“Pólvora”

(BRANDÃO, 2015, p.60)

Em mehináku há também classificadores realizando um efeito de morfema derivacional nos nomes, como podemos observar nos exemplos a seguir.

(6) Mehináku

a. Ule:-**pe**

Mandioca-CL:MASSA

“beijo (Lit. Massa de Mandioca)”

b. Ata-pana

árvore-CL:FOLHA

“folha”

(CORBERA-MORI, 2012, p. 134-135)

Grinevald (2000) afirma que os classificadores nominais são um tipo que é ignorado por alguns pesquisadores. Os classificadores nominais são frequentemente usados na literatura para referir-se a todos os classificadores ou algumas vezes aos classificadores numerais, no entanto, para Grinevald, os classificadores nominais são um tipo de sistema tais como os outros.

2.3 Classificadores Genitivos (Possuidores)

Conforme Grinevald (2000, p.66), esse tipo de classificadores recebeu diferentes nomes na literatura: atributivo, genitivo, possessivo ou relacional. Este tipo de classificador aparece em construções possessivas. É geralmente preso para marcar a posse, enquanto, classifica semanticamente o possuidor (GRINEVALD, 2000, p.66). A autora explica que este sistema de classificador seleciona um conjunto limitado de nomes das línguas para classificação. Desse modo, eles são nomes que aparentam ter um significado cultural e constituem uma classe semelhante com nomes alienáveis (GRINEVALD, 2000, p.66). Esse tipo de classificadores é encontrado em línguas da Oceania. Das línguas Arawák selecionadas, a constatação desse tipo de classificador só foi possível em Tariana e Palikur². As línguas Baure, Paresí e Mehináku não apresentam classificadores genitivos.

(7) Tariana

a. Nu-ya-**da**

1SG-POSS-CLASS:REDONDO

“minha cabeça (posse inalienável)”

nu-hwida

1SG-cabeça

b. Nu-ya-**pi**

1SG-POSS-CLASS:LONGOzarabatana

“minhazarapatana” (posse alienável)

sĩpi

(AIKHENVALD, 2000b, p.96)

(8) Palikur

- | | |
|--|-------------------|
| a. Gi-pig
3SG.M-CLASS:ANIMAL | pewru
cachorro |
| "seu cachorro" | |
| b. Pi-mana
2SG-CLASS:FRUTA | uwas
laranja |
| "sua laranja" | |

(AIKHENVALD & GREEN, 1996, p.460)

2.3 Classificadores Verbais

Para Grinevald (2000), ao contrário dos tipos de classificadores mencionados acima que ocorrem dentro de um SN, o classificador verbal é encontrado dentro do verbo. A autora argumenta que esse tipo de classificador não classifica o verbo, mas sim seus argumentos nominais. Esse tipo de classificador tem sido descrito em línguas da América do Norte e da Austrália. De acordo com Grinevald (2000, p.67), existem dois tipos básicos de classificadores verbais: o primeiro é uma construção de classificador incorporado, em que ele é ainda reconhecível como um nome genérico. A autora ainda pontua que os classificadores desse tipo de incorporação ainda são transparentes e são semelhantes aos classificadores de nomes. O outro tipo é mais de acordo com a semântica do tipo de classificador numeral. Com exceção da língua Mehináku, as outras línguas apresentam esse tipo de classificação, como é exibido nos exemplos seguintes.

(9) Tariana

- | | | | |
|--|-----------------|---------------------------------|-----------------|
| a. Kule- kha | episi | na-ni-ni- kha | |
| Pesca-CL:CURVADO | Ferro | 3PL-Fazer-TOP-ADV-CLASS:CURVADO | |
| "A linha de pesca foi feita de aço" | | | |
| b. Ne-se | di-musu | dy-uka | pani-si |
| | LOC3SG.N.F-sair | 3SG.N.F-chegarcasa- | N.POSS |
| | di-uma-pidana | diha | alia-hyu-dapana |
| 3SG.NF-olhar.PARA-REM.P.REP | ELE | ficar-PURP.NONVIS-CL:HAB-LOC | |
| "Então, ele foi e olhou uma casa paraviver". | | | |

(AIKHENVALD, 2000, p.88-105)

(10) Palikur

- | | |
|-------------|---------------------------------|
| a. Gu-sipri | puhi- pti -ye |
| 3SG.F-pena | preto-V-CLASS:IRREGULAR-DUR.NF. |

“As penas dele (do pássaro) são pretas por toda parte/ são completamente preta”

b. Ig pituk-**mina**-wa a-r-iw
3MASC. Quebrar-V-CL:VERTICAL-REFL 3N-EP-longe

“Ele quebrou (ele mesmo) para fora do cordão” (Lit. Ele quebrou suas próprias partes verticais, ou seja, braços ou pernas que foram amarradas por um cordão).

(AIKHENVALD & GREEN, 1998, p.449-450)

(11) Baure

a. Vehpaw		etip
	o	
Vi=eh- po -a-wo		etip
	o	
1pl=lavar-CLASS:PEQUENO- LK.CÓP.	RT.	Ma ndioca

“Nós lavamos a mandioca”

(DANIELSEN, 2008, p.139)

(12) Paresí

a. Wi=riko-**tse-koa**-t=ene
1pl=cortar-CLASS:PEQUENO-CLASS:PLANO-TH=3

“nós cortamos em pedaços pequenos”

(BRANDÃO, 2015, p. 60)

Podemos observar que essas línguas apresentam classificadores incorporados nos verbos. Aikhenvald (2000) argumenta que os classificadores verbais aparecem no verbo, categorizando o referente do seu argumento em termos de sua forma, consistência, tamanho, estrutura, posição e animacidade. A autora explica que os classificadores sempre referem-se ao argumento predicativo (geralmente o sujeito em uma oração intransitiva ou objeto em uma oração transitiva) e essa escolha é predominantemente semântica.

3. PADRÕES TIPOLÓGICOS (PRELIMINAR) DE SISTEMA DE CLASSIFICADORES NAS LÍNGUAS DEANÁLISE

Para Grinevald (2000), a proposta da tipologia de classificadores é concentrada em uma perspectiva tipologia funcional que leva em consideração aspectos funcionais, morfossintáticos e semânticos de uma determinada língua. Observamos, mesmo preliminarmente, que as línguas Arawák selecionadas exibem classificadores que designam sempre uma propriedade do nome

e que eles podem ocorrer em diferentes aspectos gramaticais, com sistema numérico, nome, posse, dentro do verbo e até mesmo em sintagmas locativos, como adposições.

Nas línguas Arawák selecionadas verificamos classificadores locativos. Segundo Aikhenvald (2000 a, p.173) os classificadores locativos são morfemas que ocorrem em sintagmas nominais locativos e sua escolha é determinada pela característica semântica do nome envolvido. Aikhenvald afirma que esse tipo de classificador é o argumento de uma adposição locativa. Classificadores desse tipo são raros nas línguas, verificamos esse tipo em Bauré, Palikur e Mehináku.

(13) Bauré

- a. *Siyimiri-ye*
Siy-imir-ye

Cadeira-CL:FACE-LOC

“Na frente da cadeira”

(DANIELSEN, 2007, p. 150)

(14) Palikur

- a. Pis keh paha-t arab pi-wan-min
2SG Fazer-um-CL:VERTICAL Escudo2SG-braço-SOBRE-VERTICAL

“Você fez um escudo no braço”

- b. Ig-kis ute-e-gi ig motye ay-h-te
3M-PL encontrar-CAMP-3M 3m vespa ADV-INT-DISTAL

a-pe-ru ah

3N-SOBRE-RAMO árvore

“Encontraram a vespa sobre a árvore”

(AIKHENVALD & GREEN, 1998, p.457)

(15) Mehináku

- a. Keni-taku
Terra-CL:LOCATIVO

“Na terra”

- b. Enu-taku
Céu-CL:LOCATIVO

“No céu”

(CORBERA MORI, 2007, p. 257)

Para esse trabalho, apenas foi focado os quatro tipos mais comuns em línguas do mundo. Diante disso, foi possível postular uma tabela que apresenta um padrão preliminar dos sistemas de classificadores das cinco línguas selecionadas.

Tabela 1: Sistema de Classificadores em Terena, Palikur, Baure, Paresí e Mehináku.

Línguas	Cl. num	Cl. Nom.	Cl. Gen	Cl. Verbal	Cl. Loc
Baure	Si m	Nã o	Nã o	Sim	Si m
Tariana	Si m	Si m	Sim	Sim	Nã o
Palikur	Si m	Nã o	Sim	Sim	Si m
Paresí	Si m	Si m	Nã o	Sim	Nã o
Mehináku	Nã o	Si m	Nã o	Nã o	Si m

Fonte: autora, 2018.

Esse trabalho ainda é bastante preliminar, hipóteses e adições de novas línguas devem ser realizadas, para que futuramente, possa se ter um estudo mais consolidado desse sistema nas línguas Arawák.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conformidade com Grinevald (2000, p.74), o objetivo da tipologia dos classificadores é duplo: por um lado, existe uma categoria linguística de “classificadores” em línguas do mundo que é distinta de outros sistemas de classificação nominal de natureza mais gramatical e, por outro lado, existem também vários tipos de classificadores que parece correlacionar com perfis semânticos diferentes. Para autora, a função dos classificadores, em contrastes com outros tipos de sistemas de classificação nominal tem a função de marcar uma individualização.

Além desse processo individual, esses sistemas de classificação desempenham um importante papel discursivo em muitas línguas (GRINEVALD, 2000). Isso pode ser visto nas línguas que foram selecionadas para análise, cujos classificadores são propriedades que apresentam valores funcionais e semânticos nessas línguas. Por exemplo, em Paresí, há muitos classificadores que estão em função anafórica, o mesmo também ocorre em Tariana. Desse modo, como postula Grinevald (2000, p. 76) “muitas descrições de sistemas de classificadores inclui uma menção e às vezes uma ampla ilustração desta função discursiva”.

O objetivo desse trabalho é iniciar os estudos de sistema de classificadores em línguas da família Arawák. Notamos que as cinco línguas de análise apresentam classificadores que designam alguma propriedade do seu referente, todas as línguas apresentam sistemas de

classificadores que estão relacionados com o domínio semântico dos seus referentes. Para Senft (2000, p.35), a escolha de um classificador adequado para referir-se a um referente nominal ocorre no nível semântico. É importante citar que esse tipo de classificação também faz parte da concepção do mundo do falante que necessita categorizar e fazer referência ao nome, especificando alguma informação semântica do mesmo.

Por fim, esse estudo é bastante preliminar e novas pesquisas serão realizadas para verificar esse fenômeno com mais detalhe em um grupo maior de línguas Arawák, observando também a função desses tipos de classificadores com outros aspectos gramaticais e semânticos.

REFERÊNCIAS

ALLAN, Keith. *Classifiers. Language*, Vol. 53, No. 2. (Jun., 1977), pp. 285-311.

AIKHENVALD, A. Y; GREEN, Diana. Palikur and Typology of Classifiers. *Anthropological Linguistics*, Vol. 40, No. 3 (Fall, 1998), pp. 429-480.

AIKHENVALD, A. Y. The Arawak language Family. In: DIXON, R. M.; AIKHENVALD, A. Y. *The Amazonia languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.65-106.

AIKHENVALD, A. Y. *Classifiers: a typology of noun categorization devices*. Oxford linguistic, Oxford: New York, 2000 a.

AIKHENVALD, A. Y. Unusual Classifiers in Tariana. In: SENFT, G. *Systems of Nominal Classification*. Cambridge: University Press, 2000b, p.50-92

AIKHENVALD, A. Y. *A grammar of Tariana, from Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, 2006.

AIKHENVALD, A.Y. Language of the Amazon: a bird's – eye view. In: AIKHENVALD, A.Y. *The Languages of the Amazon*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2012.

BRANDÃO, Ana Paula. *A Reference Grammar of Paresi-Haliti (Aruák)*. 2014. 480 f. Tese de Doutorado (Doctor of Philosophy) – The University of Texas at Austin. Texas, 2014.

BRANDÃO, Ana Paula. ClassifierinParesi-Haliti (Arawa). *Moara*, edição 43, vol 2, 2015, p.51-67.

CORBERA MORI, Angel. Aspectos da estrutura nominal em Mehináku (Arawák). *Estudos linguísticos XXXVI*, 2007, p.250-257.

CORBERA MORI, Angel. Estruturas Lexicais na Língua Mehináku. In: FARGETTI, Cristina Martins, *Abordagens sobre o léxico em línguas indígenas*, Curt Nimuendajú (editora), Campinas-SP, 2012, p.127-143.

DIXON, R. W. M. Noun classes and noun classification in typological perspective. In: CRAIG, C. G., (Org.). *Noun classes and noun classification*. Amsterdam: John Benjamins, 1986. p. 50-92.

DANIELSEN, S. Baure: An Arawak language of Bolivia. In: *Indigenous Languages of Latin America*. Leiden: CNWS Publications: Universiteit Leiden, The Netherlands, 2007, 500 p.

DE FELIPE, Numerais em Mehináku. In: Comunicação pessoal no Congresso do Grupo de *Estudos Linguísticos de São Paulo*, sn.2018.

GREENBERG, Joseph. Numeral classifiers and substantival number: problems in the genesis of a linguistic type. In: HEILMANN, Luigi (ed), *Proceeding of the IITH international Congress of Linguistic*, Bolonha: Il Mulino, 1975, p. 17-37.

GRINEVALD, C. A morphosyntactic typology of classifiers. In: SENFT, G. *Systems of Nominal Classification*. Cambridge: University Press, 2000, p.50- 92.

SENFT, G. What do we really know about nominal classification systems? In: SENFT, G. *Systems of Nominal Classification*. Cambridge: University Press, 2000b, p.50-92.

TALMY, Leonard. Nouns. In: BRIGTH, William (ed), *International Encyclopedia of Linguistics*, vol.3. New York: Oxford University, 1992. Apud: SENFT, G. What do we really know about nominal classification systems? In: SENFT, G. *Systems of Nominal Classification*. Cambridge: University Press, 2000b, p.50-92.

A QUESTÃO DO BIG DATA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS: PANORAMA INICIAL A PARTIR DA BIG DATA & SOCIETY

Guilherme Cavalcante Silva¹

Resumo: Considerando o crescente nível de interesse para com o que se convencionou chamar de Big Data, que perpassa desde a pesquisa acadêmica até políticas governamentais e estratégias de acumulação de capital, este artigo apresenta os apontamentos iniciais de um panorama sobre os estudos em Big Data a partir de perspectivas dos diversos campos das Ciências Sociais. Devido ao tamanho e diversidade dos estudos nestas disciplinas, o trabalho toma como escopo de análise as seis primeiras edições da revista Big Data & Society, pioneira no fomento da investigação do Big Data entre os cientistas sociais. O objetivo é compreender, ao menos de forma inicial, como o Big Data é articulado nos variados campos das Ciências Sociais. Isto é, entender como se formam as tendências, lugares de fala e cortes temáticos em torno do tema, fazendo isso a partir do recorte da Big Data & Society. O artigo inicialmente introduz os debates em torno do Big Data, através de uma revisão da literatura recente acerca do assunto. Em seguida, apresenta distintos lugares de circulação do Big Data, com destaque para a produção científica. Por fim, explicita brevemente os motivos de escolha do objeto de pesquisa, o processo metodológico do levantamento e os detalhes iniciais do mapeamento analítico feito na revista. A pesquisa se utilizou de uma estratégia metodológica de análise quali-quantitativa. O artigo se encerra situando caminhos da pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais e oferecendo questionamentos na tentativa de potencializar possibilidades de investigação na interface Big Data-Ciências Sociais.

Palavras-chave: Big Data. Ciências Sociais. Big Data & Society.

Abstract: Considering the evergrowing interest towards what has been usually called Big Data that permeates from the academic researches up to government policies and marketing strategies, this paper presents the initial notes from an overview on Big Data studies within the different perspectives of the Social Sciences field. Due to the size and diversity of this particular field, the work takes as its investigation scope the first six issues of the scientific publication Big Data & Society, precursor on the promotion of Big Data research among social scientists. Comprehending initially, at least, how Big Data is articulated in the diverse Social Sciences fields is the main goal of this paper. In other words, it seeks to understand how the places of speech, trends and thematic worries around Big Data are molded in the Social Sciences from the analysis of Big Data & Society. The paper initially addresses the concept of Big Data, synthesizing the debates around it over the last few years through a literature review. Then it will briefly explicit the main reasons for choosing Big Data & Society as the study object of this work, addressing the methodological processes and the initial details of the analytical mapping done in the publication as well. This research made use of a quali-quantitative analysis strategy. The paper then finishes situating research paths on the Big Data research in Social Sciences, offering questions on the attempt to potentialize investigations in the Big Data-Social Sciences interface.

Keywords: Big Data. Social Sciences. Big Data & Society.

¹ Mestrando em Divulgação Científica e Cultural no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), Unicamp, e-mail: guilhermecavalcantesilva@outlook.com. Bolsista CAPES.

Introdução

Exposições sobre o que seria o Big Data costumemente têm girado em torno de termos como estes, especialmente ao redor das palavras que Laney (2001) chamou de três Vs: velocidade, variedade e volume². Na verdade, faltaria espaço para compartilhar as *v-words* já utilizadas para dar conta do que seria o Big Data: versatilidade, volatilidade, virtuosidade, vitalidade, vigor, virilidade, valor, veracidade, variabilidade, entre tantas outras (KITCHIN; MCARDLE, 2016). Todas aparecem em contraste com uma situação anterior, na qual as informações obtidas sobre consumidores, hábitos de vida e o uso do tempo por parte da população poderiam ser obtidos apenas em pequenas amostras agrupadas em pequenas bases de dados. Todavia, é importante lembrar que chamar os dados de grandes, complexos ou variados ainda diz pouco sobre o que são os dados. Como afirmam Boyd e Crawford (2012, 663): “Big Data é, de diversos modos, um termo pobre”.

A partir de incômodos proporcionados pelas problemáticas do Big Data na atualidade, e em busca de construções outras de Big Data que não as elencadas acima, este artigo oferece um panorama inicial de um levantamento sobre as pesquisas em Big Data, considerando-o a partir de perspectivas de pesquisadoras(es) dos diversos campos das Ciências Sociais. O objetivo é compreender quais são as tendências, como se formam os fundamentos e lugares de fala das tratativas sobre Big Data nesta área do saber em especial.

Considerando a enormidade da tarefa, o artigo se concentra num levantamento em torno do material publicado entre os anos de 2014 e 2016 na revista *Big Data & Society* (BD&S), publicação pioneira na exploração do *Big Data* a partir das contribuições das Ciências Sociais. O levantamento categorizou aspectos dos 131 artigos publicados no período investigado pela análise, como: autores(as), título dos artigos, palavras-chave, país de origem da pesquisa (da instituição a que se filiam os autores), áreas de pesquisa dos(as) autores(as), objetos de análise, principais referências utilizadas nos artigos, e escolhas metodológicas.

O artigo inicialmente introduz os distintos lugares de circulação do Big Data, com destaque para a produção científica. Após isso, explicita brevemente os motivos de escolha do objeto de pesquisa, os fundamentos metodológicos do levantamento e os detalhes iniciais do mapeamento analítico feito na revista. Por fim, o trabalho se encerra situando caminhos da pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais e oferecendo questionamentos na tentativa de

² Um exemplo disso é o documento oficial do projeto recente da Google chamado Data Transfer Project e que engloba também gigantes da internet como Facebook, Twitter e Microsoft, com o propósito de reunir sob uma única plataforma toda a base de dados de usuários dos serviços das quatro companhias. No arquivo oficial deste que já é o maior projeto de portabilidade de dados do qual se tem notícia, não deixam de aparecer termos como “velocidade”, “eficiência”, “tamanho” e “transparência” como resultados naturais de tal iniciativa. Disponível em: < <https://datatransferproject.dev/dtp-overview.pdf> > Acesso em: 30/01/2019.

potencializar possibilidades de investigação na interface Big Data-Ciências Sociais. É importante ressaltar que o trabalho a seguir constitui uma versão inicial da pesquisa de investigação de Mestrado do autor.

1. Os campos do Big Data

Apesar de recentes, os estudos em Big Data têm mobilizado um amplo espectro de esforços disciplinares e transdisciplinares. Um mapeamento sistemático realizado por pesquisadores de instituições superiores francesas no ano de 2016 tratou de investigar o terreno por onde circularam as pesquisas em Big Data entre os anos de 2013 e 2016 dentro da base de dados do ScienceDirect (AKOKA et al., 2017). Chama a atenção, além do número de artigos levantados, um total de 1843, a amplitude dos estudos em Big Data – com 24 áreas distintas representadas - bem como a presença marcante da Ciência da Computação e das Engenharias entre as publicações, alcançando 935 artigos dentre o total (50,73%), mais do que metade de todas as outras 22 disciplinas somadas. Isso ajuda a explicar o fato de aspectos técnicos e performativos [qualidade, eficiência, velocidade etc] aparecerem entre os termos mais pesquisados, ainda segundo Akoka et al. (2017).

Além dos diversos locais disciplinares e transdisciplinares a se ter em conta na pesquisa em Big Data, é preciso reconhecer também a importância de um quadro geopolítico acerca da produção científica sobre o Big Data. Apesar da tradição acadêmica de países europeus como Inglaterra, Alemanha e França, por exemplo, bem como os Estados Unidos, é importante ressaltar a importância de movimentos como o da China, que ao menos na área de Finanças e Administração tem se equiparado aos Estados Unidos em produção acadêmica em Big Data - e não apenas no âmbito acadêmico, vale lembrar.

A partir da Figura 1, percebe-se, desde já, uma forte tendência de concentração euroamericana, bem como a expressividade do Big Data em locais como China, Índia, Coreia do Sul e Japão. Por outro lado, o Sul global, em especial a América Latina e África, aparecem em um nível de quase inexpressividade na balança do Big Data. Esta desigualdade impacta conceitos, teorias e métodos que aparecem no horizonte do que é o Big Data atualmente (MILAN; TRERÉ, 2017).

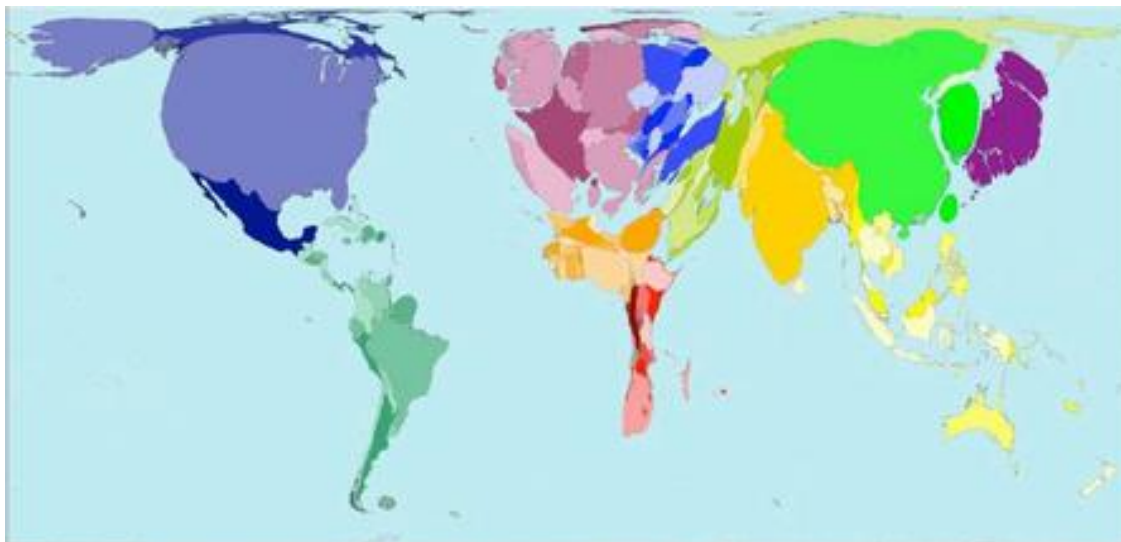


Figura 1: Mapa geopolítico da balança global do Big Data. Elaborado pela cientista computacional Stéphane Grumbach, do Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique (Inria/França)³

As principais constatações de tal mapeamento são a: i) interdisciplinaridade do campo de estudos do Big Data, se é que pode-se falar de um ‘único’ campo ou mesmo da existência de um ‘campo’ do Big Data; e, mesmo com a amplitude dos esforços em torno do tema, ii) a concentração teórica nos campos técnicos da Ciência da Computação e das Engenharias, bem como iii) a centralização euroamericana e chinesa na produção, uso e concepção do Big Data. Este é o alcance da mobilização em torno do Big Data na contemporaneidade. Todavia, o olhar neste artigo se volta para uma visão mais específica do que é e de como circula o Big Data: a das Ciências Sociais.

2. O objeto de estudo

O relacionamento entre Big Data e Ciências Sociais tem sido avaliado com mais intensidade na literatura científica recente. Nos últimos dois anos, por exemplo, duas obras foram publicadas tendo como temática o “uso de Big Data nas várias disciplinas das Ciências Sociais” (CHEN; YUN, 2018, p. 3). Como os próprios nomes dos trabalhos indicam⁴, a perspectiva é a do uso de metodologias quantitativas baseadas em extração e análise de dados para as pesquisas empíricas por parte de cientistas sociais. O foco aí é em fornecer um apanhado geral dos principais métodos e, a partir daí, traçar um passo-a-passo para uma ciência social quantificável (FAZEKAS, 2014; FOSTER et al., 2017).

³ “Big Data? The Global Imbalance”. Disponível em: <<http://www.in2p3.fr/actions/formation/Info13/lift-27sept-121001065613-phpapp01.pdf>> Acesso em: 30/01/2019.

⁴ “Big data and social science: a practical guide to methods and tools”, de Foster et al. (2017); e “Big Data in Computational Social Science and Humanities”, de Chen (2018).

Todavia, o que fazer de um campo que sempre teve por objeto de análise algo tão complexo e irreduzível como este que se convencionou chamar de humano e um *habitat* tão subjetivo quanto fluído como o social? Que dizer de aspectos qualitativos, epistemológicos, filosóficos, políticos? Big Data é, para os cientistas sociais, apenas uma ferramenta analítica quantitativa (numérica), como fazem crer Foster et al. (2017)? Dados são apenas poderes neutros a serem domados por aqueles que detém capital técnico, material e financeiro? São questionamentos como estes que Dalton e Thatcher (2014) acreditam ser a grande contribuição que as Ciências Humanas e Sociais podem trazer para os estudos em Big Data, um engajamento crítico para com os dados, para além de sua mera aplicação funcional (SILVA, 2018).

De todo modo, independentemente da perspectiva adotada pelos cientistas sociais, o objetivo do levantamento foi perpassar a multiplicidade de abordagens para situar os caminhos da pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais. Todavia, em um campo tão largo quanto este, o recorte escolhido para análise foi o de uma revista científica específica, visto que ela se constitui como um dos principais canais de divulgação, interação, desenvolvimento e consolidação dos estudos sobre Big Data (CONFORTO et al., 2011). Tal escolha se justifica ante ao ensejo da pesquisa de voltar seu olhar especificamente para a produção acadêmico-científica das Ciências Sociais em relação com o Big Data.

A escolha do objeto recaiu sobre a revista Big Data & Society (BD&S). A BD&S teve sua primeira edição publicada em abril de 2014 com a proposta de ser uma publicação pioneira na exploração do *Big Data* a partir das contribuições das Ciências Sociais⁵. Seu objetivo era “analisar as práticas de Big Data, ou envolver propostas empíricas [...] que também reflitam nas consequências de como as sociedades [com/através dos *big data*] são representadas [epistemologias], compreendidas [ontologias] e governadas [políticas]”, como aponta o editorial⁶. A proposta é perceptível também pela presença de importantes nomes das Ciências

⁵ É importante ressaltar a existência de outras publicações científicas que se propõem, como mote principal, a investigar o *Big Data*. Em levantamento breve, constatei a presença de doze revistas acadêmicas, incluindo *Big Data & Society*, a lidarem, como proposta editorial, com o Big Data. São elas [entre colchetes, seus principais enfoques]: *IEEE Transactions on Big Data* [Engenharia e Ciência da Computação], *Big Data* [Pesquisa e inovações em big data - interdisciplinar], *Journal of Big Data* [Ciência da Computação e Computação cognitiva], *Big Data Research* [Interdisciplinar - com destaque para publicações na área de Ciência da Computação], *Big Data & Cognitive Computing* [Computação cognitiva], *Frontiers in Big Data* [Data mining e cybersecurity], *International Journal of Big Data Intelligence* [Vigilância e gerenciamento de *big data*], *Big Data Analytics* [Computação cognitiva], *International Journal of Big Data and Analytics in Healthcare* [Pesquisa em Saúde], *Open Journal of Big Data* [Progresso e inovação no/com o uso dos *big data* - interdisciplinar], e *Big Data Analytics for Healthcare* [Pesquisa em Saúde]. Várias outras publicações que tratam de temáticas relacionadas e/ou similares, como o *International Journal of Data Science and Analytics*, *Computational Statistics & Data Analysis (CSDA)*, *Data Science Journal*, e *Journal of Digital Humanities*, são citadas aqui, porém permanecem fora do escopo do trabalho. A escolha pela análise da Big Data & Society se deve pela singularidade de sua proposta editorial voltada às Ciências Sociais, que é o lócus da pesquisa.

⁶ About the Journal. Big Data & Society. Disponível em: <<http://bigdatasoc.blogspot.com.br/p/big-data-and-society.html>> Acesso em: 30/01/2019.

Sociais e Humanidades Digitais entre os membros do comitê consultivo da revista, tais como Rob Kitchin, Bruno Latour, Tarleton Gillespie e Luciano Floridi.

Até dezembro de 2018, 213 artigos foram publicados pela *Big Data & Society*, divididos entre oito edições lançadas semestralmente. Para efeito de delimitação do corpus de análise, se optou por mapear um total de 131 artigos, publicados nas seis primeiras edições, entre os anos de 2014 e 2016. Tal escolha se deu por meio de análise prévia do material, que constatou ser este um período de maturação das discussões sobre Big Data na revista, devido à presença inicial de abordagens epistemológicas/metodológicas, nas primeiras edições, e à publicação dos primeiros dossiês temáticos, que permitiram a identificação de múltiplas perspectivas - estudos em vigilância, meio-ambiente, arte urbana etc. - sobre a questão do Big Data nas Ciências Sociais. Atualmente, a revista tem se consolidado como referência na interface Big Data-Ciências Sociais, publicando temas especiais a partir de conferências como a *International Conference on Social Media & Society*, organizada pelo *Social Media Lab*.

3. O levantamento

O mapeamento, que se mostrou uma abordagem interessante para obter um panorama geral do objeto e, a partir daí, levantar diversas questões mais específicas sobre novas formas de interpretar dada literatura (PIRYANI et al., 2016; LUCHETTA, 2018), foi realizado de forma manual em seis das oito edições da publicação.

A primeira etapa do levantamento consistiu em definir os principais aspectos a serem analisados. Foram eles: autores(as), título dos artigos, palavras-chave, país de origem da instituição a que se filiam os(as) autores(as), áreas de pesquisa dos(as) autores(as), objetos de análise, principais referências utilizadas nos artigos, tipo de pesquisa (teórica, estudo de caso, etnografia, entrevista etc) publicados no período.

A partir daí o passo seguinte consistiu na investigação de cada um dos artigos das seis primeiras edições da BD&S a fim de coletar estas informações. Tais esforços envolveram *a leitura de todo o material*. No caso das referências, este levantamento contempla apenas as que aparecem mais de uma vez nos artigos, constituindo-se, assim, das referências mais importantes para a elaboração dos artigos na revista *Big Data & Society*. O resultado deste esforço foi compilado e representado visualmente com o auxílio do software open-source de text-mining *Voyant Tools*⁷. Os gráficos, tabelas e índices serão apresentados e discutidos brevemente nos próximos subtópicos.

⁷ Disponível em: <<https://voyant-tools.org/>> Acesso em: 30/01/2019.

A partir do levantamento apresentado, alguns problemas e caminhos de pesquisa são traçados fornecendo pistas acerca das considerações sobre Big Data dentro das Ciências Sociais. Os dados a seguir constituem um panorama breve dos primeiros resultados do levantamento realizado na BD&S.

3.1 Geopolítico

A primeira etapa do levantamento consistiu em obter um mapeamento geográfico das publicações da Big Data & Society. Houve uma tentativa de classificar também a origem nacional de cada autor(a), todavia como nem sempre foi possível obter estes dados, preferiu-se levar em consideração apenas os países-sede das instituições de ensino dos(as) autores(as), informação esta disponibilizada pela revista. A intenção aqui era, a partir deste mapa, considerar a relação da geopolítica dos artigos com as preocupações e questões das Ciências Sociais acerca do Big Data, no contexto da Big Data & Society.

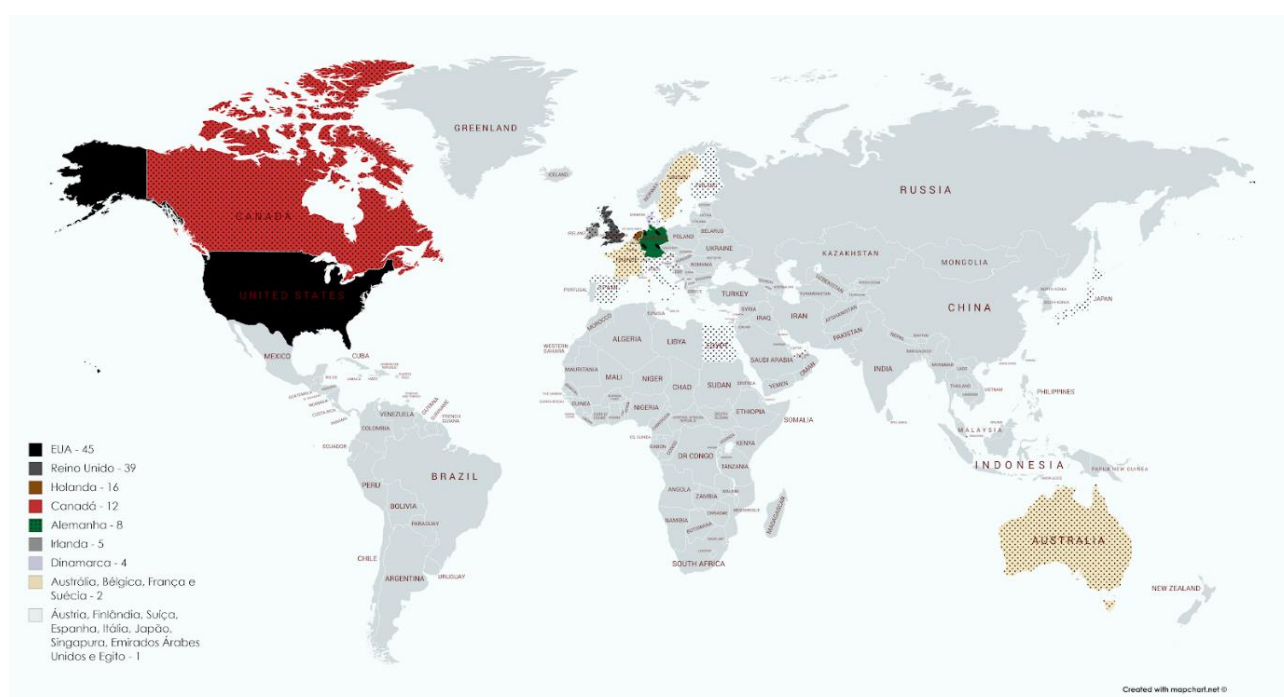


Figura 2: Origem acadêmica dos trabalhos publicados na Big Data & Society entre 2014 e 2016. As tonalidades indicam nível de presença em artigos. Tons mais escuros apontam para uma presença mais expressiva, enquanto tons mais claros indicam presença mínima. Países em tonalidade cinza clara, sem qualquer indicação, não tiveram nenhuma representação por parte de suas instituições de ensino na publicação.

O levantamento apontou que instituições estadunidenses, por meio de seus pesquisadores, encabeçam 45 dos 131 artigos publicados pela Big Data & Society no período, o que configura mais de um terço das pesquisas (34,35%). Somadas com as instituições britânicas, que representam um total de 39 artigos (29,77%), a fatia britânico-americana alcança pouco mais de 64% do material produzido na Big Data & Society. Destacam-se também a

produção por parte de acadêmicos de instituições holandesas (16 artigos no total) e canadenses (12).

Apenas quatro trabalhos partem de pesquisadores de instituições que fazem parte de países não-ocidentais: Egito, Singapura, Emirados Árabes Unidos e Japão. O levantamento, portanto, aponta para uma clara falta de representatividade de instituições de pesquisa da América Latina, África, Ásia e Leste Europeu.

3.2 Escolhas metodológicas

Um outro aspecto avaliado foi a escolha metodológica utilizada nos artigos da BD&S. Para esta análise, cada artigo foi analisado e classificado a partir de sua metodologia de pesquisa (ex: teórica, estudo de caso, pesquisa de campo, mapeamento de controvérsias etc.). Praticamente todos os trabalhos apresentaram claramente a metodologia no decorrer do texto. Em algumas poucas circunstâncias, foi necessário que houvesse uma categorização pessoal do tipo de método utilizado. O objetivo aqui era o de compreender as principais tendências metodológicas e quais abordagens têm sido privilegiadas - e subestimadas - na pesquisa em Big Data e Ciências Sociais.

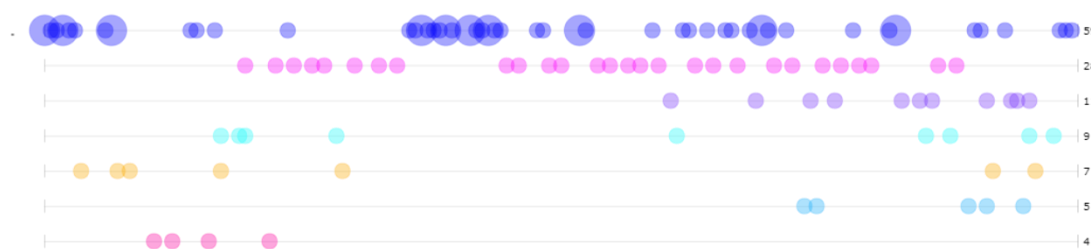


Figura 3: Gráfico em bolha com os principais tipos de metodologia utilizada nos artigos da BD&S no período de 2014-2016. O tamanho da bolha se refere à quantidade de artigos com dada metodologia em determinado período, enquanto a progressão linear aponta para uma linha do tempo da esquerda (primeira edição) para a direita (última edição). Na imagem acima, aparecem em sequência decrescente: teórico - revisão bibliográfica (59 artigos); estudo de caso (28 artigos); comentário (11 artigos); pesquisa de campo – modalidade entrevista (9 artigos); etnografia (5 artigos) e relato de experiência (4 artigos).

Como podemos observar, o predomínio de uma metodologia teórica nos artigos da BD&S até 2016 é claro, com mais do que o dobro de artigos se valendo de estudos teóricos do que os que se basearam em estudos de caso, por exemplo. Juntas, ambas as escolhas metodológicas ultrapassam os 65% do total de publicações no período. Apesar da presença menor de outros tipos de análise no quadro geral, é possível notar no recorte temporal que métodos como pesquisa de campo, além de comentários, são mais frequentes nas edições mais recentes da BD&S, enquanto os artigos teóricos, embora ainda presentes, perdem força em comparação ao período inicial da revista (as duas primeiras edições de 2014).

Apesar do caráter pouco específico de muitas destas palavras - por exemplo, social pode se referir a inúmeras coisas - este levantamento permitiu identificar a presença considerável de temáticas como “mídias digitais”, “redes sociais”, “meio-ambiente” (11 vezes), “métodos computacionais” (10 vezes), “vigilância” (9 vezes) e “epistemologia” (8 vezes) entre os artigos. Tal achado permite inferir a formação de verdadeiros ‘campos’ de pesquisa em Big Data dentro das Ciências Sociais, como, por exemplo, os estudos em vigilância, que englobam termos como “privacidade” (6 vezes), “governança” (6 vezes), “Snowden” (5 vezes), “ativismo” (5 vezes) e “segurança” (4 vezes), entre outros⁸.

Além dos assuntos que mais aparecem nas palavras-chave, o mapeamento buscou apontar também a tendência de aparição dos termos no decorrer do período 2014-2016. Os termos escolhidos foram “computational” [associado à métodos]; “critical”, associado a “Critical Data Studies”; “environmental”; “epistemology”; “media”, associado a digital; “mining”, associado a data ou text; “surveillance”; e “Twitter” - todos com importante representatividade nas palavras-chave.

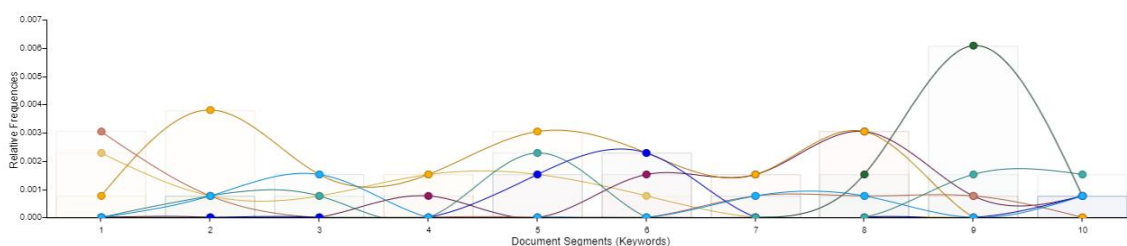


Figura 6: Para melhor compreensão: amarelo claro = computational; roxo = critical; verde = environmental; castanho = epistemology; amarelo = media; azul = mining; azul turquesa = surveillance; azul claro = twitter.

No gráfico, percebe-se que as pesquisas associadas à digital media foram mais constantes nas edições iniciais, bem como artigos relacionados à epistemologia e métodos computacionais, num período, como já apontado anteriormente, de maturação da revista, bem como dos estudos em Big Data nas Ciências Sociais. Após esta fase inicial, que comprime as duas primeiras edições, nota-se uma maior diversificação dos temas, com destaque para o crescimento de termos como vigilância e mineração [seja de dados ou textos], no decorrer das edições centrais da análise (3ª e 4ª edições).

Já a partir da quarta edição, e notadamente nas edições finais do escopo do levantamento (5ª e 6ª edições), o número de artigos com o termo meio-ambiente como carro-

⁸ O mesmo pode ser visto também no que tange a estudos em meio-ambiente (expressões como “política de modelagem” [5 vezes] e “mudança climática” [3 vezes]), estudos em espaço e geografia (expressões como “Big Data Espacial” [4 vezes] e “rastreamento” [3 vezes]), análises de redes sociais (expressões como “mídias digitais” [20 vezes], “Twitter” [6 vezes] e “Facebook” [4 vezes]), bem como métodos computacionais (expressões como “machine learning” [8 vezes] e “mineração de textos” [6 vezes]).

chefe dá um grande salto. O escopo analisado se encerra com uma certa paridade entre os termos, com tendência de alta de pesquisas com Twitter, vigilância e mineração entre os termos-chave.

Tais informações, como sugerido anteriormente, possibilitam visualizar o desenvolvimento e multiplicidade das pesquisas em Big Data na BD&S. O principal achado aqui é a aglomeração de ‘campos’ a partir do uso de determinados termos como mote principal da pesquisa. Isso se apresenta como um solo fértil para uma análise crítica acerca da pesquisa em Big Data no objeto de estudo e nas Ciências Sociais como um todo.

3.4 Referências

A análise que mais demandou tempo e esforço neste breve levantamento foi a que envolveu a listagem das principais referências utilizadas em cada um dos 131 artigos do objeto de estudo. Devido ao fato de a BD&S não estar anexada em bases de dados como Scopus ou Web of Science, tal tipo de informação - assim como todas as outras neste tópico - teve de ser acessada por meio de investigação manual.

Para o levantamento, foram excluídas referências casuais, que apareciam apenas uma vez no artigo - a não ser que o(a) autor(a) fosse explicitamente citado pelo(a) autor(a) do artigo como sendo de relevância e/ou fosse o próprio objeto da pesquisa. Ao todo, 2148 referências foram contabilizadas e analisadas.

A escolha pela realização desta pesquisa específica passou pelo ensejo de obter respostas para perguntas como: Quais as bases teóricas utilizadas nas pesquisas? Qual o fundamento teórico dos trabalhos mais citados pelos artigos da BD&S? Qual a correlação entre origem, campo e tipo de pesquisa com as referências escolhidas? Foram considerados os(as) autores(as) mais citados, bem como as obras mais referenciadas nos artigos da BD&S. Por questão de espaço, apenas a parte do levantamento que concerne aos autores será apresentada aqui.



Figura 7: Nuvem de palavras com o sobrenome dos(as) autores(as) mais citados(as) nos artigos da revista BD&S publicados entre 2014 e 2016.

O autor mais referenciado ao longo dos artigos da BD&S é o irlandês Rob Kitchin, professor na National University of Ireland Maynooth (Irlanda) e importante nome nos estudos em Geografia, Ciências Sociais e dados nos últimos anos. Ao todo, seu nome aparece como um importante aporte teórico em 57 vezes ao longo das publicações. Kate Crawford e danah boyd, principais pesquisadoras da Microsoft Research, aparecem 45 vezes no decorrer dos desenvolvimentos da revista, seguidas do sociólogo francês Bruno Latour (37 vezes), dos sociólogos britânicos Roger Burrows (27 vezes) e Mike Savage (25 vezes), ao lado do sociólogo norte-americano Geoffrey C. Bowker (25 vezes) e do sociólogo australiano Adrian Mackenzie (25 vezes).

É perceptível, de pronto, a relevância de teóricos associados aos Estudos em Ciência, Tecnologia e Sociedade (*Science and Technology Studies*) e à chamada Teoria Ator-Rede. Não apenas pela lista apresentada acima, mas levando em conta nomes outros com presença importante nos artigos como Michel Callon, David Lazer, Donna Haraway e Annemarie Mol. A ligação teórica entre estes autores fica clara nas informações da Figura 8.

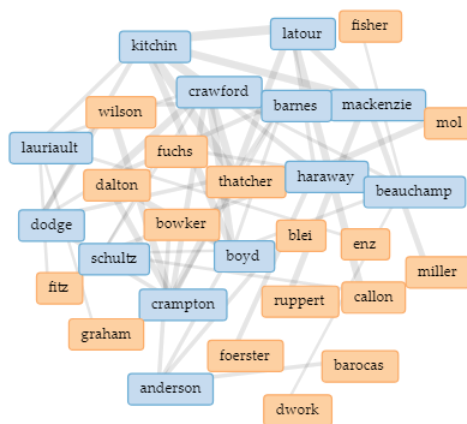


Figura 8: Ligações entre o uso de autores(as) dentro de um mesmo artigo. Linhas mais grossas apresentam autores(as) que aparecem em conjunto dentro de um mesmo artigo com maior frequência, enquanto o inverso, ou mesmo a inexistência de correlação, acontece à medida que a linha é mais fina.

Nota-se, a partir da Figura 8, que o vínculo de correlação [autores(as) que aparecem em conjunto dentro de um mesmo artigo] entre os(as) autores(as) mais citados(as), que se encontram na faixa central-superior do gráfico, é elevado, isto é, não somente aparecem com frequência nos artigos, mas em geral aparecem juntos nos textos da BD&S. Rob Kitchin, por exemplo, aparece associado com frequência elevada exatamente à(às) teóricos(as) mais

citados, como Kate Crawford, danah boyd, Jim Thatcher, Bruno Latour e Adrian Mackenzie, e vice-versa.

Tais vínculos permitem apontar, à primeira vista, a importância fundacional dos Estudos em Ciência, Tecnologia e Sociedade, em suas variadas correntes, no processo de amadurecimento da pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais, visto que informam teoricamente uma parcela considerável dos artigos publicados entre 2014 e 2016 na BD&S.

Em linhas gerais, apesar do caráter ainda rudimentar da pesquisa, é possível afirmar o achado de importantes resultados parciais. Um deles diz respeito à presença de uma concentração euroamericana nas pesquisas investigadas. Apesar das causas de tal concentração permanecerem como objeto futuro de investigação, é notório a falta de representatividade de pesquisadores vinculados a instituições de ensino do Sul global em um debate tão importante como o Big Data na atualidade, e no contexto de uma importante publicação internacional.

A partir do levantamento prévio foi possível detectar também uma tendência maior de diversidade metodológica nas pesquisas no recorte temporal mais recente da análise. Tal achado evita generalizações sobre a pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais, apontando para a diversidade de abordagens sobre o tema em voga atualmente.

A caracterização dos(as) principais autores(as) e de suas obras mais citadas nos artigos deve contribuir para a questão de como essas fontes fundamentam as pesquisas em Big Data nas Ciências Sociais. Afinal, a presença destas referências, seja sob a forma de rejeição ou de afirmação, certamente ajuda a moldar, de algum modo, o conteúdo do material.

Considerações finais

A análise quantitativa do material publicado na BD&S entre 2014 e 2016 permitiu a identificação da origem geopolítica, das metodologias utilizadas, das palavras-chave e das principais referências usadas em cada um dos 131 artigos publicados no período. Este mapeamento é apenas um passo inicial na tentativa de apontar incômodos, reverberar potências e situar caminhos possíveis para a pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais.

Portanto, a partir do levantamento, algumas problemáticas ficam expostas e que guiam a investigação posterior do projeto. São perguntas como:

- Considerando o domínio euroamericano na pesquisa em Big Data, em que isso influi por exemplo na escolha de referências, metodologias, objetos de análise? Como seria o Big Data e sociedade a partir do Sul global, em especial da América Latina? Que tipos de metodologias e objetos de estudo alcançariam realidades locais no que concerne ao uso e efeito dos dados na América Latina, por exemplo?

- Dentro de cada campo temático, por que algumas referências aparecem em realce em detrimento de outras? Quais as preocupações de cada um dos campos, por exemplo, os estudos em vigilância ou em geolocalização e dados espaciais?
- Que tipos de referência alimentam, por exemplo, os trabalhos teóricos? E os métodos quali-quantitativos como mapeamento de controvérsias ou etnografias?
- Avaliando todo o material levantado, e a análise crítica do conteúdo, de que forma este esforço pode colaborar com a pesquisa em Big Data nas Ciências Sociais? Quais caminhos este trabalho aponta?

Obviamente, lidar com algumas destas questões envolve um estudo mais qualitativo do que uma mera descrição quantitativa permite fazer. As próximas etapas da pesquisa ensejam por um avanço qualitativo na análise do material e nos apontamentos sobre as relações entre Big Data e Ciências Sociais.

Referências

AKOKA, Jacky; COMYN-WATTIAU, Isabelle; LAOUFI, Nabil. Research on Big Data - A systematic mapping study. *Computer Standards & Interfaces*, v.54, n.2, p. 105-115, 2017.

BOYD, danah; CRAWFORD, Kate. Critical questions for Big Data: provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon. *Information, Communication & Society*, v.15, n.5, p. 662-679, 2012.

CHEN, Shu-Heng (Ed.). *Big Data in Computational Social Science and Humanities*. Cham, CH: Springer, 2018.

_____; YU, Tina. *Big Data in Computational Social Science and Humanities: an introduction*. In: CHEN, Shu-Heng (Ed.). *Big Data in Computational Social Science and Humanities*. Cham, CH: Springer, 2018.

CONFORTO, Edivandro Carlos; AMARAL, Daniel Capaldo; SILVA, Sérgio Luis da. Roteiro para Revisão Bibliográfica Sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos. In: Congresso Brasileiro de Gestão de Desenvolvimento de Produto - CBGDP, 8., 2011, Porto Alegre-RS. *Anais... IGDP*, 2011.

DALTON, Craig; THATCHER, Jim. *What does a Critical Data Studies look like and why do we care?* - Society and Space, 2014. Disponível em: <<http://societyandspace.org/2014/05/12/what-does-a-critical-data-studies-look-like-and-why-do-we-care-craig-dalton-and-jim-thatcher/>> Acesso em: 16/12/2018.

FAZEKAS, Mihály. *The Use of 'Big Data' for Social Sciences Research: an application to corruption research* - SAGE Research Methods Cases, 2014. Disponível em: <<http://methods.sagepub.com/case/big-data-for-social-sciences-research-an-application-to-corruption-research>> Acesso em: 16/12/2018.

FOSTER, Ian; GHANI, Rayid; JARMIN, Ron S.; KREUTER, Frauke; LANE, Julia (Eds.). *Big Data and Social Science: a practical guide to methods and tools*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2017.

KITCHIN, Rob; MCARDLE, Gavin. What makes Big Data, Big Data? Exploring the ontological characteristics of 26 datasets. *Big Data & Society*, v.3, n.1, p. 1-10, 2016.

LANEY, Doug. *3D data management: Controlling data volume, velocity and variety*, 2001. Disponível em: <<http://blogs.gartner.com/doug-laney/files/2012/01/ad949-3D-Data-Management-Controlling-Data-Volume-Velocity-and-Variety.pdf>> Acesso em: 18/11/2018.

LUCHETTA, Sara. Literary Mapping: At the Intersection of Complexity and Reduction. *Literary Geographies*, v.4, n.1, p. 6-9, 2018.

MILAN, Stefania; TRERÉ, Emiliano. *Big Data from the South: The Beginning of a Conversation We Must Have*. 2017. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=3056958>>. Acesso em: 16/12/2018.

PIRYANI, Rajesh; MADHAVI, Devaraj; SINGH, Vivek Kumar. Analytical mapping of opinion mining and sentiment analysis research during 2000–2015. *Information, Processing and Management*, v.53, n.1, p. 122-150, 2017.

SILVA, Guilherme Cavalcante. Para Repensar Comunicação e Big Data: situando caminhos a partir da edição especial do Journal of Communication. *Revista do Edicc*, v.5, p. 107-118, 2018.

AS REAPROPRIAÇÕES DAS HISTÓRIAS ARTURIANAS NO CIBERESPAÇO

Luiza Cunha Canto Correia de Moraes¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir as teorias e a metodologia que embasam minha pesquisa de mestrado, cujo tema é investigar como as histórias do rei Arthur e de seu universo se dão no ambiente virtual e o que suas manifestações podem revelar a respeito do sujeito contemporâneo e de sua formação identitária. Trata-se de uma pesquisa de caráter interdisciplinar, que envolve os estudos das linguagens, das mídias e das manifestações artísticas, além de focar, também, no uso e nos estudos das tecnologias digitais. Como fundamentação teórica, destaco os conceitos de sujeito, de dialogismo e de gêneros discursivos (os quais estendo para os gêneros digitais), desenvolvidos por Bakhtin e seu círculo; além de trabalhar com a questão de identidade desenvolvida por Medina (2006). A metodologia utilizada é a Etnografia Digital, a qual promove o estudo de grupos e comunidades por meio da inserção do pesquisador no ambiente em que suas manifestações ocorrem. Espero, assim, contribuir com as discussões acerca da formação do sujeito e de sua relação, não só com as histórias arturianas, mas também (e principalmente) com as tecnologias digitais.

Palavras-chave: Gêneros discursivos. Sujeito. Dialogismo. Etnografia Digital. Histórias arturianas.

Abstract: This article aims to discuss the theories and methodology that support my Master's research, which I inquire how the stories of King Arthur and his universe are active in cyberspace and what their manifestations can reveal about the contemporary subjects and their identity formation. My research is interdisciplinary, it involves the studies of languages, media, and arts, as well as focusing on the use and studies of digital technologies. As a theoretical foundation, I emphasize the concepts of subject, dialogism and discursive genders (which I extend to digital genders) developed by Bakhtin and his circle; besides working on the concept of identity developed by Medina (2006). The methodology used is Digital Ethnography, which promotes the study of groups and communities through the insertion of the researcher in the environment in which their manifestations occur. I hope, therefore, to contribute to the discussions about the development of the subjects and their relationship with the Arthurian stories and with digital technologies.

Keywords: Discursive genders. Subject. Dialogism. Digital Ethnography. Arthurian stories.

1. Introdução

No presente artigo, tenho como objetivo discorrer a respeito de minha pesquisa de mestrado, cujo tema é como se dão as histórias que envolvem o rei Arthur e seu universo no ciberespaço e qual seriam seus impactos na formação dos sujeitos contemporâneos. Como se

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, PUC-Campinas, e-mail: luizacanto.m@gmail.com. Bolsista CAPES - Processo: 88882.146147/2017-01.

trata de uma pesquisa em andamento, pretendo expor apenas uma breve história do desenvolvimento da lenda arturiana ao longo do tempo e de como ela pode ser encontrada no ambiente virtual, além de explanar sobre a Etnografia Digital e sobre alguns conceitos desenvolvidos por Bakhtin e seu círculo, aspectos metodológicos e teóricos essenciais para a realização da pesquisa, e sobre a concepção de identidade exposta por Medina (2006). As produções escritas a respeito da pesquisa serão sempre em primeira pessoa, pois parto de uma perspectiva sociocultural e dialógica, na qual me considero, além de pesquisadora, sujeito de minha pesquisa. Devo destacar que se trata de uma pesquisa interdisciplinar, na qual me concentro em perceber como as linguagens, as mídias e as artes se entrelaçam no ambiente digital ao se promoverem ressignificações e reapropriações das histórias arturianas.

As histórias a respeito do rei Arthur, de seus cavaleiros e de seu universo fazem parte do imaginário ocidental há mais de um milênio sem perder sua força e seus mistérios. Quem foi o rei Arthur, um homem real ou uma lenda? Em sua misteriosa saga, não é possível estabelecer quando termina o que é relato de acontecimento histórico e o imaginário começa, um evento presentemente comum a narrativas originadas em sociedades centradas na cultura oral. Assim, nas histórias arturianas, fatos históricos e ficção estão interligados. Le Goff, em seu livro *Heróis e maravilhas da idade média* (2011), define bem essa característica da personagem:

Artur representa bem aqueles heróis da Idade Média que, entre a realidade e imaginário, entre ficção e história, tornaram-se personagens míticas, assim como certas personagens históricas que realmente existiram distanciaram-se da história para tornar-se, por sua vez, mitos e juntar-se aos heróis fictícios no mundo do imaginário. (LE GOFF, 2011, p. 30)

Conforme relata Le Goff (2011, p. 30), as histórias sobre esse rei, provenientes do século VI d. C., foram transmitidas oralmente até serem mencionadas por escrito pela primeira vez no século IX, em *Historia britonum* (História dos bretões)², do cronista Nennius, em que se relata que Arthur teria sido um guerreiro que combateu os inimigos dos bretões em nome do rei.

Dois séculos depois do texto de Nennius, a história de Arthur é firmada na obra de Geoffrey de Monmouth, *Historia regum Britanniae* (História dos reis de Bretanha)³, que, segundo Le Goff (2011, p. 31), seria datada entre 1135 e 1138. Neste livro, relata-se que Arthur, filho de UtherPendragon e de Igraine, que teria sido concebido com a ajuda do mago Merlin, tornou-se rei aos quinze anos. O Arthur relatado por Monmouth no século XI colecionou

² NENNIUS. *History of the Britons*. Tradução de J. A. Giles. York University, 2000. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/nennius_giles.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2019.

³ MONMOUTH, G. of. *The history of the kings of Britain*. Tradução e introdução de Lewis Thorpe. Londres: Penguin Books, 2015.

inúmeras vitórias sobre seus inimigos ao longo de seus anos de mandato. Seu reinado teria sido interrompido por seu sobrinho Mordred, que, segundo Monmouth, desencadeara um duelo mortal ao roubar a esposa e, a seguir, o reino de Arthur.

No mesmo século, entre os anos 1160 e 1185, Chrétien de Troyes alimentou a história na corte francesa (LE GOFF, 2011, p. 31). Diferentemente de Monmouth, ele valorizou as histórias de cavalaria, criou personagens como Lancelot, Perceval e Galahad, que se tornaram relevantes, cada um teve sua própria chance de ser personagem principal: a Távola Redonda assumiu posição de destaque, com ela, Arthur e seus cavaleiros eram todos iguais. Ao final de suas obras, um novo elemento foi acrescentado: a busca pelo graal. Assim, adapta-se, em definitivo, o rei Artur a um verdadeiro cristão, símbolo dos heróis medievais (LE GOFF, 2011, p. 36).

Dois séculos mais tarde, as narrativas arturianas ainda circulavam pelo território europeu. No conto *A esposa de Bath*, do livro *Os contos da Cantuária*, escrito por Chaucer, um dos cânones selecionados por Bloom (1995) e classificado por ele como o mais importante dos escritores anglófonos depois de Shakespeare, tem-se o relato de um caso ocorrido na corte do rei Arthur: um de seus cavaleiros havia estuprado uma donzela virgem, cabendo a Guinevere decidir se ele seria executado por seu crime ou ser poupado. A rainha lhe faz a proposta de que o cavaleiro deveria descobrir qual seria o maior desejo de uma mulher, se ele acertasse, estaria livre de sua sentença. O cavaleiro percorreu as terras em busca de resposta, conseguindo-a, depois de muito esforço, com uma idosa. Guinevere concorda com a resposta (uma mulher deseja soberania no casamento e no amor), mas o cavaleiro é obrigado a se casar com a idosa como parte do acordo que ele tinha para com ela.

No mesmo século em que *Os contos da Cantuária* foram publicados, Sir Thomas Malory (1485) escreveu *Le morte D'Arthur*. Nessa obra, o autor compilou várias narrativas arturianas que permeavam a cultura da época e também criou alguns capítulos das aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda. Abaurre (1993), em seu estudo sobre a composição do romance de Malory, afirma que o autor traçou um complexo caminho em meio à história de Arthur e seus cavaleiros, ele conseguiu dar atenção a todos eles, inclusive ao que diz respeito a Tristão e Isolda, que muitos esquecem terem sido figuras que faziam parte das histórias arturianas.

Conforme Abaurre (1993), *Le morte d'Arthur* é uma obra inovadora e polêmica. Além disso, é uma das obras mais comuns a ser encontrada na atualidade pelo público e a principal responsável por inspirar outras obras que compõem o universo arturiano, como a tetralogia de Howard Pyle (1853-1911), a série de sete livros de T. H. White (1906-1964), bem como as

obras de Marion Zimmer Bradley (1930-1999) e de Bernard Cornwell (1944 -), devido à sua completude e, de certa forma, à sua linearidade, por fixar uma linha do tempo entre os acontecimentos das histórias avulsas que circulavam sobre as figuras de Arthur e de outras personagens em sua história utilizada por essas novas narrativas.

As histórias arturianas se tornaram presentes nas telas do cinema e da televisão, pode-se citar as mais famosas: *A espada era a lei* (1963); *Monty Python – Em busca do cálice sagrado* (1975); *Excalibur* (1981); *Rei Arthur* (2004); *Rei Arthur: a lenda da espada* (2017). Na televisão, podemos encontrar a série *Merlin* (2008-2012), da BBC.

Como pude perceber, as histórias arturianas se adaptam aos instrumentos utilizados em cada época sem que uma forma anule a outra, conforme explica Santaella (2003, p. 13): “uma nova formação comunicativa e cultural vai se integrando na anterior, provocando nela reajustamentos e refuncionalizações”. Ainda encontramos trabalhos literários que apresentam elementos do universo arturiano convivendo com produções cinematográficas, videogames, séries televisivas, animes, ficções de fãs (*fanfics*), entre outros. Dessa forma, é possível deduzir que as histórias do rei Arthur ainda são interessantes no mundo contemporâneo, no qual o uso das tecnologias digitais tem se tornado muito recorrente.

Como vivemos em um mundo interconectado pelos meios digitais, nos quais novos tipos de comunidades surgem e se manifestam (CASTELLS, 2010 p. 440), é evidente que os fãs do universo arturiano procurem espaços para expressarem suas opiniões, suas apropriações, suas ressignificações e seus anseios por novidades, além de buscarem por interações com outros internautas que também possuem os mesmos interesses. Assim, essas ações se concretizam por meio da utilização de fóruns, *fanfics*, resenhas sobre narrativas arturianas em blogs e em vídeos no *YouTube*.

Para que eu possa investigar e analisar algumas das manifestações socioculturais encontradas, busco me embasar em algumas das teorias expostas por Bakhtin e seu círculo ao longo do século XX, principalmente as que englobam os conceitos de sujeito, gêneros, apropriação discursiva e cronótopo. Neste artigo, limito-me a discutir brevemente sobre o sujeito e os gêneros do discurso, estendendo-me ao conceito de gêneros digitais, desenvolvido por Machado (s. d.).

O objetivo da pesquisa é explorar, a partir de olhar sociocultural, fenômenos que ocorrem no ambiente digital, observando comunicações discursivas que me permitam entender como e por que os sujeitos contemporâneos, em especial os brasileiros, interessam-se por narrativas tão antigas, que remetem às origens da Inglaterra, país tão distinto do nosso no que diz respeito a suas origens, língua e diversos aspectos socioculturais e históricos.

Os dados são coletados de forma dialógica, perspectiva que acata que o conhecimento é construído e transformado a partir da relação entre os sujeitos (RENFREW, 2018, p. 120). Não apenas é investigado o percurso que as histórias traçam no meio digital, os sujeitos, suas manifestações e apropriações a respeito das diversas versões das histórias do rei Arthur, como também serei sujeito atuante no meio digital: como fã das narrativas e inserida neste meio, também participo do universo que compõe a pesquisa. Portanto, da mesma forma em que farei uso do olhar investigativo ao acessar um dispositivo digital, o qual promove as interações entre os sujeitos e as ressignificações das histórias arturianas para eles, formarei minhas apropriações discursivas e fornecendo novas significações para as narrativas em questão, tornando-me, conseqüentemente, um dos sujeitos de minha própria pesquisa. E, assim, destaco novamente o motivo de as produções textuais relacionadas à pesquisa são em primeira pessoa: sendo uma pesquisa dialógica, por uma perspectiva sociocultural, que se utiliza da Etnografia Digital, a qual o pesquisador se insere no ambiente pesquisado para que possa ter contato com o objeto da forma mais natural possível, é condizente que os textos sejam escritos dessa forma.

A seguir, transcorro brevemente sobre a metodologia e o percurso de recolhimento de dados utilizados na pesquisa e sobre os conceitos de sujeito, gêneros discursivos e gêneros digitais.

2. Fundamentação teórica

Como fundamentação teórica, trarei alguns conceitos desenvolvidos por Bakhtin e seu círculo ao longo do século XX. Essa perspectiva foi adotada neste estudo por sua visão de linguagem, o dialogismo, de forma que a discussão que se faz a partir dos gêneros discursivos serve como categoria de análise dos desdobramentos das histórias arturianas no ciberespaço. Nesta parte de meu texto, exponho, brevemente, alguns dos conceitos que estou trabalhando na pesquisa, que se trata de um estudo ainda em desenvolvimento.

O conceito de gênero discursivo é expandido para a ideia de gêneros digitais e/ ou gêneros que se apoiam no ambiente digital (MACHADO, [s.d.]; SANTAELLA, 2014), o conceito de sujeito e a noção de identidade como é proposta por Medina (2006). Penso que estas orientações teóricas contribuam para o aprofundamento da discussão a respeito da relação entre o sujeito dos dias correntes e o universo arturiano que permeiam algumas de suas práticas sociais.

Ao se pensar que o sujeito está sempre se relacionando com o mundo ao seu redor, ou seja, com o espaço sócio-histórico no qual está inserido, posso imaginar que a sua constituição se dá por meio de fatores externos a si, tais como as relações que estabelece com o outro.

Sob orientação bakhtiniana, entendo que a complexa troca de informações e perspectivas entre os sujeitos está sempre em constante movimento, pois o sujeito é vivo, um indivíduo que está sempre travando novos contatos, encontrando novos discursos que podem ser apropriados e/ou refutados por ele de acordo com o seu passado e com os outros discursos que já o constitui. Essa constituição, que depende dos diálogos que o sujeito estabelece em comunicação discursiva, se dá a partir do que Bakhtin chama de dialogismo (RENFREW, 2018, p. 54-55).

O dialogismo informa que todo enunciado possui relação com outros enunciados e traz consigo informações ou construções de discursos de outros falantes (BAKHTIN, 2016, p. 25). É de se refletir que um sujeito não emite apenas um enunciado, mas, sim, um conjunto de enunciados, que possuem estilo, eixo temático e construção composicional, de maneira que alguns enunciados podem ser recorrentemente similares uns aos outros formando, então, os chamados gêneros discursivos.

Como informam as proposições bakhtinianas (BAKHTIN, 2016, p. 12), os gêneros do discurso são conjuntos de enunciados relativamente estáveis. Os enunciados, nesta concepção, são formas de se transmitir uma mensagem, são compostos por três elementos: forma composicional, tema e estilo. Pela análise desses três elementos, é possível perceber as condições e as finalidades do enunciado, o que mostra a complexidade da linguagem e de seu uso. Deve-se ter em mente que “[o]s enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20).

O falante, por meio dos diálogos realizados com os outros que participam de comunidades com as quais ele tem contato, amplia seu repertório com relação aos enunciados e aos gêneros do discurso. Para expressar seus pontos de vista, suas atitudes e suas visões de mundo, o indivíduo constrói enunciados, apropriando-se de discursos com os quais ele já havia dialogado, mas exibindo uma forma nova de expô-los, a partir da combinação de discursos que se encontram em seu repertório. É importante salientar que

[o]s gêneros dos discursos, comparados às formas da língua, são bem mutáveis, flexíveis e plásticos; entretanto, para o indivíduo falante eles têm significado normativo não são criados por ele mas dados a ele. Por isso um enunciado singular, a despeito de toda a sua individualidade e do caráter criativo, jamais pode ser considerado uma *combinação absolutamente* livre de formas da língua. (BAKHTIN, 2016, p. 41-42, grifos do autor)

No entanto, apesar de os enunciados não serem de fato criados pelo indivíduo a partir “do nada”, mas sempre a partir de um enunciado previamente dado, que marca o ato enunciativo do sujeito (autor deste ato, neste momento), a forma como o indivíduo pode combinar os

discursos que já estão dentro de seu repertório é infinita. Dessa forma, os enunciados são infinitos, eles carregam diversas vozes e nunca são reproduzidos da mesma maneira, pois o momento, a situação e o sujeito sempre será outro. Pode-se afirmar que assim também são os gêneros do discurso, heterogêneos e igualmente infinitos, uma vez que as relações e atividades humanas são sempre multifacetadas e em estado constante de transformações, devido às apropriações e às reapropriações discursivas (BAKHTIN, 2016, p. 12).

Deve-se notar que os enunciados possuem um caráter responsivo: quando se emite um enunciado, uma resposta é esperada, como Bakhtin (2016, p. 24-25) explica: “[t]oda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte de torna falante”. Assim se dá o dialogismo, nas interações discursivas.

Dessa forma, ao pensarmos que os gêneros são enunciados utilizados pelos sujeitos para que possam exprimir suas opiniões, emoções e realizar atividades comunicacionais e que, a partir das interações e dos enunciados entre o eu e o outro, o sujeito faz sua própria constituição, por se colocar no lugar do outro para que possa efetivar sua compreensão, os estudos sobre os gêneros discursivos são fundamentais para que possamos entender a composição (para sempre inacabada) dos sujeitos.

O sujeito, para Bakhtin e seu círculo é inacabado, constituído a partir do seu diálogo com o outro, está permanentemente em construção. O sujeito se relaciona incessantemente com o que há ao seu redor, ao ambiente sócio-histórico em que convive. Segundo Bakhtin (2016), ele está sempre a emitir enunciados, ou seja, sempre se autoexpressando e, com isso, estabelecendo diálogo com outro indivíduo que, por sua vez, também possui uma formação heterogênea e fruto de seu meio sócio-histórico. Quando se estabelece um diálogo entre dois indivíduos, para que seus enunciados sejam plenamente compreendidos, os indivíduos precisam sair de suas posições, assumir o lugar do outro e então voltar para si (BAKHTIN, 2010 apud RENFREW, 2018, p. 52). Mas, por ter experimentado uma outra visão de mundo, concebida por diversos diálogos anteriores com sujeitos diversos, os indivíduos nunca mais são os mesmos ao retornarem para si. Assim, esse processo continua por toda a vida do sujeito. Deve-se salientar que o diálogo não precisa ser estabelecido entre duas pessoas, o sujeito pode dialogar com objetos que reproduzem enunciados de outros sujeitos, como obras literárias e trabalhos científicos, conforme Bakhtin (2016) expõe em sua obra *Os gêneros do discurso*, de forma que é possível, também, dialogar com tecnologias mais recentes, como o cinema, a televisão, o videogame, entre outros.

O sujeito é um ser interativo, constituído pelas vozes que permeiam a sociedade e (re)produtor das ideias que nela circulam e com as quais se envolve por intermédio de práticas sociodiscursivas. Por viver socialmente, o sujeito está sempre em contato com as transformações do espaço histórico e temporal em que se encontra e, também, está sempre em contato com outros sujeitos, o que lhe permite exercer a alteridade, se dialogar com o lugar de que fala o outro, e, assim, constante e inconclusivamente, constituir-se.

Nota-se que, ao se estabelecer um diálogo com o outro, há um processo de produção de sentidos e de construção de identidade: a identidade definida pelos sentidos compartilhados entre um grupo que fala uma determinada língua; contudo, esses sentidos são produzidos tendo como base as experiências anteriores de quem os evoca, ou seja, esses sentidos contêm vozes outras que auxiliam na construção daquele que fala (MEDINA, 2006, p. 71).

Como disse anteriormente, as histórias arturianas estão presentes em diversas práticas socioculturais encontradas na contemporaneidade. Essas histórias podem ser reconstituídas e ressignificadas inúmeras vezes, assim como o próprio sujeito que se apropria de discursos e, assim, constrói seu próprio sentido para/nas histórias. A presença das histórias arthurianas (seus elementos e/ou seu todo modalizado) em práticas sociais dos dias atuais marca a influência que essas histórias ainda possuem nas constituições dos sujeitos que, ao tomar para si um enunciado e ressignificá-lo, ele mesmo se transforma, Arthur, o rei e/ou o mito, atravessa o tempo e os meios que propagam suas histórias.

Assim, retomo a ideia de Santaella (2003) de que a cultura não morre, ela está sempre ganhando novos significados e se reconstituindo, principalmente nas formas em que se podem transmitir ideias, histórias, notícias etc. Percebe-se, por esse fenômeno de transformação da cultura, como podemos ter tantas releituras, tanto literárias quanto cinematográficas, das narrativas arturianas, é uma fonte de ideias e mistérios líquida o suficiente para sobreviver ao tempo e às mudanças midiáticas.

Em concordância com Santaella (2003, p. 59), entendo que a cultura midiática é o meio mais fluido de circulação de ideias atingindo complexos níveis, gêneros e formas diversas de produções culturais, com a ajuda de tecnologias digitais. A cultura centrada no ambiente digital está em constante expansão.

Especificamente a respeito do ciberespaço, Santaella (2003, p. 76) informa que se trata de um fenômeno complexo, no qual a comunicação se dá de forma interativa, global, e que ainda não está muito bem regulamentado, e que também não se sabe como isso seria feito, pois se trata de um sistema com várias brechas para a interação entre os que o utilizam. Além de fácil acesso à informação, conhecimento e educação, é um ambiente propício para a criação de

comunidades virtuais estratégicas que, segundo a autora, devem ser exploradas urgentemente, de forma política e culturalmente criativa (SANTAELLA, 2003, p. 76).

Dessa forma, passemos para suas ideias exploradas no texto *Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia*, em que Santaella (2014) reúne suas concepções de mídia à pluralidade de gêneros discursivos enfatizada por Bakhtin, alegando que “embora Bakhtin tenha elegido o romance como *locus* privilegiado do dialogismo, seus conceitos, tais como heteroglossia, dialogismo e polifonia se prestam à perfeição para a análise da interatividade nas redes sociais digitais” (SANTAELLA, 2014, p. 207). Para explicar tal afirmação, utilizo o videogame como exemplo: ao se produzir um videogame, o sujeito quebra o silêncio ao expor sua apropriação e ressignificação de uma narrativa existente como uma história que abarca o universo do rei Arthur, emitindo enunciados já presentes no meio social, criando um gênero discursivo; depois de desenvolvido e publicado, vemos a participação de vários gamers, expressando suas opiniões, respondendo não só o sujeito que emitiu a primeira ideia no videogame, mas também os outros indivíduos que também expuseram seus pensamentos, de forma que os participantes inseridos nesse universo entram em contato com diversos gêneros discursivos (como o design e as cores utilizadas no videogame, os diálogos entre as personagens, o diálogo entre o próprio gamer e suas ações dentro do jogo, etc.), com inúmeras vozes que permeiam o discurso e com formas diferentes de expressar.

Machado ([s.d.], p. 1) defende que estudar a questão de gêneros discursivos no ambiente virtual se tornou uma necessidade, pois são formas de comunicação mediada, ou seja, são linguagens. Ela acrescenta que os variados gêneros discursivos não são uma novidade, mas sim, o meio em que eles se manifestam, “o gênero evolui e se transforma, tornando-se elemento comum de diferentes sistemas” (MACHADO, [s.d.], p. 3). Assim, no ciberespaço, as manifestações de comunicação vão desde textos e vídeos até videogame e quadrinhos. Ao mesmo tempo em que os internautas têm acesso a conteúdos diferentes, eles podem expressar sua opinião e interagir entre si, formando comunidades virtuais, não importando sua localização geográfica e o meio social ao qual pertencem. A comunicação nas comunidades não ocorre face-a-face, mas podem ser tidas em tempo real, pois a partir dos interesses em comum, os membros da comunidade querem se informar e produzir respostas a respeito de determinado assunto (ERICKSON, 1996 apud MACHADO, [s. d.], p. 16).

Dessa forma, tem-se que o processo de construção de identidades e de novos sentidos possui um caráter social. Medina (2006, p. 59) afirma que nesse processo estão envolvidas duas dialéticas: a do reconhecimento mútuo, ou seja, a identificação pela semelhança; e a dialética entre identidade e diferença, na qual a identidade se constitui a partir do conflito entre

identidades ao se estabelecer uma forma de interação com o outro. Medina argumenta que “a identidade é abstrata e vazia (radicalmente indeterminada) quando considerada fora de contextos particulares de ação e interação, mas se torna contextualmente determinada em relação a comunidades e práticas particulares”⁴ (MEDINA, 2006, p. 59, tradução minha). O autor explicita que a identidade é concebida de forma heterogênea, em um espaço no qual múltiplas vozes interagem de maneira complexa.

Em suas reflexões sobre a identidade, Medina (2006, p. 91-93) afirma que há três formas de construção de identidade: pela identificação, pela contraidentificação, ou até mesmo de desidentificação. Medina (2006, p. 91) explica como esse processo ocorre ao utilizar o exemplo de membros familiares, no qual a identificação com um familiar pode se dar pela semelhança que há entre eles, no entanto, também pode se dar pela diferença que se vê entre os membros de uma família e os membros de outra. A desidentificação é um processo que acontece quando um indivíduo se identificava com determinado grupo, mas, por algum motivo, passou a não de identificar mais, o que ocasiona um deslocamento dele para outro(s) grupo(s) (MEDINA, 2006, p. 93-94).

Acredito que as teorias brevemente resenhadas até aqui a respeito dos gêneros do discurso e da formação do sujeito e de suas identidades me fornecem a possibilidade de construir um olhar crítico e analítico que é fundamental para que eu possa verificar o que as histórias arturianas podem revelar sobre os sujeitos contemporâneos que buscam apreciá-las, sendo este o objetivo principal da pesquisa. Observo que me envolvo com um objeto de extrema complexidade, de forma que cada perspectiva trabalhada deve ser cuidadosamente examinada. Assim, para a coleta de dados, me utilizo da Etnografia Digital como método, o qual se mostra compatível com a fundamentação teórica trabalhada.

3. Metodologia

Com o avanço do mundo digital, pessoas comuns passaram a se organizar em comunidades on-line, a acessarem rapidamente à informação, e a terem contato com outros grupos ou indivíduos os quais talvez nunca conheceriam no mundo off-line. É nesse contexto que surge a etnografia digital como método de pesquisa no ambiente virtual. Trata-se de um método de pesquisa que adveio da etnografia, na qual, segundo Hines (2004, p. 11-12), o pesquisador tem a oportunidade de se infiltrar no mundo estudado, de participar dos processos, das atividades, das relações e das significações que ocorrem no ambiente em questão. O

⁴“identity is abstract and empty (radically indeterminate) when considered outside particular contexts of action and interaction, but it becomes contextually determinate in relation to particular communities and practices” (MEDINA, 2006, p. 59)

investigador tem a contraditória relação de ser um estranho e, ao mesmo tempo, um nativo no que diz respeito ao seu objeto; ele deve estar perto e vivenciar a cultura que o envolve, mas deve manter distância para que possa olhar criticamente para seus elementos.

A etnografia digital, segundo Pink et al. (2016, p. 24) é um estudo etnográfico do mundo atual, envolve os ambientes digitais, materiais e sensoriais. Tem como foco observar e analisar as atitudes dos indivíduos no meio on-line, sendo o pesquisador inserido também nesse ambiente, ele deve ter um olhar crítico ao ter contato com as interações entre os membros das comunidades, com as formas como os indivíduos reagem ao darem, receberem e trocarem informações, observar se eles criam avatares, se são eles mesmos, quais tipos de informações circulam nesses meios, quais são as relações estabelecidas entre os meios on-line e off-line e quais tipos de experiências interpessoais e sensoriais os ambientes digitais podem promover, entre outros processos. A etnografia digital explora um mundo novo e muito vasto, repleto de possibilidades, que tem tido influência direta nas nossas constituições como sujeito.

Certamente, apesar do olhar destacado às comunidades on-line quando se trata desse método, o etnógrafo digital não pode se desligar no mundo off-line. O ambiente material também influencia no virtual, assim como o contrário também acontece (PINK et al., 2016, p. 250). É possível perceber que a forma de se organizar nas redes sociais virtuais é semelhante à maneira como se têm as comunidades do universo material, os indivíduos procuram por aqueles com quem eles podem criar laços de afinidade, por meio de um interesse em comum: uma comunidade de alunos da mesma escola, um grupo interessado em discutir um videogame, um grupo de leitura etc.

As relações estabelecidas off-line podem acontecer no mundo on-line, como Markham (2016) cita em seu artigo o seguinte questionamento a respeito dessas relações: “quem eu devo aceitar como amigo? Todo mundo que eu conheço ou só quem eu gosto?” (MARKHAM, 2016, p. 1). Assim também acontece com as interações que primeiramente foram baseadas no mundo on-line, alguns gamers conversam com outros por meio do chat disponível no game, seja para combinar uma estratégia dentro daquele universo, seja para fazer novas amizades, e, algum tempo depois, podem combinar de se conhecerem no ambiente off-line.

A convivência no ciberespaço se tornou diária, carregamos esse mundo em nossos bolsos, podemos expressar nossas emoções com um simples toque. Percebe-se que o ciberespaço abriu uma gama de possibilidades de ação dos indivíduos e que isso pode ter alterado, de certa forma, algumas noções do que se tinha sobre o espaço, a localidade, as relações interpessoais, como Pink et al. (2016, p. 41-43) expõe em seu livro, no qual é destacado a importância de se estudar as mídias digitais, por se tratar de um universo sensorial, aberto,

criativo e que necessita de uma prática reflexiva para que se possa compreender seus impactos reais nas vidas das pessoas na contemporaneidade.

Ao ter-se em vista que um dos focos principais em estudos etnográficos digitais é a interação entre os usuários, pode-se afirmar, em concordância com Castells (2016), que a comunicação nas redes pode ser classificada como espontânea, não-organizada e diversificada em finalidade e adesão.

Quando se pensa em comunicação no ambiente virtual, são apresentadas novas formas de socialização e de vida urbana que estão emergindo ao se adaptarem ao ciberespaço (CASTELLS, 2016, p. 443). Castells (2016, p. 444) afirma que as comunidades formadas no mundo virtual não são necessariamente opostas àquelas que se formam no mundo material, como é o caso do clube do livro por assinatura TAG – experiências literárias: ao assinar o clube, o indivíduo entra no grupo fechado do Facebook, ou no próprio aplicativo da TAG, para conversar sobre os livros lidos; depois, as pessoas começaram a marcar encontros em cafés para discutir os livros pessoalmente nas cidades em que moram e, ao voltarem para suas casas, postam fotos do encontro no grupo on-line para que os integrantes de outras partes do Brasil possam ver e interagir. Nesse caso, os grupos on-line e off-line se complementam e interagem nesses dois mundos, pois os interesses do indivíduo que navega continuam sendo os mesmos em ambos os mundos, pode-se até mesmo dizer que é provável que o indivíduo tenha começado a agir de forma ativa nas redes digitais por buscar suprir as faltas de informação e de interação que suas redes de contato no ambiente físico não oferecem a ele.

Ao me concentrar na coleta de dados, busco me integrar aos grupos que interagem nos espaços virtuais disponíveis para as manifestações das histórias arturianas. Entro em redes sociais como o Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr e fóruns como se fosse uma fã em busca de informações a respeito das diversas histórias disponíveis, quero ver o que eles leem, assistem, jogam, discutem, desenham, reblogam, escrevem. O ciberespaço é vasto, Camelot me parece maior do que nunca, mas, certamente, não posso esquecer que não sou somente uma fã, mas também sou uma pesquisadora que possui a intenção de compreender mais sobre as interações, comportamentos e intenções dos sujeitos contemporâneos no ciberespaço utilizando as histórias milenares do rei Arthur como uma ferramenta de pesquisa.

4. Considerações finais

O ambiente virtual é um caminho aberto para novas possibilidades de construção de sentidos e de sujeito. Percebe-se que, embora tenham surgido há mais de mil anos, as histórias arturianas, assim como muitas produções e elementos do ambiente off-line, estão sendo

ressignificadas e reapropriadas nas esferas on-line. Sua capacidade de adaptação a faz parecer inacabada como um sujeito bakhtiniano.

A partir dos desdobramentos das histórias do rei Arthur e de seu universo no ambiente virtual, considerado relativamente novo, e também a partir da minha curiosidade em saber os motivos de uma lenda tão antiga continuar atraindo a atenção de pessoas nos dias atuais, espero contribuir para a discussão a respeito da formação do sujeito contemporâneo e dos processos identitários que os compõem. É possível perceber que os processos identitários e de sentidos que constituem o sujeito e as comunidades das quais ele faz parte são complexos, não só pela identificação gerada por uma lenda medieval adaptada ao imaginário do século XXI mediada por diversos aparatos tecnológicos, mas também pela interação virtual com comunidades as quais ele não teria contato, ou não existiriam, se não fosse por esses meios de comunicação.

Referências bibliográficas

A ESPADA era Lei. Produção de Walt Disney. California, EUA: Walt Disney Pictures, 1963. 1 DVD.

ABAURRE, M. L. M. *A matéria da Bretanha no século XIX: Alfred Tennyson e Mark Twain na corte do Rei Arthur*. 1993. 274 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270000>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BLOOM, H. *O cânone ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BRADLEY, M. Z. *As brumas de Avalon*. São Paulo: Editora Planeta, 2018.

CASTELLS, M. A Cultura da Virtualidade Real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento das redes interativas. In: *A sociedade em rede (vol.1)*. Tradução de Ronei VenancioMajer. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 413-458.

CHAUCER, G. *Os contos de Canterbury*. São Paulo: Editora 34, 2014.

CORNWELL, B. *As crônicas de Artur*. 30. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

EXCALIBUR. Produção de John Boorman. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment, 1981.

HINES, C. *Etnografia virtual*. Tradução de Cristian P. Hormazábal. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da idade média*. Tradução de StephaniaMatousek. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MACHADO, I. *Gêneros no contexto digital*. [s. d.]. Disponível em: <<https://goo.gl/NQNV1r>>. Acesso em: 15 out. 2017.

MALORY, S. T. *Le morte d'Arthur*. Estados Unidos da América: Barnes & Noble, 2015.

MARKHAM, A. N. (2016) Ethnography in the Digital Era: from fields to flows, descriptions to interventions. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *Sage Handbook of Qualitative Research*. 5. ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd., 2017.

MEDINA, J. Contextualizing identity. In: *Speaking from elsewhere*. New York: Sunny, 2006, p. 53-99.

MERLIN. Produção de Johnny Capps et al. Reino Unido. BBC, 2008-2012.

MONTY PYTHON - Em busca do cálice sagrado. Produção de Mark Forstater; John Goldstone; Michael White. Reino Unido: Columbia Pictures, 1975. 1 DVD.

PINK, S. et al. *Digital Ethnography*. London: Sage Publications Ltd., 2016.

PYLE, H. *Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*. Tradução de Vivien Kogut Lessa de Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

RENFREW, A. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2018.

REI Arthur. Produção de Jerry Bruckheimer et al. EUA/Reino Unido: Walt Disney / Buena Vista, 2004. 1 DVD.

REI Arthur: a lenda da espada. Produção de Bruce Berman et al. EUA: Warner Bros. Entertainment, 2017. 1 DVD.

SANTAELLA, L. *Cultura e artes do pós-humano*. São Paulo; Paulus, 2003.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 206-216, ago./dez. 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19516>>. Acesso em: 15 out. 2017.

WHITE, T. H. *The once and future king*. Estados Unidos da América: Penguin USA, 2016.

A SUPERAÇÃO FORMAL EM *A MAIS-VALIA VAI ACABAR, SEU EDGAR*, DE ODUVALDO VIANNA FILHO E O TEATRO POLÍTICO DOS ANOS 1960

Thaís Aparecida Domenes Tolentino¹

Resumo: A concepção do discurso artístico e literário como um recurso simbólico e ideológico de reconstrução da realidade, discutido por Roland Barthes e Terry Eagleton na passagem de uma concepção estruturalista da obra de arte para o pós-estruturalismo, se fez refletir na crise do drama tradicional no início do século XX, quando a teatralidade passou a ser concebida como uma espessura de signos que compõem uma polifonia de informações e o fato teatral a ser pensado em termos cognitivos e não emotivos. Segundo Barthes, o teatro épico de Bertolt Brecht ilustraria o estatuto semântico do teatro já que ele percebe nas formas dramáticas uma responsabilidade política. Segundo Iná Camargo Costa, o teatro brechtiano foi incorporado à dramaturgia nacional a partir da montagem da peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1960, na Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro, fato que só foi possível devido às demandas sociais que se avultavam no contexto brasileiro nos anos que antecederam o golpe militar em 1964. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo discutir os recursos formais do teatro épico presentes na peça de Vianinha e sua contribuição na configuração de uma estética pautada no teatro de agitação e propaganda no Centro Popular de Cultura.

Palavras-chave: teatro épico. Oduvaldo Vianna Filho. *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar. teatro político.

Abstract: The conception of artistic and literary discourse as a symbolic and ideological resource for the reconstruction of reality, discussed by Roland Barthes and Terry Eagleton in the transition from a structuralist conception of the work of art to post-structuralism, was reflected in the crisis of the traditional drama in beginning of the twentieth century, when theatricality came to be conceived as a thickness of signs that compose a polyphony of information and theatrical fact to be thought in cognitive and non-emotive terms. According to Barthes, Bertolt Brecht's epic theater would illustrate the semantic status of the theater as it perceives in dramatic forms a political responsibility. According to Iná Camargo Costa, the Brechtian theater was incorporated into the national dramaturgy from the assembly of the play *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, by Oduvaldo Vianna Filho, in 1960, at the National Faculty of Architecture in Rio de Janeiro, fact that was only possible due to the social demands that were looming in the Brazilian context in the years before the military coup in 1964. In this sense, this article aims to discuss the formal features of the epic theater present in Vianinha 's play and its contribution in the configuration of an aesthetics based on the theater of agitation and propaganda in the Centro Popular de Cultura.

Keywords: epic theater. Oduvaldo Vianna Filho. *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar. political theater

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail: tolentinothais@gmail.com. Bolsista CAPES.

Introdução

A arte indubitavelmente influencia a sociedade na medida em que esta atua diretamente na sua forma – e, segundo Candido (2006), talvez seja o caso de mencionar que a influência social na obra de arte precede qualquer análise estética de valor. Percebe-se assim que a predisposição à análise do discurso literário deve considerar a dimensão sociológica da linguagem, sendo a forma artística o conteúdo social sedimentado. Ao defender que todo discurso artístico é também um recurso simbólico, Barthes (2003) deixa claro que o objeto do artista é um sistema “parasita” da linguagem que deve ser compreendida em termos de sua relação para com outros indivíduos. Ou seja, a arte, constituída sob uma determinada forma e condicionada por seu conteúdo, é também um fato social. Assim, percebe-se que as relações entre contexto social e obra devem estar inseridas num diálogo dialético, uma vez que este não somente fornece matéria-prima para aquele, mas também atua na sua estrutura.

Segundo Barthes (2003), o discurso artístico está engendrado numa cadeia de símbolos organizados logicamente não de maneira a propor um sentido unívoco, mas jogar com sentidos múltiplos a partir de signos imutáveis. O teatro consiste num universo semiológico privilegiado, já que todos os seus elementos – informações vindas do cenário, das vestimentas, dos gestos, da mímica, das palavras – compõem a significação, daí seu caráter polifônico. Para o autor, o teatro de Bertolt Brecht (1898- 1956) produzido na Alemanha em meados dos anos 1930 tratou o fato teatral em termos de estrutura cognitiva intimamente conectada com uma responsabilidade política, abolindo a distância entre a criação e a reflexão, a natureza e o sistema, o espontâneo e o racional, tirando o centro do indivíduo e passando para o complexo das relações sociais, transgredindo a forma dramática fechada¹ a partir de recursos épicos, capazes de historicizar as situações.

A recepção do teatro épico no Brasil, ao contrário da Alemanha onde foi motivado pelas circunstâncias sociais e políticas e substanciado pela experiência do Expressionismo e do Naturalismo já nos anos 1920, se deu após a fase de importação europeia característica da indústria cultural nacional da época, importação essa realizada especialmente via Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a partir de 1948. Embora existam registros da montagem de Brecht nos anos 1950 por grupos amadores, o contato de artistas e dramaturgos nacionais com o teatro brechtiano se deu com a montagem de *A alma boa de Setsuan*, em 1958, pela Companhia Maria Della Costa em São Paulo, mesmo ano em que o teatro brasileiro dava seus primeiros passos de modernização no que diz respeito à perspectiva crítica sobre o herói nacional com o sucesso da montagem da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena em São Paulo. Desse contato originaram-se os Seminários

de Dramaturgia do Teatro de Arena,² organizados por Augusto Boal, importante momento de discussão teórica acerca do teatro e os pressupostos ideológicos de suas linguagens.

Sendo a linguagem artística um jogo simbólico e cognitivo de desnaturalização da linguagem cotidiana e um discurso que envolve sujeitos que se apropriam da linguagem no campo de luta ideológico (EAGLETON, 1991, p.95), não se pode desconsiderar que o debate acerca da linguagem teatral estreitava-se nesse momento com os debates políticos e sociais que ganhavam corpo no Brasil do final dos anos 1950. Novos conteúdos sociais, motivados pela organização dos movimentos estudantis, das classes trabalhadoras, pela formação das Ligas Camponesas, pela disseminação do pensamento marxista, pelo fortalecimento do Partido Comunista, já não cabiam nos pressupostos do teatro dramático. Com um distanciamento temporal significativo de trinta anos em relação à Europa, no teatro brasileiro o foco começava a sair do indivíduo isolado e autônomo, passando para uma concepção de sujeito coletivo; a forma do diálogo intersubjetivo, marca do teatro tradicional, já não exprimia as novas demandas da arte, que se aproximava da cultura popular, ainda que com objetivos políticos. Se com a montagem em 1960 de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, no Teatro de Arena, a condição passiva do proletário é explorada através do teatro de revista, forma eminentemente narrativa de origem francesa e utilizada por Brecht, será a partir da intenção de aproximar a arte e o público popular, intentada por Oduvaldo Vianna Filho, que as possibilidades de revolução da forma teatral nacional se colocam em vias de concretização.

Escrita em 1961 por Oduvaldo Vianna Filho e representada com sucesso na Faculdade Nacional de Arquitetura, a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* rompe com a forma dramática tradicional, superando a limitação encontrada por Gianfrancesco Guarnieri ao tratar de uma temática coletiva e popular a partir do drama familiar em *Eles não usam black-tie*, em 1958. O realismo da cena é substituído por uma construção fragmentada em que não há um enredo conciso como demanda a unidade de tempo, espaço e ação do teatro tradicional. A presença do narrador, de um sujeito que interrompe as ações, colabora para seu caráter anti-ilusionista. Além disso, não estamos mais à frente dos conflitos intersubjetivos preponderantes no drama, mas do desenvolvimento de uma tese em que o espectador é incitado a tomar uma posição não através da expedição de palavras de ordem, mas valendo-se de elementos cômicos e satíricos. O homem explorado toma consciência do grande determinante do preço de se viver: a mais-valia conceituada por Marx, daí seu caráter inerentemente didático de

² A discussão proposta por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* acerca da significação substantiva dos gêneros literários e suas possibilidades estilísticas em um determinado período histórico (significação adjetiva) pautou o conceito de “forma dramática fechada” aqui utilizada.

conscientização popular e a impossibilidade do foco dramático estar centrado num indivíduo e a peça tecida pelo encadeamento das cenas, como quer o drama tradicional.

Nesse sentido, partindo da discussão acerca dos pressupostos sobre a modernização do teatro no Brasil dos anos 1960 e sua relação com o teatro épico de Brecht, o presente artigo tem como objetivo primordial discutir as inovações formais em *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* no que diz respeito à superação da forma do drama tradicional, bem como suas ressonâncias no teatro do Centro Popular de Cultura ligado à UNE. Foi a partir dessa montagem que um teatro popular e político começou a ser articulado pelo CPC, e embora ainda estigmatizado pela crítica devido à sua militância e engajamento, deve ser compreendido dialeticamente dentro do contexto político e social dos anos 1960.

1. A modernização do teatro nacional no Brasil dos anos 1960: uma questão política

O Modernismo no Brasil, desencadeado pela Semana de Arte Moderna de 1922, teve como uma de suas pautas centrais o debate entre o universal e o local, rompendo com as barreiras de uma arte tradicionalista que pouco dava conta de abarcar a realidade brasileira – processo que envolve o rompimento com recalques históricos relativos à formação de uma arte genuinamente nacional. De acordo com Candido (2006),

As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Alfonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 2006, p.126-127)

A modernização do teatro brasileiro, talvez tardia em relação a outros campos artísticos como a poesia, a pintura e as artes plásticas, deu seus primeiros sintomas, ao menos no campo da profissionalização de sua prática, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, em São Paulo. Foi de crucial importância para esse passo no desenvolvimento do teatro nacional a formação de uma burguesia capaz de financiar peças importadas principalmente da Europa, dando origem à movimentação empresarial no campo do teatro. No entanto, em relação à estética teatral promovida pelo TCB, segundo Costa (2008),

[...] era a do drama modernizado, bastante propício à exposição de assuntos que se desenvolvem em torno de problemas individuais, pessoais, familiares, etc., de preferência recortados do contexto social mais amplo de que participam. Seu veículo mais importante é o *diálogo*, porque para esta forma o diálogo entre indivíduos é o fundamento último da realidade. (COSTA, 1998, p. 184)

O questionamento da forma dramática realista, baseada num presente no palco e pelos conflitos intersubjetivos, e mesmo a sua impossibilidade diante das novas demandas sociais e das mudanças políticas e econômicas na Europa do final do século XIX e início do século XX já ressoavam na dramaturgia de Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906), Luigi Pirandello (1867 – 1936), Anton Tchekhov (1860 – 1904), dentre outros. Essa dramaturgia europeia do início do século XX foi incorporada ao circuito nacional através das montagens do TBC, propiciando que a profissionalização do teatro brasileiro ocorresse a partir do contato com um drama já em crise, trazendo a contribuição de importantes dramaturgos e diretores como Franco Zampari, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, dentre outros. No entanto, a necessidade de se discutir a consolidação de uma dramaturgia nacional, assim como uma arte popular, impulsionada pela discussão teórica e crítica da arte entre o local/estrangeiro iniciada no Modernismo e que incorporava agora no final dos anos 1960 a crítica ao imperialismo norte-americano, ganhava força na medida em que o contexto político e social brasileiro se transformava sob o pano de fundo após a etapa do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek.

Com a intenção de baratear os custos da produção teatral, bem como experimentar formalmente novas possibilidades de configurações do espaço cênico, José Renato fundou em 1953 o Teatro de Arena, em São Paulo – um pequeno espaço em forma de arena com capacidade para 150 pessoas. Segundo Costa (2008), a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que deveria encerrar as atividades do grupo dadas as dificuldades ainda grandes de se fazer teatro no Brasil, é o marco decisivo da modernização no teatro brasileiro uma vez que, além de trazer à tona o dramaturgo nacional, coloca em cena o herói popular do morro carioca sob um pano de fundo não mais individualista, mas coletivo, representado pela greve. Esse herói não pode mais resolver sozinho os problemas que enfrenta, motivo pelo qual falamos em uma apropriação crítica do conceito de herói.

O palco deixava de ser ilusionista, o que é reforçado pela sua distribuição em arena (portanto circular), onde não há a quarta parede que colabora para que o espectador fique numa posição passiva, criando condições para uma assimilação catártica da peça. Essa se transforma aos poucos em tribuna social, donde surgem vozes de uma juventude estudantil intelectualizada que não mais passivamente aceitava os rumos da economia nacional cada vez

mais aliada do capital estrangeiro.

O sentimento nacionalista inflava a luta pela valorização do artista nacional e exigia, nas telas e nos palcos, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens, e cangaceiros, o operário subia no palco em *Eles Não Usam Black-Tie*, confirmando o Teatro de Arena paulista como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada. (GARCIA, 2004, p. 102)

Foi também determinante na mudança do panorama teatral dos anos 1960 a montagem da peça *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, no Teatro Maria Della Costa, em 1955, fato que prenuncia a chegada e recepção de um teatro dialético no Brasil. Ao lado do sucesso de *Black-tie* estava a recepção do teatro brechtiano, que parecia ter sido conscientemente apreendido por Augusto Boal em *Revolução na América do Sul*, montada no Teatro de Arena em 1960. Ao apropriar-se de uma forma teatral de cunho narrativo, o teatro de revista, Boal colocou em cena o (anti)herói José da Silva, cujo feito é aventurar-se por uma revolução sem intuítos conscientemente políticos, mas na intenção de obter um prato de comida – o herói, imobilizado pela sua condição proletária, torna-se vítima passiva do sistema capitalista. No entanto, o público que frequentava o Arena era genuinamente composto por estudantes, professores, artistas, músicos, enfim, um público representativo de uma parcela mínima das camadas populares. Daí a dificuldade em angariar a participação popular, já que não apenas as condições físicas do espaço cênico eram restritas como, também, era limitada a adesão de outras camadas às peças apresentadas. Foi com o intuito de se comunicar com um novo público e enveredar na luta por uma arte popular engajada que Oduvaldo Vianna Filho, integrante do Teatro de Arena, desligou-se do grupo na tentativa de superar os limites de um teatro que ainda se mostrava direcionado às classes privilegiadas financeiramente, tendo sua primeira experiência fora do Arena com a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*.

2. *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, e o teatro épico brasileiro

Toda representação é um ato semântico e o sentido de uma obra teatral depende não de uma soma de intenções, mas daquilo que se deve designar como um sistema intelectual de significantes. Segundo Rosenfeld (2008), as razões do teatro épico ligam-se primeiramente à função de apresentar o homem histórico – daí a necessidade de superação de todo o seu subjetivismo individualista, uma vez que o que está em jogo são as determinantes sociais do

indivíduo. O início do século XX, marcado não só pelo desenvolvimento industrial e expansão do capitalismo, mas também pelos horrores provocados pela Primeira e Segunda Guerra Mundiais, ao serem incorporados como conteúdos das obras teatrais, tocou também o limite do que é a matriz do texto dramático: o diálogo, materializando a crise da experiência no palco, que no romance se configurou numa crise do narrador (BENJAMIN, 1996). Além disso, seu caráter anti-ilusionista está ligado também ao seu intuito didático, em que o público não é envolvido pela cena, mas colocado de frente dela, elevando a emoção ao raciocínio.

Brecht ilustrou – e justificou – com brilho esse estatuto semântico do teatro. Primeiramente, ele compreendeu que o fato teatral podia ser tratado em termos cognitivos, e não em termos emotivos; ele aceitou pensar o teatro intelectualmente, abolindo a distância mítica (rançosa mas ainda vivaz) entre a criação e a reflexão, a natureza e o sistema, o espontâneo e o racional, o “coração” e a “cabeça”; seu teatro não é nem patético nem cerebral: é um teatro *fundado*. (...) por outros termos, o sentido de uma obra teatral (noção insípida geralmente confundida com “filosofia” do autor) dependia, não de uma soma de intenções e de “achados”, mas daquilo que se deve designar como um sistema intelectual de significantes. (BARTHES, 2003, p.167)

A recepção do teatro épico no Brasil no final dos anos 1950 trouxe um tom contestador para a dramaturgia nacional. Se, com o TBC, a empresa teatral nacional passou a funcionar e se, com o *Black-tie*, passamos a conhecer o herói nacional e se, por fim, com a *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, o teatro brasileiro se mostrou maduro para uma produção conscientemente épica, para superação formal do teatro, foi preciso esperar a montagem de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Vianinha. Nosso teatro, até então pouco crítico e pautado pela importação dos modismos europeus, agora estreita os laços com uma perspectiva de engajamento político explícito, a fim de consolidar uma arte não só genuinamente nacional, mas popular e revolucionária.

O explícito intuito didático é aspecto que sugere, de partida, as aproximações do teatro de Vianinha com a forma teatral épica. A partir do conceito de “mais-valia” exposto por Karl Marx (1818 – 1883) em *O Capital*, estudado pelo dramaturgo juntamente com Carlos Estevam Martins do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e Leon Hirszman, Vianinha aprofunda a tese que Augusto Boal apenas deixara implícita em *Revolução na América do Sul*: a exploração do trabalhador segundo a acumulação de bens da burguesia através do emprego da mais-valia. É da necessidade de explicitar a tese didaticamente de maneira a alcançar o público popular que o autor constrói o texto, uma síntese que não foge à realidade, mas desnaturaliza as relações trabalhistas ao discuti-las.

[...] A mais-valia é o fenômeno econômico que desencadeia a lei do

valor, que caracteriza o ser social desumano, em que vivemos. Na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. Na mais-valia está encravada a progressiva depauperização do proletariado, a estagnação das forças produtivas, o desfalecimento e o abandono. A mais-valia esconde a nossa real condição, firmando valores que não dão ao homem a possibilidade de sentir-se e pensar componente de um movimento dialético que começa em si e termina nas coisas forjando um mentiroso homem livre que tem a estranha capacidade de se projetar em si mesmo e virar objeto. (VIANNA FILHO *apud* GUIMARÃES, 1984, p.44)

A peça não possui personagens subjetivados ou psicologicamente desenvolvidos e aprofundado no sentido de uma individualização, mas caracterizados por suas funções: assim tem-se o grupo dos Capitalistas 1, 2, 3 e 4, oposto ao grupo dos Desgraçados 1, 2, 3 e 4. Esse recurso já sugere que, na peça de Vianinha, está em jogo não o conflito intersubjetivo usual do drama burguês, mas a oposição entre duas classes sociais distintas, colocando o foco na luta de classes do ponto de vista da classe operária – de um lado os opressores subservientes do capitalismo e, de outro, trabalhadores de uma fábrica, pejorativamente denominados de desgraçados, pressupondo a condição desigual das relações de trabalho. Cansados pela jornada exaustiva, o grupo dos Desgraçados pede ao grupo dos Capitalistas dois minutos a mais de descanso – e a partir daí desenvolve-se o conflito central na peça: a busca das causas da condição de exploração.

Fica evidente que a condição de desgraçado dos operários é parte também de sua alienação em relação à sua própria condição de explorado. Ao ser interpelado pelo Desgraçado 2 acerca de um aumento de dois minutos a mais de intervalo para descanso, o Capitalista conta-lhe uma história sobre um bilhete deixado a ele com a mensagem “Hei de vencer”, quando ainda era uma pequena criança. Para ser bem sucedido, como estava premeditado no bilhete, o Capitalista 2 inventou uma máquina de farinha produzida à base de terra e para superar a concorrência acabou por matar os que tentaram ultrapassar o seu projeto. O tom emotivo do discurso do capitalista em contraste com a história absurda narrada por ele acaba por emocionar o grupo dos Desgraçados que chorando se esquecem de suas queixas trabalhistas. A ironia se constrói pela inadequação entre o discurso dos capitalistas e seus efeitos sob os operários, provocando no público certo choque de estranheza, “[...] mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2008, p. 151).

No entanto um personagem proletário se destaca, o Desgraçado 4: ao questionar a história contada pelo Capitalista 2, motiva os demais Capitalistas a tentar uma nova estratégia

para desviar a atenção dos operários. O grupo dos Capitalistas decide fazer um concurso dentre os Desgraçados para escolher qual dentre eles é o homem mais feliz do mundo. A cena é interrompida, entrando no palco inúmeros figurantes para simular uma rua movimentada, contribuindo para que o espectador não seja transportado e engolido pela emoção que a peça supostamente pode despertar – identificação essa ironizada pela emoção dos desgraçados frente à história mirabolante contada pelos capitalistas. Assim se espera que o espectador consiga o distanciamento necessário para que adote uma posição reflexiva frente às contradições expostas. Os Capitalistas acabam por decidir que o Desgraçado 2 é o homem mais feliz do mundo, uma vez que ri o tempo todo ainda que cercado pela miséria. O “desgraçado mais feliz do mundo”, ao retornar à fábrica no dia seguinte, acaba morrendo de exaustão, o que contribui para a ironia da peça ganhar consistência a partir da exposição desses paradoxos.

Indignado com a situação, o Desgraçado 3 decide ir ao Palacete dos Capitalistas com o intuito de questionar a origem do lucro. Porém, sua afeição aos vícios o leva a confabular com os capitalistas, que oferecem ao proletário *whisky*, uma viagem e uma mulher, fazendo com que este rapidamente esqueça de sua condição de explorado. Sujo de batom e com um charuto na boca, o Desgraçado 3 retorna à fábrica informando aos amigos que a origem do lucro está no fato de a Terra girar. A justificativa absurda e boçal tem o intuito de despertar os espectadores de sua falsidade, levando-o a pensar em outras formas de cooptação menos paródicas mas, afinal de contas, tão falsas e comprometedoras como as da peça. Desapontado, o Desgraçado 4 sai então a procurar as razões da exploração, indo até uma fila de suicídios, onde são cobradas altas taxas pelo serviço, mas não as encontra. Imediatamente a cena muda para uma loja de carros em que uma nova relíquia sob o nome de “veloste” é vendida por 2 milhões. O Desgraçado 4 decide comprar o carro. No entanto, na hora de pagar, oferece ao vendedor uma carta de sua avó que, para ele, tem o mesmo valor monetário – por ter um valor sentimental inestimável, e portanto que vale o quanto ele queira. Confuso a respeito do valor real das mercadorias, o vendedor acaba por cometer suicídio. A mudança constante de cenas, contrariando a linearidade do drama tradicional, faz com que a peça de Vianinha não descambe para a empatia, ao mesmo tempo em que a aproxima do teatro popular de revista, caracterizado pela sucessão de cenas, a atualidade, o espetacular, a intenção cômico-satírica, a malícia, o duplo sentido, a rapidez do ritmo. Além disso, não há uma pretensão realista na peça de Vianinha, falta essa que marca os textos oriundos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, uma vez que as mortes repentinas, a aparição de personagens figurantes, a facilidade com que os desgraçados são ludibriados pelos capitalistas, o tom exagerado e farsesco dos

eventos colabora para uma visão não-mimética da realidade social.

O diálogo direto com o público e sua proximidade com a plateia se fazem presentes na peça “*A mais-valia*” – é recorrente a intrusão de um sujeito circunspecto durante toda a peça, uma espécie de instância narrativa crítica. Esse sujeito comenta o andamento da peça e questiona o talento do autor, o que aponta para o caráter teatral da peça, um de seus momentos metaliterários, importante para deixar claro que estamos no teatro, num contexto didático também para a subversão das formas teatrais tradicionais. Esse personagem anuncia a mudança da cena para o Congresso onde se debate o valor das mercadorias.

Um dos integrantes do Congresso, denominado de Velho 2, afirma que o preço das mercadorias é determinado pela qualidade dos produtos, mas morre no meio de sua fala. O Velho 4 defende que o preço é determinado pelo valor da etiqueta, fala que emociona tanto o Velho 3 que este também morre. Um Moço gago que participa do Congresso expõe uma tese segundo a qual valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário que se consome na sua fabricação – agora chegamos ao conceito de mais-valia. Novamente há a interrupção da cena pelo sujeito circunspecto, anunciando que a força de trabalho virou mercadoria e apareceu a mais-valia, o lucro e a exploração. Ao ver que apenas o Desgraçado 4 apoia a tese do Moço, o Velho 4 acompanha seus colegas e morre. O Desgraçado 4 decide, então, contar ao Desgraçado 1 sua descoberta, explicando a lógica da mais-valia para o companheiro de trabalho, decidindo que ambos trabalharão para que mais pessoas entendam essa lógica perversa e encoberta. A peça termina com a entrada do sujeito circunspecto, que invade a cena para anunciar que “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”. Ao invés de se apassivarem, os desgraçados assumem voz ativa e cantam o hino de sua classe construído sob o lema “hei de vencer”.

Em suma, a análise dos recursos literários épicos presentes na peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* expostos acima, como a forma narrativa que rompe com a ilusão cênica, a concepção de um espectador ativo contrário à catarse passiva do drama tradicional, a fragmentação das cenas em oposição à construção realista, a utilização da ironia e da sátira como recursos literários que sustentam a relação de distanciamento entre o palco e a plateia, deixam claro a impossibilidade de abandonar sua análise estética (formal e temática) devido ao seu engajamento político. Essa tendência crítica, cultivada no Brasil até meados dos anos 1980, apenas expõe a dificuldade aqui enfrentada de se discutir os pressupostos e as novidades formais trazidas pela recepção do teatro brechtiano. As discussões políticas e sociais no Brasil que ganhavam força em meados dos anos 1960 exigiram que novos conteúdos fossem expressos nas manifestações artísticas – um conteúdo que levaria à superação do drama

tradicional no panorama teatral brasileiro.

3. Considerações finais

As mudanças políticas e econômicas do século XX, marcadas pela consolidação do capitalismo e pela instauração de uma ideologia individualista que serviram de base para a consolidação do drama burguês como forma teatral tradicional, ecoaram em transformações estéticas na configuração de formas de se conceber o fato artístico. Para Barthes, a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo marca também a passagem de uma concepção determinista da obra de arte para uma visão ideológica do signo, em que o teatro passa a ser concebido como um experimento formal. O teatro épico teorizado por Bertolt Brecht marca não só o rompimento dramático a partir da inserção do elemento épico como recurso de historicização, mas aproxima teatro e política ao propor uma dramaturgia dialética em que o discurso e forma influenciam-se mutuamente.

A recepção do teatro brechtiano no Brasil está certamente ligada ao seu processo de modernização, inserido num contexto pré-golpe militar. O aparecimento de elementos épicos no teatro nacional a partir do final dos anos 1950, segundo Costa (1998) mais precisamente após a apresentação de *Eles Não Usam Black-Tie*, marca a consolidação de um teatro moderno no Brasil. Esse rompimento com a arte dramática produzida até então – o teatro clássico burguês – coincide (e não de forma inconsciente) com um agitado contexto político, econômico, social e cultural no Brasil: a ascensão dos movimentos de esquerda contrários à perspectiva do Golpe Militar, que viria a acontecer no ano de 1964. Parece claro, assim, haver uma direta homologia entre os rompimentos das formas artísticas e as macroestruturas sociais. O comportamento humano encontra-se num processo instável de renovação de antigas estruturas rumo ao equilíbrio, e, sendo a arte um fenômeno social, as estruturas internas de uma obra devem ser consideradas dialeticamente parte de processos historicamente delimitados.

O surgimento de um teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) não deve ficar estanque a conceitos fechados que o retratam como produções amadoras e panfletárias. A análise da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* deixa claro que a apropriação de elementos narrativos, capazes de tornar a cena muito mais reflexiva do que buscando a empatia, bem como a apropriação de formas populares de arte, como o teatro de revista, deram origem a uma forma própria de se fazer teatro, que não pode ser compreendida desprendida do contexto em que existiu. Ao formalizar esteticamente as contradições sociais das classes economicamente e socialmente marginalizadas, os dramas não são mais intersubjetivos,

rigorosamente encadeados, dinâmicos, quase à mercê de um destino que escapa das mãos do homem. Na peça de Vianinha, o passado é trazido à tona para que dele se mude o presente. E o efeito que se busca é imediato.

Além disso, a peça marca o início de um projeto ambicioso de arte e cultura popular nacionais. Em 1961, com o claro objetivo de contribuir para a conscientização popular baseado em preceitos marxistas e com uma deliberada tarefa de agitação e propaganda, através da iniciativa de Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estêvan Martins, surge o Centro Popular de Cultura da UNE, que, embora compartilhasse diretamente das orientações da organização estudantil, tinha autonomia financeira e administrativa.

Ao pleitear um teatro genuinamente político, identificado com a conscientização das massas e a propagação de uma arte nacional, popular e engajada, o CPC apropriou-se de recursos cênicos anti-ilusionistas, bem como revisitou as formas populares de expressão cultural como o teatro de revista, a comédia popular, os autos catequéticos, dentre outras, com o objetivo primordial de garantir o pretendido efeito didático e de fazer crítica de efeito imediato, capaz de comunicar a mensagem ainda que tivessem de criticar e modificar o conceito de beleza estética, trazendo à tona a reflexão acerca da teatralidade em um momento de radicalismo necessário.

Enfim, a heterogeneidade do fenômeno literário e artístico torna-se verdadeiro termômetro de mudanças sociais. Na medida em que se compreende a arte como um fenômeno artístico coletivo – mas composto por uma dinâmica rede de relações intersubjetivas – ela passa a ser registro de um complexo mosaico histórico social. Assim, a fuga aos padrões estéticos de uma determinada época não deve ser compreendida baseada em julgamentos puramente internos – estruturais – mas analisados dentro de um quadro sócio-histórico amplo, ou seja, dentro de suas homologias com a macroestrutura social.

Referências

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed.; Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo, Edusp, Artistas Brasileiros 6, 1997.

COSTA, Iná Camargo. Teatro e Revolução nos anos 60. In: *Sinta o Drama*, São Paulo: Editora Vozes, 1998, p.183-191.

_____. *Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

EGLEATON, Terry. *Teoria da Literatura – uma introdução*, 3ª ed.; Tradução: Waltesir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense. 1978, 223p.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In VIANNA FILHO, Oduvaldo, *Teatro. Vol. I*. Rio de Janeiro, Editora Muro, 1981.

A TRÍADE LÍNGUA-DISCURSO-IDEOLOGIA NA RELAÇÃO COM O CORPO

Darlene Rodrigues Freitas¹

Resumo: Este trabalho objetiva compreender como o corpo é discursivizado na entrevista do cabeleireiro James França para o documentário *Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas* e que relações de sentido se estabelecem nesse discurso entre corpo e sujeito. Esse documentário integra a série Tabu Brasil no canal por assinatura, *National Geographic Channel*. Para analisar o processo de produção dos efeitos de sentido dessas enunciações, este trabalho se fundamenta na Análise de Discurso. Para essa teoria há sempre um batimento entre o dispositivo teórico e o analítico, e o método se organiza em torno desse batimento e do estabelecimento específico do *corpus* que por sua vez convocam um vai-e-vem entre descrição e interpretação. A proposta de trabalhar a temática da relação entre corpo e sujeito torna-se relevante tanto no âmbito acadêmico, teórico, quanto do ponto de vista social em virtude de seu discurso exercer uma influência marcante na sociedade brasileira em relação ao corpo. Fundamentando-se teoricamente pela perspectiva da Análise de Discurso, a elaboração desta pesquisa tem como proposta reflexiva a relação “língua-discurso-ideologia”. Tal relação, sustentada por dispositivos teóricos e analíticos, permitirá reconhecer a memória, o pré-construído, assim como conhecer o modo como os sentidos estão sendo produzidos e como as posições sujeito estão se constituindo na relação do simbólico com o histórico. Como resultado deste trabalho, espera-se compreender os efeitos de sentidos produzidos a partir das formulações do sujeito desta pesquisa.

Palavras-chave: Análise de Discurso. Corpo. Sujeito. Imagem.

Abstract: This work aims to understand how the body is discursive in the interview of the hairdresser James França for the documentary *Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas* and the relations of meaning that are established in this discourse between body and subject. This documentary is part of Tabu Brasil series on the subscription channel, National Geographic Channel. In order to analyze the process of producing the meaning effects of these enunciations, this work is based on Discourse Analysis. There is always a beating between the theoretical and the analytical device for this theory. Besides, the method is organized around that beat and the specific establishment of the corpus which determines a back-and-forth between description and interpretation. The proposal to work on the relation between body and subject becomes relevant both in the academic, theoretical and social aspects due to the influence of this discourse on Brazilian society in relation to the body. Based on the Discourse Analysis perspective, the elaboration of this research has the relation “language-discourse-ideology” as a reflexive proposal. Such a relationship, supported by theoretical and analytical devices, will allow us to recognize the memory, the pre-constructed, as well as to know how the senses are being produced and how the subject positions are being constituted in the relation of the symbolic to the historical. As a result of this work, it is expected to understand the effects of senses produced from the subject formulations of this research.

Keywords: Discourse Analysis. Body. Subject. Image.

O corpo, materialidade discursiva que não escapa da interpelação ideológica é que dita as regras do bem-estar. E, tem-se a impressão de que esse corpo não se satisfaz apenas com o prazer. O corpo exige o gozo que excede, transpõe, desestabiliza. Assim, o corpo parece não se importar se esse gozo está no excesso de cosméticos, de procedimentos estéticos e/ou de cirurgias plásticas, o que importa é alimentar a fome de gozo desse corpo que se nutre desses excessos. Desse modo, este trabalho objetiva analisar enunciações de um dos entrevistados no

¹ Mestra em Linguística pela Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVAS, e-mail: darlene.freitas@ifma.edu.br.

documentário *Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas* produzido e veiculado no canal por assinatura, *National Geographic Channel – Brasil* (NGC), segmento da *National Geographic Society*, também conhecido como *NatGeo*. Esse documentário integra a série *Tabu Brasil* que aborda temáticas consideradas polêmicas, exóticas, controversas. A série já havia sido exibida no Brasil em versão latino-americana, porém, em março de 2012 foi exibida a primeira temporada de versão totalmente brasileira, com temas e produção nacionais. Segundo a proposta da série, *Tabu Brasil* mostra temas que são considerados tabus por ferirem normas sociais, religiosas ou culturais, mas que merecem uma análise isenta de preconceitos. Disponível em sites especializados como o *Fox Play*, um serviço disponível para os clientes de TV por subscrição que tenham incluídos os canais *Fox*, *Fox Life* e/ou *Fox Crime* no seu pacote, assim como na provedora de filmes e séries, *Netflix*, o referido documentário possui, no presente, 1.362.000 visualizações no *Youtube*. Além de toda essa circulação, uma pesquisa de mestrado intitulada “Representação e Identidade cultural em *Tabu Brasil*” e a linguagem dos documentários da *National Geographic* para a TV”, desenvolvida na Universidade de São Paulo, por Maria Luisa Prandina Rodrigues, problematiza a parcialidade que a *National Geographic Society* parece assumir ao selecionar determinados grupos sociais, identificando-os como tabu, paradigmas do diferente, importando conceitos euroamericanos sem levar em consideração as diferenças culturais. A pesquisadora se sentiu estimulada a estudar as representações de tabu produzidas em território nacional que apresentam sujeitos cujas identidades supostamente constituem um tabu, uma extravagância, cada um a seu modo, sob a ótica da *National Geographic Society*. O posicionamento, no mínimo parcial, que a produtora parece assumir ao optar por determinadas representações de identidades culturais brasileiras, considerando-as extravagantes, sob seu ponto de vista, taxando-as como paradigmas do diferente, do tabu, torna-se então, “o fio condutor de seus dizeres entremeados por noções euroamericanas com requintes colonialistas, utilizados na representação do outro, distante geográfica, história e socialmente”. O interesse dessa pesquisa é outro, todavia, o trabalho de Rodrigues (2014) permite, de antemão, observar uma linha de significação que, nesta formulação, constitui o discurso do documentário em questão, levando-se em consideração que, discursivamente, o sentido se produz em determinadas condições de produção, “pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo socio-histórico” (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Por essa via, busca-se compreender, a partir dessa materialidade, as relações de sentido que se estabelecem, nesse discurso, entre corpo e sujeito. Para analisar o processo de produção dos efeitos de sentido de algumas enunciações do entrevistado, essa pesquisa se fundamenta na Análise de Discurso, para a qual o tripé corpo, sentido e sujeito se constitui em um vasto e

relevante campo de estudo tendo em vista que o corpo (se) significa, (se) textualiza, (se) discursiviza no tempo e no espaço como materialidade que produz sentidos. Ao trabalharmos em nosso dispositivo teórico-analítico a relação língua-discurso-ideologia, pudemos dar visibilidade ao modo como os sentidos estão sendo produzidos e como a posição sujeito está se constituindo na relação do simbólico com o histórico.

A fim de exemplificar a proposta de temática da série em pauta, listar-se-á títulos de alguns dos episódios apresentados: mudança de sexo, tratamentos polêmicos, fanatismo, cadáveres, prostituição, nudismo, compulsão. Ao se tomar conhecimento dos temas propostos, torna-se, no mínimo, significativo o fato de cirurgias plásticas fazerem parte de uma série que aborda “tabus”. Por que o tema cirurgias plásticas entra nessa rede metonímica? Será pela compulsão à cirurgia plástica? Supõe-se que seja para tentar tamponar algo que nesse sujeito se significa como falta. O tema Cirurgias Plásticas entra na rede da compulsão, do excesso. E, percebe-se que a construção discursiva do programa indica que, supostamente, há uma justificativa psicológica para o excesso. Justifica-se que o sobrepeso se deu em decorrência de uma gravidez e/ou da perda do marido; justifica-se que a compulsão por seios cada vez maiores se dá pelo longo período de amamentação; justifica-se que a preocupação em cultivar um corpo sem rugas, marcas ou gordura se baseia no contexto de beleza vivenciado no âmbito familiar e profissional. Parece haver, sempre, uma necessidade de expor um motivo psicológico para se deixar transformar, como se fizesse parte do processo discursivo, produzir justificativas para algo, teoricamente, injustificável.

Em seguida, o diretor-geral da segunda temporada, Kiko Ribeiro, discorre sobre o projeto do *NatGeo*:

De maneira dinâmica e inteligente, Tabu Brasil busca trazer à tona tabus do cotidiano brasileiro ou comuns a outras culturas convidando o telespectador a conhecê-los, adentrando um universo evitado, escondido ou renegado. A série não toma partido e não julga. Apenas coloca luz onde antes se vivia na penumbra, mostrando os dois lados.

O ato de trazer temas que geram conflitos e questionamentos, pode gerar, também, no telespectador, o desejo de fazer seu próprio julgamento quanto à atitude dos entrevistados: Eles agiram de forma correta ou de forma errada? Então, em determinado momento, surge na tela uma chamada: “Não é certo. Não é errado. Tabu Brasil”. Uma apresentação que já divide e assim estabelece a produção de um julgamento acerca do tema. Em relação a “não tomar partido”, torna-se notório que ao decidir criar a série, já foi tomado partido. E, ao estabelecer dois lados, a equipe produtora da série pensa determinar o número de interpretações possíveis. Considerando (ORLANDI, 2004) que “o sentido sempre pode ser outro”, questiona-se:

quantos lados há? Não se sabe quantos são os lados, contudo, pode-se afirmar que são muitos lados. Sabendo-se que o sujeito não possui controle sobre o que diz, tendo em vista que o discurso proferido vai produzir sentidos outros, desconhecidos/esquecidos pelo sujeito que o proferiu, não se faz possível limitar o número de “lados” a serem mostrados.

Como é vedado qualquer tipo de contato a um objeto ou a alguém considerado tabu, o que o torna ocultado da visão, isto é, o tabu torna-se invisível, misterioso, censurado, proibido. Assim sendo, continua despertando interesse o questionamento residente no fato de o tema “cirurgias plásticas” entrar na rede metonímica de tabu. Será que “erraram a mão”? Compreende-se que tabu, geralmente, é ligado à falta, contudo, no documentário em análise, tabu entra ligado ao exagero. Ou seja, não há algo que não possa ser falado. Ocorre um efeito metafórico ligado ao exagero. Vê-se o tabu ligado ao excesso, ligado ao discurso capitalista da beleza como algo a ser consumido. Significar o sujeito como completo, como o que sabe o que deseja, como o que tem certeza do que vê como imagem de si, são esses efeitos que sustentam o documentário nessa série tabu e que a própria série sustenta; significar o sujeito e seu corpo de forma completa.

Na exibição do episódio “Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas” em junho de 2013, quarto episódio da segunda temporada, o qual selecionou-se para a análise, o narrador, em *off*, faz a introdução do assunto, situando assim, o espectador, enquanto três entrevistados de regiões brasileiras diferentes, fazem uma auto-narrativa sobre o ponto comum que os une, nesse episódio, a cirurgia plástica. A saber: Sabrina Almeida, Dj e modelo, São Paulo - SP; James França, Empresário e Cabeleireiro, Sete Lagoas - MG; Elisabete do Couto Dias, Confeiteira, Campo Grande – RJ. Vale a pena questionar o motivo pelo qual estes foram escolhidos para o programa. Compreende-se que, a partir dessa seleção, a própria temática os considera como anormalidade. O documentário também conta com análises e comentários de especialistas: Dr. José Horácio Aboudib, Presidente da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. Joana Novaes, Professora da UVA – Coordenadora do Núcleo de Doenças da Beleza – PUC-Rio; Dr. Fernando de Barros, Cirurgião bariátrico; Dr. Carlos Roxo, Chefe do Serviço de Cirurgia Plástica Reparadora do Hospital Federal de Andaraí – RJ; Dr. Luiz Alberto Lamana, Cirurgião plástico, médico de James França. São exibidos, ainda, os depoimentos de Cláudia França, Esteticista, maquiadora e irmã de James França; Joyce Dias Batista, Professora, filha de Elisabete do Couto Dias; Sérgio Silva, Cabeleireiro, pai de James; Elisângela Oliveira Lourenço, Técnica em enfermagem, irmã de Elisabete. O documentário ainda mostra a imagem de Alexandre, namorado de Sabrina Almeida, contudo, nenhuma fala dele é exibida no episódio.

Os três entrevistados fazem uma auto-narrativa que se pode denominar, também, de testemunho. Necessário se faz modalizar o sintagma “testemunho” sob a perspectiva da Análise de Discurso do modo como Mariani (2016) o faz quando formula “a ideia de testemunho enquanto transmissão do real que está em jogo em uma experiência analítica, por um lado; e testemunho enquanto relato de experiências (traumáticas) vividas, por outro (*idem*, p. 163). Cada um deles narra o corpo, testemunha do corpo, utilizando-se da única forma que cada um sabe sobre o (seu) corpo, da forma como o (seu) corpo significa. Testemunhar, torna-se, muitas vezes, um ato impossível, devido à insuficiência de palavras, na língua, capazes de expressar a experiência vivida. Segundo a autora, “falamos sob o efeito de um resto, sofremos com o enigma das repetições, damos de cara com os equívocos e deixamos desconcertados diante desse lugar a partir do qual respondemos à demanda do Outro (MARIANI, 2016, P. 166). Desse modo, como testemunhas que não só presenciam, mas vivem o drama, eles narram suas experiências pessoais com a cirurgia plástica: Sabrina Almeida, apelidada de Sabrina Boing Boing por um apresentador de televisão, é a mulher brasileira com maiores próteses de silicone. O documentário acompanha sua quinta cirurgia na qual são injetados 2,5 litros de silicone em cada seio; James França se submeteu a sete intervenções cirúrgicas em sete anos entre tratamentos de pele, remodelagem do nariz, desenho do lábio superior, cantopexia e enxerto de queixo; Elisabete do Couto Dias foi aconselhada pelo médico a se submeter a uma cirurgia bariátrica após atingir 112 kg. Com a perda de peso em decorrência da cirurgia, o acúmulo de pele se concentrou na barriga, tornando-se um problema de equilíbrio físico para Elisabete. Oito meses após a bariátrica, ela precisou de uma cirurgia plástica para retirar o excesso de pele. Entrar-se-á em contato, portanto, com os dizeres de um dos entrevistados citados, considerados por Mariani (2016) como testemunhos de análise, que, assim formula:

Testemunhar sobre um dizer que diz de um dizer esgarçado e já acontecido, é dizer do encontro com a falta... de garantias, de insígnias, de sentidos... Um dizer que segue adiante, que passa por seus furos e entre as diferenças significantes, movendo-se discursivamente, com um incansável trabalho com a língua, e em lalíngua (MARIANI, 2016, p. 167).

Desse modo, busca-se analisar as discursividades **do corpo** no documentário “Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas”, isto é, a forma como ele é significado de diferentes maneiras no material de pesquisa, considerando os distintos lugares de formulações **sobre o corpo**. *A priori*, identificou-se, em atravessamento, o discurso da beleza, o discurso da exposição e o discurso da saúde. No decorrer da análise, todavia, observar-se-á se esses discursos se manterão, de que modo, e se outros discursos serão convocados nesse atravessamento.

Ao se destacar as expressões do corpo e sobre o corpo no parágrafo anterior, pretende-se chamar a atenção para a distinção existente entre esses dois discursos. Entende-se que o

discurso **do corpo** leva a pensar no modo como o corpo já é significado, contudo, sempre em significação, significa o sujeito – algo ligado à polissemia, ao processo, ao movimento, à transformação; ao passo que o discurso **sobre o corpo** leva a refletir na maneira como este corpo é significado – algo ligado ao resultado, ao que é ideal ao que é essencial, fundamental, aparente, visível, pronto.

Direciona-se, portanto, a pesquisa para as discursividades contidas na relação do sujeito com o (seu) corpo, ao mesmo tempo que se questiona em que condições de produção se constitui uma subjetividade. Em relação ao processo de subjetivação, mesmo sendo interpelado ideologicamente, o sujeito desconhece que o é. Desse modo, esse sujeito acredita que é a origem de suas práticas discursivas, assim, pensa ter pleno domínio de seu discurso. Segundo Orlandi (2012, p. 6), “é na questão da materialidade do sujeito que está a negação do sujeito como origem quer de si, quer dos sentidos”. Sendo o discurso a materialidade específica da ideologia e a língua a materialidade específica do discurso, o indivíduo é interpelado em sujeito através das formações discursivas que, na linguagem, representam as formações ideológicas que lhe são correspondentes. Assim, a identidade do sujeito é constituída pelos processos de identificação. “E como os processos de identificação é que constituem a identidade do sujeito, podemos assim observar os movimentos do sujeito na história, face a sua forma de construção e seus modos de individuação pelo discurso [...]” (ORLANDI, 2012, p. 13).

Por essa via, o episódio Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas, inicia com a seguinte narrativa:

Há quatro mil anos atrás, o homem fez uma das primeiras interferências no corpo. Mas, foi somente há cerca de um século que passou a usar bisturis e outros objetos perfurantes para **reconstruir** ou **moldar** partes do **corpo** consideradas **imperfeitas**. Mas, nunca se dominou tão bem a técnica da cirurgia plástica como hoje. **Reformamos narizes, retiramos sobras, redistribuímos gordura. Aumentamos** quase tudo que queremos. **Redesenhamos** o corpo para alcançar um **padrão de beleza** estabelecido e **reforçado** pela cultura. Mas, o que acontece quando as medidas que desejamos são muito maiores do que é indicado para o nosso corpo?

O breve histórico da cirurgia plástica que a narrativa inicial do documentário descreve, ressalta a maneira como foi sendo construída, gradativamente, uma referência ao corpo. Os verbos reconstruir, moldar, reformar, retirar, redistribuir, aumentar e redesenhar ganham formas diferentes ao significar o corpo ou marcam um modo de significação do corpo. Os significantes que são convocados pela memória discursiva ao se ouvir os verbos reconstruir ou reformar talvez remetessem a areia, pedra, cimento, água, tinta, materiais comumente usados numa construção ou reforma. No entanto, no discurso sobre o corpo, os verbos reconstruir, moldar, reformar, retirar, redistribuir, aumentar e redesenhar na relação com o

corpo, parecem projetar uma imagem de corpo como uma massa passível de reconstrução, a qual se molda seja redistribuindo, aumentando, retirando sua matéria. Dessa maneira, dando ao corpo um sentido e ao mesmo tempo naturalizando todo o processo de transformação a que se submete o corpo. Do mesmo modo, quando se é levado a redesenhar algo, imagina-se logo que o desenho original foi borrado ou algum tipo de erro ou erros foram cometidos no primeiro desenho que precisará ser refeito, na busca de atingir um modelo perfeito, sem defeito. No que se refere à intervenção cirúrgica do corpo, redesenhar, como em um processo de substituição, entende-se modificar, alcançar uma forma diferente, satisfazer o imaginário de um determinado paciente. Logo, retirar, ou seu antônimo, aumentar, quando usados no discurso da interferência cirúrgica não carregam a mesma carga semântica. Fala-se as mesmas palavras, mas se fala de forma diferente, como afirma Orlandi (2004) em relação à língua. A memória discursiva também convoca o sentido de coisa ao se entrar em contato com os verbos reconstruir ou reformar, como se fosse a reforma de uma casa, de um prédio. Porém, sinalizando como algo comum, o vocabulário da cirurgia estética já utiliza o estrangeirismo *body-building* para falar de remodelagem do corpo. *Body-building* como tecnologia do/no corpo. Barus-Michel (2013, p. 38) refere-se à técnica *body-building* “para remodelar o corpo a fim de fazer uma réplica daqueles corpos de sonho oferecidos à contemplação invejosa pelas revistas”. *Body-building*, na linguagem *fitness*, é a “construção” de um novo corpo. Uma nova forma física através de muito exercício físico e dieta apropriada. Logo, atenta-se para a palavra *building* que, além de construção, também pode significar prédio, edifício na língua inglesa.

Faz-se pertinente interpretar, também, a repetição do prefixo “re” no discurso do narrador. Ao pronunciar “reconstruir”, “reformamos”, “retiramos”, “redistribuímos”, “reforçado”, observa-se que o prefixo “re” aponta para o sentido de naturalização do processo de cirurgia estética como algo extremamente fácil, sem problematizar, de nenhuma forma, os altos riscos que envolvem uma intervenção cirúrgica. Falar, ler e ouvir o “re” tantas vezes naturaliza o processo cirúrgico. Compreende-se, ainda, que o prefixo “re” pressupõe uma repetição, um fazer de novo algo que já existe, já tem, o que se constitui como objetivo da cirurgia plástica.

Observa-se, também, nessa narrativa introdutória, a forma como se busca alterar o corpo para alcançar um padrão de beleza. E torna-se interessante notar como se dá esse padrão de perfeição. Embora se saiba que a indústria imagética das clínicas de beleza, dos *spas*, dos cosméticos, das academias de atividades físicas, etc., fomenta o discurso da boa aparência, da imagem perfeita, parece não existir um padrão definido de perfeição. Enquanto perfeição estética para alguns é não ter o mínimo possível de gordura no corpo, para outros perfeição

estética significa injetar gordura em algumas partes desse corpo. Em virtude disso, não causa estranhamento quando a narrativa fala em “redistribuímos gordura”. Em um primeiro momento, pensa-se logo que o fato de redistribuir gordura não se harmoniza com o discurso da saúde que prega os malefícios da gordura, então, entende-se que houve um deslocamento do verbo eliminar para o verbo redistribuir. O discurso da saúde parece se contradizer ao discurso do corpo perfeito.

É justamente nesse ponto que podemos localizar a confluência de dois campos de sentido: as ciências biológicas e o Mercado que, aliados, seriam o palco da produção de sentidos [...] (CHIARETTI, 2017, p.161).

A saúde se descola, afasta da beleza, contradiz. “O corpo belo é o corpo saudável” não está atrelado ao discurso neoliberal da medicina/tecnologia que produz o corpo perfeito. Para uma melhor compreensão desse enunciado, faz-se pertinente recorrer à Orlandi (2004, p. 56). “Pela análise da historicidade do texto, isto é, do seu modo de produzir sentidos, podemos falar que um texto pode ser – e na maioria das vezes o é efetivamente – atravessado por várias formações discursivas”. Nessa perspectiva, convém observar como algumas pessoas gastam horas em academias e grandes recursos financeiros para reduzir o nível de gordura no corpo enquanto outras gastam, também, altas somas em finanças, porém, para aumentar o nível de gordura no corpo, só que em partes específicas.

Assim, é importante observar que esse documentário é constituído de várias discursividades sobre o corpo. Há o discurso dos especialistas da saúde, o discurso das pessoas que se submeteram às cirurgias e o discurso da própria série que ao falar sobre o corpo, o significa, dá sentido a ele.

O objetivo da pesquisa é, então analisar de que modo o corpo é discursivizado nesses diferentes lugares de significação que constituem o documentário *Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas*. E, ainda, a maneira pela qual se dá a relação do sujeito com o (seu) corpo que é atravessada pela memória. De acordo com Orlandi (2013), que regiões da memória discursiva são evocadas nessas (por essas) discursividades?

No que se refere à relação corpo e sujeito, tomar-se-á como material de análise, a entrevista de/sobre James França, um dos três entrevistados no documentário *Tabu Brasil: Cirurgias Plásticas*. Seleciona-se, a seguir, um trecho dessa entrevista:

A sensação que eu tenho da cânula entrando na pele e ela mexendo lá dentro, pra mim é uma **satisfação**. Não chega a ser dor. É quase um prazer, uma **satisfação**. Então **não me incomoda**. A dor, ela praticamente fica anulada perto da **satisfação**.

O discurso do entrevistado se assemelha a um discurso masoquista que sente prazer através da dor. É o gozo masoquista. O gozo que se compreende como satisfação da pulsão

escópica. O recorte diz que tem uma pulsão sendo satisfeita, uma pulsão que está perto da satisfação. A elipse evidenciada no/pelo discurso indica que é um gozo sentido no corpo, que é um corpo de gozo. Nunca se satisfaz plenamente, é sempre uma coisa e outra: uma busca eterna pela satisfação e, simultaneamente, uma insatisfação.

O efeito de sentido que produz parece, também, assemelhar-se ao discurso da Psicologia que se refere à força de vontade. O indivíduo tem uma meta tão definida à sua frente que desconsidera os percalços do caminho, mantendo o foco. E o verbo “manter” parece ser extremamente peculiar ao cabeleireiro. Assim, a dor parece irrelevante para alguém tão perseverante como o entrevistado e torna-se ínfima ao ser comparada com os almejados efeitos estéticos que possivelmente proporcionará. Sabe-se que várias pesquisas científicas apontam para um número crescente de pessoas que buscam na estética resultados que elevem sua autoestima e, conseqüentemente, seu bem estar. James França, provavelmente, constitui-se em um sujeito dessas pesquisas. E, ao considerar a **satisfação** ao se submeter à injeção da cânula, mencionada repetidas vezes no discurso do cabeleireiro, seria interessante pensar na forma material satisfação e perguntar: satisfação de quê, satisfazer o quê?

Torna-se relevante observar a formulação: “**Então não me incomoda**” confrontando com a formulação repetida pelo entrevistado reiteradas vezes: “**Algo me incomoda**”. Observa-se que esse sujeito estabelece uma relação de mal-estar com seu corpo a partir do “**algo me incomoda**” e “**não me incomoda**”. Quando ele diz “**algo me incomoda**”, inconscientemente, ele transfere o mal-estar para as espinhas, para as marcas no corpo. A submissão à cirurgia estética soa como resolução da problemática do incômodo. No entanto, logo após o procedimento cirúrgico, algo mais passa a incomodar novamente. Se o discurso reforçado pela sociedade de mercado que possibilita colocar no corpo e tirar do corpo é da ordem da subjetividade, seria a junção do inconsciente com a ideologia se materializando nas marcas, nas espinhas? Faz-se necessário admitir que não há conforto em se tentar estabelecer o que é do sujeito e o que é do social; o que se faz interessante é falar dessas duas materialidades juntas e mescladas.

Freud relata que boa parte do sintoma histérico é moldável, deslocável, afetado pela palavra de modo bem maleável. Por outro lado, o sintoma também se apresenta com dimensões sólidas, que insistem em se manter ao longo da vida. Continuam da mesma forma que se apresentam inicialmente. Talvez fosse esse segundo exemplo de sintoma o mais aplicável no caso do entrevistado. Sintoma que leva ao gozo – “relação do ser falante com o seu corpo” (LACAN, 2012, p. 21). De acordo com a psicanálise, não há sujeito psicanalítico sem corpo, da mesma forma como não há corpo humano sem sujeito. Nessa via, é o gozo que possibilita

existência ao corpo humano, que por sua vez, é um “corpo falante”. Corpo esse que abriga a *lalangue*, usada pela linguagem para “fazer falar um corpo que goza” (QUINET, 2017, p. 3), haja vista pensar que o corpo simbólico do Outro é constituído de linguagem. Assim sendo, o corpo tende a ser diferente para cada sujeito porquês é aquele que se reveste do significante, tem um corpo. Logo, cada sujeito apresenta um corpo único, capaz de produzir efeitos de sentidos variados. Corpo histórico, constituído pelos dizeres do Outro.

Analisa-se, também, nesse recorte, o sujeito assujeitado pelo efeito da interpelação ideológica do indivíduo, de modo a representar uma posição social assumida pelo cabeleireiro ao se alocar no discurso da satisfação apesar da dor. Em virtude da submissão ao inconsciente, o sujeito clivado, cindido, assujeita-se à interpelação ideológica, apresentando-se como elemento fundamental da resistência. Sujeito que se inscreve na linguagem, torna-se possível perceber a contradição no discurso de resistência à dor nos procedimentos estéticos.

Percebe-se, a partir do exposto, que o “**não me incomoda**” da cirurgia surge como possibilidade de resolver esse mal-estar. Assim, como efeito de sentido, compreende-se que o incômodo com uma espinha, uma ruga, um grama de gordura a mais se sobrepõe, incomparavelmente, ao incômodo da dor durante o procedimento estético. O prazer de eliminar o que o incomoda é tão intenso que o incômodo da dor parece se transformar em prazer, parece soar como uma outra formulação: “Se é a dor que exterminará o meu incômodo, então a dor não me incomoda”. A dor atingindo a dimensão de gozo.

Frente ao *corpus* de análise, apreende-se que, discursivamente, o corpo fala, o corpo significa. O corpo sempre foi um lugar visível que ao ser contemplado, sempre significa porque está em uma rede simbólica, ideológica e “[...] toda forma de significar, é acontecimento da linguagem no sujeito, este, visto na história e na sociedade” (ORLANDI, 2012, p. 12). Os sentidos plurais do corpo reclamam olhares múltiplos a fim de que se teorize dele. “Sua materialidade polissêmica (SOARES, 2001) pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção de sociedades inteiras”.

Na perspectiva da tríade corpo, sujeito e discurso como foco deste trabalho, convoca-se Orlandi (2012): “A relação do sujeito com o corpo aparece como transparente, mas não é [...]. Linguagem, sujeito e história não têm transparência porque têm materialidade. Em sua relação contraditória. E estão afeitos ao funcionamento da ideologia” (p. 85-86). Na opacidade, considera-se o corpo como objeto de discursividades que levam o sujeito, afetado pela história e pela memória, a imagináveis e inimagináveis efeitos de sentidos.

REFERÊNCIAS

- BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade nas telas. *In*: AUBERT, Nicole;
- HAROCHE, Claudine (Orgs.). *Tiraniias da Visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- CHIARETTI, Paula. O corpo no discurso da ciência e da tecnologia: a lógica *do plugand play*. *In* ORLANDI, Eni P; RODRIGUES, Eduardo Alves; CHIARETTI, P (Orgs.). *Linguagem, tecnologia e espaço social*. Campinas: RG Editores, 2016.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 19: ... ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012. Edição original: 1971-72.
- MARIANI, Bethania. “A impotência das palavras” e o indizível em *morte inventada*. Notas sobre alguns testemunhos. (ou primeiras notas sobre a função testemunhal). *In*: Cavallari, Juliana Santana; Baldini, Lauro e Barbai, Marcos Aurelio (Orgs.). *Discurso e psicanálise: a- versão do sentido*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4ª.ed. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. Processos de significação, corpo e sujeito. *In*: *Corpo, sujeito, sentidos*. Aline Fernandes de Azevedo (Org.) Curitiba: Appris, 2012.
- _____. A palavra dança e o mundo roda: Polícia! *In* GUIMARÃES. E.(Org.). *Cidade, linguagem e tecnologia*. Campinas: Labeurb, 2013.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp. 1997.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas . *In*: *Corpo e história*. Carmen Lúcia Soares (Org.). Campinas: Autores Associados, 2001.

CONSTRUÇÕES DO LITERÁRIO NO PROGRAMA NACIONAL BIBLIOTECA DA ESCOLA (PNBE)

Thaís Cristofoleti de Vasconcelos¹

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar os passos iniciais da pesquisa acerca das construções do literário produzidas por uma das mais recentes políticas públicas literárias brasileiras, o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). A problemática desta pesquisa está inserida na compreensão e na leitura crítica de como um programa nacional de formação de leitores constrói múltiplas concepções do literário, por meio de documentos oficiais e acervos literários. Nesse contexto, é possível compreender como a seleção do PNBE contribui para fortalecer ou dissolver padrões de literatura hegemonicamente estabelecidos? Este trabalho pretende apresentar o andamento da pesquisa com a leitura crítica sobre as fases e os constructos acerca do literário no programa e, ao final, apresentar um breve perfil das obras diante do recorte do PNBE Literário 2013, entendendo como a literatura articula-se com parâmetros incentivados pelo Estado, produzindo concepções sobre o fazer literário, a institucionalização de cânones e a construção de um imaginário simbólico em diferentes gerações de leitores em todo território nacional.

Palavras-chave: Literatura. Políticas literárias. Formação de leitores. PNBE.

Abstract: The objective of this article is to introduce the initial steps of the research about the constructions of the literary produced by one of the most recent Brazilian public literary politics, the National School Library Program (Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE). The problematic of this research is inserted in the understanding and critical reading of how a readers formation national program constructs multiple conceptions of the literary, by means of official documents and literary collections. In this context, is it possible to understand how the National School Library Program (Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE. Eu tiraria esses parentheses. Já foi explicado acima) selection contributes to reinforce or weaken hegemonically established literature patterns? This work intends to present the progress of the research with the critical reading of the phases and constructs about the literary in the program and, at the end, to provide a brief profile of the literary works in the 2013 PNBE sample, understanding how literature articulates with parameters encouraged by the State, producing conceptions about the literary making, the institutionalization of canons and the construction of a symbolic imaginary in different generations of readers throughout the national territory.

Keywords: Literary politics. Readers formation. PNBE.

1. INTRODUÇÃO

Ao considerarmos a dimensão de que o valor e a semantização do espaço do texto como literário são constituídos numa teia de relações histórias, culturais e interpretativas, essa pesquisa tem o intuito de realizar uma leitura crítica do acervo do PNBE, identificando qual escrita tem sido valorizada como literária e qual não tem, na perspectiva e engendramento desse

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: thaisacvasconcelos@gmail.com.

programa de Estado. Segundo Eagleton (2006), “literatura é um tipo de escrita altamente valorizada” (EAGLETON, 2006, p. 16), não por seu caráter inerente à obra, mas determinada por discursos e condições históricas e ideológicas. Sendo assim, essa pesquisa nos leva a questionar quais leituras e discursos estão inscritos nessas obras que compõe acervos literários escolares nacionais e que constroem um imaginário literário. Refletindo, também, como as relações de poder estão implicadas nas diferentes concepções promovidas pelo Estado e que movimentam o campo literário por meio de noções de linguagem, cultura, escrita e das representações.

Ao estudarmos a história da literatura, deparamo-nos com a noção de literatura extrapolando o corpo literário e revelando-se um campo disputado por diferentes concepções e relações de poder. Ou seja, a ideia de literário é lida em cada época de maneira diferente. Como afirma Eagleton “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2006, p. 12). Isso não significa que toda e qualquer produção será lida como literatura, mas diz respeito às relações associativas, aos julgamentos de valor que engendram-se mais como uma forma de que como as pessoas ou as instituições se relacionam ao texto literário e menos como uma qualidade inerente e essencialista de literatura. A literatura “ao invés de ser definida por uma substância, possa ser caracterizada por seu valor”, (DURÃO, 2016, p. 107) evidentemente, atribuído pelos agenciamentos que atravessam o constructo do literário.

Ao pensarmos nas esferas públicas e nos programas nacionais de promoção da literatura e da formação de leitores, essa leitura crítica sobre o fazer literário toma uma dimensão muito maior, ao definir e legitimar cânones literários, que influenciam inúmeras gerações de leitores e definem concepções de literatura, numa perspectiva política.

2. PNBE - O PROGRAMA E AÇÕES PRINCIPAIS

A primeira etapa da pesquisa foi identificar o perfil e as diferentes nuances que o PNBE difundiu ao longo de quase vinte anos. O Programa Nacional Biblioteca da Escola foi desenvolvido em 1997, pela Portaria 584, do Ministério da Educação, com o objetivo de promover à cultura e à leitura aos alunos e professores das redes públicas de educação básica, por meio da oferta de acervos de obras de literatura, pesquisa e referência, para compor as bibliotecas ou salas de leitura das unidades escolares. Mantendo-se ativo até 2014, distribuiu acervos literários, periódicos e obras de referência, anualmente, para escolas públicas cadastradas pelo Censo Escolar, em todo território nacional. Isto é, um acervo único, a cada edição, para todas as unidades escolares inscritas, independente do perfil ou especificidades de

cada região. Suspenso desde 2015, dado o cenário político, chegou a ter publicado neste mesmo ano um edital de seleção e convocação para o PNBE Indígena, mas que nunca foi executado. Ao final de 2018, o programa foi retomado, entretanto, deixando a nomenclatura do PNBE para ser integrado ao Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) com alterações significativas no processo de escolha.

O PNBE, coordenado pelo Ministério da Educação (MEC), em cooperação com outras secretarias e executado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) realizou ações alternadas, ora para escolas dos anos iniciais do Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos; ora para escolas dos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio, a partir de três eixos principais de ações: o PNBE Literário (composto por textos em prosa, em verso, livros de imagens e de histórias em quadrinhos); o segundo, PNBE Periódicos (formado por revistas e jornais de apoio didático a todos os ciclos da educação básica); e o terceiro, PNBE do Professor (com material de referência à práxis pedagógica). A seguir, uma tabela com todas as ações do PNBE ao longo do programa:

Tabela 1- Cronologia das ações do PNBE

Ano	Ação do PNBE
1997	PNBE Literário e obras de referência.
1998	PNBE Literário e obras de referência.
1999	PNBE Literário.
2000	PNBE Professor.
2001	PNBE Literatura em Minha Casa.
2002	PNBE Literatura em Minha Casa.
2003	PNBE Literatura em Minha Casa, Casa da Leitura, Biblioteca do Professor, Biblioteca Escolar (Literário), Palavras da Gente.
2004	PNBE Literatura em Minha Casa, Casa da Leitura, Biblioteca do Professor, Biblioteca Escolar (Literário), Palavras da Gente.
2005	PNBE Literário.
2006	PNBE Literário.
2007	Não houve PNBE.
2008	PNBE Literário.
2009	PNBE Literário.
2010	PNBE Literário, PNBE do Professor e PNBE para leitores com necessidades educacionais especiais.
2011	PNBE Literário e PNBE Periódicos.
2012	PNBE Literário e PNBE Periódicos.
2013	PNBE Literário, PNBE do Professor e PNBE Temático, PNBE Periódicos.

Segundo o Portal do MEC, o objetivo do programa é “fornecer aos estudantes e professores material de leitura variado para promover tanto a leitura literária, como fonte de fruição e reelaboração da realidade”², ou seja, nessa perspectiva a literatura recebe um atributo funcional e valorativo de articular estética e autonomia crítica. Segundo Culler (1999), o que

² Fonte: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em 17 abril 2018.

diferencia as obras literárias de outros textos “é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerados bem construídos e ‘de valor’” (CULLER, 1999, p.33), o que implica um princípio de cooperação e proteção entre os campos institucionais e o objeto. O PNBE, de acordo com os critérios estabelecidos em cada edital de seleção promove a cisão entre obras de valor literário e obras de referência, e que estão sendo pesquisados neste trabalho a cada edital, mas ainda em processo de desenvolvimento.

Em publicações oficiais recentes, o programa defende que textos literários serão avaliados por seu trabalho estético da linguagem, entendida como: no caso dos textos em prosa - coerência e consistência da narrativa, ambientação, caracterização dos personagens, adequação dos personagens e variáveis de natureza situacional e dialetal; nos textos em verso – adequação da linguagem ao público destinado, a função estética também precisa ir ao encontro da função ética, não admitindo preconceitos, moralismos ou estereótipos (BRASIL, 2010). Ainda no aspecto qualidade do texto, os editais do PNBE Literário recorrentemente mencionam que é preciso observar as obras e os princípios que historicamente orientam a produção e a recepção literária. Dessa forma, literatura, para o PNBE, é entendido tanto quanto trabalho estético com a linguagem, como a construção auto referencial e intertextual da obra literária, isto é, a literatura é vista como uma prática “na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER, 1999, p. 41).

Ao lermos as ações do PNBE Literário, conseguimos identificar três fases desse sistema simbólico de produção, refletindo as concepções de cada governo correspondente. Logo na primeira fase do PNBE, entre 1997 e 2002, o programa aponta engatinhar sobre os processos de seleção. No período entre 1997, 1998 e 1999, embora tenham sido localizados apenas os extratos de publicação dos editais, é possível fazer uma leitura descritiva e crítica dos acervos selecionados para entender a concepção literária no avesso dessas escolhas. Em 1997 e 1998 (anos em que o PNBE destinou os livros para escolas de 5ª a 8ª séries do ensino fundamental), foram selecionados 125 títulos, no primeiro ano, e 215 no segundo. Pela descrição do histórico no Portal do FNDE, fica evidente que a escolha foi pautada pela inclusão das “obras clássicas e modernas”³ da literatura brasileira. Ou seja, há mais uma preocupação com um projeto literário que represente a identidade nacional entre a tradição e a corrente modernista.

Embora os livros fossem destinados a um público em processo de transição entre a infância e a juventude, a maior parte dos títulos (com exceção das mais de vinte obras de

³ Fonte: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>, Acesso em 17 abril 2018.

Monteiro Lobato e explicitamente indicadas ao público infantil), as demais obras, geralmente, indicadas para leitores mais adultos, ficam a cargo de escritores de períodos literários diversos, como: Graciliano Ramos, Jorge Amado, José de Alencar, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa. Em meio a tantos autores, apenas três autoras ocupam esse lugar de “clássico da literatura brasileira”, com algumas obras de Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Cecília Meireles. A concepção de literatura traduz tanto o conceito de nacionalidade como das produções literárias já consagradas pela crítica.

Outro dado relevante ao longo da pesquisa foi pensar a contratação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 1999, para selecionar títulos que seriam distribuídos para escolas de 1ª a 4ª séries, “a seleção deverá ser feita entre as Obras Altamente Recomendadas e Premiadas, sendo que o principal critério de escolha será a qualidade do livro, observando-se, em iguais condições, texto, imagem e projeto gráfico.”⁴. As obras escolhidas deveriam contemplar os gêneros: narrativa clássica, narrativa contemporânea, poesia e teatro, e livros para alfabetização. É interessante perceber que no relatório da FNLIJ o critério da qualidade foi determinante para escolha das obras e as expressões “qualidade” e “estética” são recorrentemente citadas. Entretanto, a discussão que esquadriharia o conceito de qualidade não é apresentada. Importante destacar nesse ponto, que os mantenedores da FNLIJ são os próprios grupos editoriais, o que levanta uma dúvida: em que medida os critérios literários perpassam discussões de campos ou interesses mercadológicos? O relatório não distingue maiores especificidades sobre o conceito de literatura, apenas parte dos gêneros escolhidos e, sobretudo, da qualidade estética.

Na segunda fase do PNBE Literário, entre 2003 e 2010, fica evidente uma expansão significativa de novos desdobramentos e ações de fomento à literatura. Neste período, chegou-se a executar cinco diferentes ações simultâneas: 1. *Literatura em Minha Casa* (de uso pessoal e propriedade do aluno do Ensino Fundamental); 2. *Palavras da Gente* (também de uso pessoal e propriedade do aluno da Educação de Jovens e Adultos – inclusos pela primeira vez no programa); 3. *Casa da Leitura* (para uso de toda comunidade e do município em bibliotecas comunitárias); 4. *Biblioteca do Professor* (de uso pessoal e propriedade do professor); 5. *Biblioteca Escolar* (para compor as bibliotecas escolares) com a distribuição com 144 títulos de obras literárias e não literárias selecionadas em acervos anteriores.

Neste período passaram a ser publicados os primeiros editais de seleção e composição das obras, o que representa um marco no contexto institucional literário para o PNBE, pois explicita a concepção de literatura adotada pelo programa, bem como suas transformações ao

⁴ Fonte: <http://www.fnlij.org.br/site/pnbe-1999.html>. Acesso em 27 março 2018.

longo dos anos. O critério clássico da literatura universal foi extinguido e o conceito de panorama literário nacional e estrangeiro passa a ser adotado. Outros gêneros textuais são inseridos no campo literário: quadras, parlendas, cantigas, textos de tradição popular, novelas, lendas, fábulas, adivinhas, entre outros. Os critérios de seleção para concepção de literário estava inscrita, explicitamente, sob a qualidade do texto, adequação temática, projeto gráfico e representatividade das obras (BRASIL, 2005). Esses três primeiros critérios tornam-se a base do processo de seleção.

Por qualidade do texto literário, segue a interpretação de que as obras além de contribuir para ampliar o repertório linguístico dos leitores, deverão propiciar a fruição estética, desde que desaconselhados aqueles que reproduzam clichês, preconceitos, estereótipos ou qualquer tipo de discriminação (BRASIL, 2005). O conceito de literário inicia uma expansão para além do objeto, ao mencionar que diferentes conceitos culturais, sociais e históricos devem ser considerados. É também o primeiro edital que ressalta que a representatividade das obras é um critério relevante para escolha, isto é, diferentes propostas e programas literários – desde aqueles que já firmaram uma tradição e conquistaram o reconhecimento de diferentes instâncias da instituição literária, àqueles que rompem com esta tradição e propõe contemporaneamente novos modelos e princípios (BRASIL, 2005, p. 14). Além disso, títulos selecionados nos anos anteriores não poderiam ser novamente selecionados, fator que promove uma barreira, em partes, na cadeia canônica de determinados títulos.

Ao final deste ciclo do PNBE Literário, em 2010, na introdução do documento oficial, o MEC posicionou-se explicitamente sobre sua definição de literatura, partindo do princípio de que a literatura é um patrimônio cultural a qual todos os cidadãos devem ter acesso. (BRASIL, 2010, p. 25). Reconhecendo o livro como um bem cultural e de acesso limitado no país, considera a escola e o programa literário como meios democráticos de acesso a esse capital simbólico. O edital deste ano desdobra a Declaração Universal dos Direitos Humanos, entrelaçando a possibilidade do caráter humanizador da literatura como direito de participar livremente da vida cultural da comunidade. Essa perspectiva nos faz aproximar, inevitavelmente, das ideias de Cândido:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelos menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CÂNDIDO, 1995, p. 244)

Esta pesquisa não defende que à literatura, inerentemente, caibam funções pré-concebidas ou essencialistas. Nossa proposta, no entanto, é discutir quais funções são atribuídas, neste caso, por uma política pública de formação de leitores. Princípios como “valorização da identidade nacional” (BRASIL, 2010, p. 26) e textos que permitam “ver sua realidade retratada, elaborada e recriada de forma literária nos livros” (BRASIL, 2010, p. 27) também passaram a ser descritos como projeto literário e marcaram as diretrizes para os próximos anos no programa.

Na terceira e última fase do PNBE, entre 2011 e 2015, foram fortalecidas as concepções do ano anterior e cada vez mais o programa apontou um caminho de que a literatura permita “novas experiências e a novas expectativas diante da arte, ampliando não apenas os referenciais estéticos, mas, e principalmente, sua capacidade de reflexão diante do mundo que o cerca” (BRASIL, 2011, p.14). Um dado relevante deste período é a parceria do MEC com a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão – SECADI (extinta pelo atual governo), que elaborou pela primeira vez o PNBE Temático. Uma abertura significativa para as temáticas indígenas, quilombolas, do campo, dos direitos humanos, da sustentabilidade, das relações étnico-raciais e das questões que envolvem a juventude. Mas, se por um lado o projeto de leitura do governo expande as temáticas, por outro, o edital determinou que só poderiam ser inscritas obras de referências, entendidas como narrativas de experiências, almanaques, dicionários, atlas, enciclopédias temáticas (BRASIL, 2013, p. 13), estabelecendo ainda uma cisão entre determinadas temáticas e seu valor literário. Enfim, se cada vez mais o programa cresceu e seguiu rumo da pluralidade dos diferentes contextos sociais e culturais do país, a parceria com a SECADI foi fundamental para colocar em prática uma seleção de acervos que dessem início a essa multidiversidade, ainda que as obras não fossem consideradas, preponderantemente, literárias.

Nessa lógica, podemos pensar que o PNBE cria um sistema de crenças e modos de pensar o Brasil e a literatura desde os documentos oficiais. Inicia uma fase em que obras consagradas do período modernista brasileiro, sem a publicação de critérios de seleção, apenas com a divulgação de uma lista de obras contempladas. Posteriormente, passa gradualmente a integrar critérios de seleção, como: qualidade do texto, adequação temática e projeto gráfico (itens que serão explorados ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa) e a aproximação do ideal de literatura enquanto um direito ao qual os cidadãos devem ter acesso, de modo, que haja uma integração entre um panorama literário plural em diálogo com os diferentes contextos sociais e culturais do país, visto, sobretudo, ser um acervo de dimensão nacional.

3. PERFIL DAS OBRAS

O PNBE cria um sistema de crenças e modos de pensar o Brasil por meio de seus acervos literários. A questão que emerge nesse ponto da pesquisa é qual o perfil das obras escolhido para representar essa pretensão de projeto nacional cultural e literário? Quais autores, etnias, gêneros, regiões, temas, culturas, protagonistas são escolhidos para dar voz a um contexto nacional diverso? Entendemos, até então, que os acervos exercem uma espécie de metonímia, onde parte de uma coleção pretende representar toda uma produção literária nacional. Bourdieu, em *As regras da Arte* (1996), nos ajuda a pensar que “A tradução sensível dissimula a estrutura, na forma mesma na qual apresenta e graças à qual é bem-sucedida em produzir um efeito de crença (antes que de real)” (BOURDIEU, 1996, p. 48), isto é, a obra literária, no PNBE, seria a tradução sensível da estrutura produzida pelos editais e documentos oficiais. O sistema de crença, ou os acervos escolhidos para representar produzem um efeito de crença sobre o que e quem está legitimado no espaço literário.

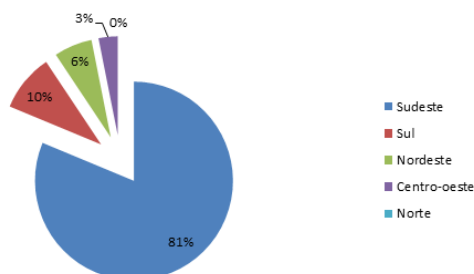
Em seus estudos sobre o campo literário, Bourdieu (1996) analisa que essa subordinação estrutural se estabelece de maneira desigual entre os autores, dependendo de sua posição e mediações no campo, isto é, as relações entre o mercado, as ligações duradouras, as afinidades de sistema de valores que orientam uma espécie de mecenato generoso pelo Estado (BOURDIEU, 1996, p. 65). Essa mediação desigual torna-se visível, ao identificarmos, por exemplo, a recorrência presente de obras de Monteiro Lobato, que foi contemplado ao menos em dez edições do PNBE Literário, em contraponto com a escritora Maria Carolina de Jesus, até então, publicada uma única vez, no PNBE 2013, com a obra *Quarto de despejo*.

Considerando a dimensão do programa, a quantidade de obras já distribuídas e o tempo para essa pesquisa, optamos por fazer um recorte no último PNBE Literário destinado aos leitores dos anos finais do Ensino Fundamental para que fosse possível a identificação e análise do perfil das obras. Essa escolha justifica-se, primeiro, por ser um edital recente da política do PNBE, concentra a progressão de concepções adotadas, procurando representar a pluralidade cultural do país, e, segundo, porque a pesquisadora encontra-se próxima aos acervos destinados a essa faixa etária, valendo-se de sua experiência docente ao lecionar em uma sala de leitura, no município de São Paulo, entre 2013 e 2016.

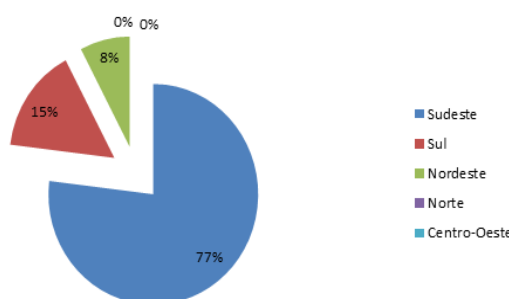
Na amostra das 180 obras (divididas em três acervos com 60 títulos cada) do PNBE Literário 2013, iniciamos a pesquisa sobre o perfil das obras a partir de suas autorias. A começar pela origem dos autores, identificamos uma maioria de autores brasileiros (115 no total) e uma minoria de autores estrangeiros (59 no total), ou seja, dois terços dos escritores são brasileiros, o que demonstra uma preferência do programa pelo panorama literário de autores nacionais.

Ao olharmos para a autoria brasileira selecionada, por região, a perspectiva cartográfica demonstra um desequilíbrio entre autores das diferentes regiões do país, como mostram os gráficos⁵ a seguir:

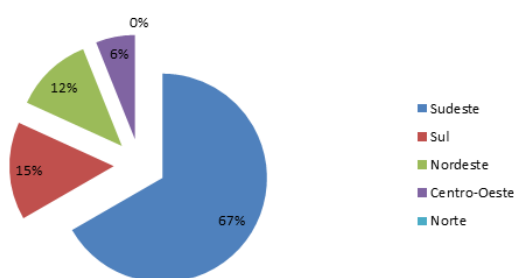
Acervo 1 - Autores brasileiros / Região



Acervo 2 - Autores brasileiros / Região



Acervo 3 - Autores brasileiros / Região



A autoria da região norte, praticamente, inexistente nos acervos literários neste ano do programa. O eixo Sul-Sudeste prevalece em praticamente todas as coleções e que provoca o questionamento: como as obras podem representar a diversidade de contextos do país, como aspira a estrutura dos documentos oficiais, sem dar voz aos autores de determinadas regiões? Como pode contribuir para a quebra de estereótipos, se reproduz uma hegemonia autoral de

⁵ Os dados dos acervos do PNBE 2013 a seguir foram obtidos a partir das relações de títulos e autores que constam no portal oficial do MEC. (Fonte: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola/acervos> . Acesso em 18 abril 2018)

produção e circulação de bens culturais? O recorte regional hierarquizado no Sudeste parece engolir as demais parcelas de autorias de outras regiões. Esses números não indicam, evidentemente, que aqueles que fazem parte de uma determinada região não estejam falando de personagens e espaços poéticos ou narrativos diferentes do lugar que se fala. Contudo, a perspectiva multivocal, como conceitua Santiago (1978), de uma transversalidade de vozes e identidades, torna-se nesse programa literário bastante reduzida e seletiva, deixando ao relento vozes autorais das outras regiões brasileiras, como as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. A questão é que sem a transversalidade de vozes, provavelmente, identidades e culturas são produzidas por uma visão centrada e não diversa.

O quadro dos escritores estrangeiros também não difere muito no que tange a uma perspectiva elitista. Procuramos identificar a nacionalidade desses autores, a fim de reconhecer qual olhar panorâmico da literatura estrangeira estava presente, porém o que percebemos foi um recorte eurocentrado dessas autorias. No total dos três acervos, foram identificados 59 autores estrangeiros, dentre eles, um total de 74 autores são de países europeus, ou seja, mais de 74% dos acervos representam uma visão de literatura e cultura estrangeira eurocêntrica. Por vezes, sequer há um único autor de origem africana (como nos Acervos 1 e 3). Dessa forma, notamos que não há escritores que representem um olhar panorâmico da literatura estrangeira para além do continente europeu, como se não houvesse outras expecções artísticas ou o conceito de panorama fosse bastante limitado.

A perpetuação de autoria eurocêntrica (para escritores estrangeiros) e sulista (para escritores nacionais) cria a falsa realidade de que a literatura só é produzida pelas mesmas vozes e fronteiras. Ao mesmo tempo que engendram crenças distorcidas, encobrimo o espaço de conflito e de forças sobre quem está legitimado ou não a fazer parte do campo literário. Além disso, como o leitor pode se ver e refletir acerca de realidades, se a produção literária está sendo produzida a partir de um mesmo olhar, ainda que de autoria diversa, mas sobre as mesmas regiões?

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, percebemos que o Programa Nacional Biblioteca da Escola foi um programa de grande relevância e dimensão simbólica para formação de leitores do imaginário brasileiro sobre o fazer literário. Seja por seu volume de obras distribuídas, pela extensão territorial que circulou ou por suas diferentes concepções ao longo dos anos, fatores que produziram (e ainda produzem) e oferecem um capital simbólico para inúmeras gerações de leitores. Durante a pesquisa, até o momento, identificamos três fases principais, que seguem modos de ver a literatura pelo Estado. No início do programa, um viés mais canônico e

preocupado, sobretudo, pela transmissão de obras modernistas brasileiras, passando para segunda fase de democratização tanto da leitura como dos critérios de seleção e a última fase que fortaleceu o vínculo da literatura enquanto um direito e um exercício de construção de si e do mundo. Embora o programa tenha dado passos consideráveis para além da literatura enquanto um projeto modernista e aproximando-se da literatura como um exercício de humanidade, o início do estudo sobre o perfil das obras já demonstra que ainda permanece uma fronteira entre quem está ou não legitimado a ter voz no campo literário do plano nacional: escritores brasileiros sulistas e escritores estrangeiros europeus.

Os próximos passos dessa pesquisa serão identificar e analisar quais obras foram escritas sob essas perspectivas, além de traçar o perfil de gêneros textuais, temas, linguagens, protagonistas e representatividade das obras selecionadas. O intuito é fazer emergir quais crenças estão sendo produzidas por um plano literário nacional, que para além de democratizar o acesso a um bem cultural, que são os livros literários, também produz um imaginário coletivo e simbólico sobre quem está legitimado a falar ou ser representado no campo literário.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE 2005*.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE 2010*.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Secretaria da Educação Básica. Secretaria da Educação Especial. *Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE 2011*.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. *Edital de convocação para inscrição e seleção de obras de referência para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, PNBE Temático 2013*.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DURÃO, Fabio Akcelrud. O que é crítica literária? 1 ed. São Paulo: Nankin, Parábola Editorial, 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978

DENTRO DO EU E DO MUNDO: CONSTRUÇÃO DO AFETO MELANCÓLICO EM *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

Pedro Barbosa Rudge Furtado¹

Resumo: Propomos, neste artigo, evidenciar a construção figurativa do afeto melancólico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. A fim de alcançar esse objetivo, fazemos uso tanto de obras teóricas acerca da melancolia, quanto de ensaios incluídos na fortuna crítica do romance em questão. Sobre esse mal-estar, alicerçamos nossas ideias a partir de reflexões contidas em *Melancolia: Literatura* (2017), de Luiz Costa Lima, *O tempo e o cão* (2009), de Maria Rita Kehl, entre outros. No que tem a ver com *São Bernardo*, amparam a nossa análise ensaios como os de *Ficção e confissão* (1992), de Antonio Candido, “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafeté etc. Baseados nas percepções de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2000), e de Flora Süssekind, em *Tal Brasil qual romance?* (1984), de que a nossa literatura se preocupa em representar, principalmente, os embates sociais, desconsiderando, muitas vezes, os ontológicos – como se essas tensões não pudessem coexistir – apontamos como *São Bernardo*, obra sedimentada valorativamente como social por parte da crítica literária, representa vigorosamente um narrador-protagonista fincada em lembranças fantasmáticas, não conseguindo, assim, vislumbrar um porvir. Analisamos a edificação da melancolia mediante a construção temporal da forma e do conteúdo – no conflito entre o tempo geométrico e o psicológico autopunitivo de Paulo Honório – inclusos na elaboração verbal do romance.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Formas narrativas. Melancolia.

Abstract: It is aimed in this article to highlight the figurative construction of melancholic affect on Graciliano Ramos' *São Bernardo*. In order to do it, it is used theoretical studies regarding the melancholy and critical essays on the novel at issue. Concerning this malaise, our ideas were founded on the reflections contained on Luiz Costa Lima's *Melancolia: Literatura* (2017), Maria Rita Kehl's *O tempo e o cão*, among others. About the novel *São Bernardo*, our analysis is sustained by essays like the ones included in Antonio Candido's *Ficção e confissão*, João Luiz Lafeté's “O mundo à revelia” etc. Based on the perceptions of Antonio Candido, on *Formação da literatura brasileira* (2000), and Flora Süssekind, on *Tal Brasil qual romance?* (1984), that Brazilian's literature is mainly concerned on representing social conflicts, overlooking, sometimes, the ontological ones – as if they are impossible to coexist – it is shows how on *São Bernardo*'s prose, which has been sedimented by part of Brazil's literary critics as a social narrative, represents vigorously a protagonist-narrator stuck on phantasmatic remembrances, not being able to foresee a tomorrow. We have analyzed the edification of the melancholy through the temporal construction of its form and its content – in the conflict between Paulo Honório's geometrical and self-punitive psychological time – included on the verbal elaboration of the novel.

Keywords: Brazilian Literature. Graciliano Ramos. *São Bernardo*. Narrative forms. Melancholy.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Unesp Araraquara, e-mail: pedro.sonata@gmail.com. Bolsista CAPES.

1 Introdução

Os romances brasileiros denominados intimistas talvez ainda sejam apreciados com estranhamento pela crítica; o que se sabe, de fato, é que a nossa literatura tende a tratar de embates locais, muito devido ao nosso persistente atraso econômico e cultural – em relação aos países detentores de poder – seja como colônia ou como país independente. De acordo com Antonio Candido (2000, p. 17), tais características semeiam uma literatura “eminente interessada”, isto é, “voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país.” Para o estudioso, o feitio empenhado dos nossos escritores exhibe tanto traços negativos como positivos:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos em voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretada a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real [...]. Por outro lado favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas. (2007, p. 26-7).

Os próprios movimentos históricos, as suas particularidades, e o *zeitgeist* de cada época, ajudam no estabelecimento de uma fisionomia artística mais ou menos comum no que tange à relevância do meio no nosso país, simbolicamente tratado de modo diverso pelos escritores, levando alguns estudiosos a lidar com as características da literatura nacional.

Se Antonio Candido se ocupa – em *Formação da literatura brasileira* – com a formação da literatura nacional, para ele tendo como momentos decisivos o Arcadismo e o Romantismo, promovendo certa tradição artística brasileira, Flora Süssekind – em *Tal Brasil, qual romance* – aborda o reaparecimento da estética naturalista² em nossas letras.

Para a autora, há, tanto no que se relaciona aos literatos quanto aos críticos, a exigência de obras que representem “a tradição nacional a que pertence[m]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 31). Há uma certa noção de hereditariedade de difícil libertação por parte dos intelectuais, ainda

² A estudiosa considera como estética naturalista todo escrito que busca “fidelidade documental [relacionada] à paisagem, à realidade e ao caráter nacionais.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). Tal procura leva alguns escritores a abdicarem da configuração artística, o que “se observa em momentos tão diferentes como a virada do século [XIX para o XX, em textos com base cientificista], a década de 30 [textos com base econômica] e os anos 70 [textos com base nas ciências da comunicação].” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). A recorrência da estética naturalista ressoa as ideias de Antonio Candido sobre uma literatura interessada – uma vez que há o reaparecimento dessa estética fincada na representação rente ao real – alicerçada em diferentes matérias pré-textuais, coadunadas com os movimentos históricos de cada uma.

mais agravada quando, entre Flaubert e Zola, a predileção se deu pelo último. A estudiosa, todavia, elenca escritores que, de alguma forma, rompem com esse sentido de continuidade e semelhança nos três momentos – fim do século XIX, decênio de 30 e anos 70, respectivamente – em que a estética naturalista estava mais em voga no Brasil. Entre eles estão: Machado de Assis, Domingos Olímpio, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Renato Pompeu e Ignácio de Loyola Brandão. Esses escritores, cortando o laço entre livros que reproduzam “de maneira una e fotográfica” a *terra mater*, fazem “literatura-contra”, “literatura lâmina” (SÜSSEKIND, 1984, p. 198).

A polarização ideológica em parte do decênio de 30³ animou ainda mais a distinção entre romance social e psicológico, não enxergando a feitura de uma “literatura-contra”, que faz da amalgama dos afetos íntimos e das tensões sociais a sua forma privilegiada.

O romance regionalista – com uma verve de crítica-social – deveria representar o homem em conflito social ou absorvido pela terra, enquanto o romance psicológico deveria figurar o homem em conflito com outros homens, como se a imbricação entre esses dois embates fosse impraticável. As diferentes perspectivas ideológicas, de fato, podem gerar formas simbólicas diferentes; no entanto, apreender isso antes do exame das obras em si reduz a narrativa, agora no processo de sua leitura, a um fator determinante – isto é, ou à crítica social ou ao psiquismo.

Objetivamos, neste artigo, mostrar como a prosa de *São Bernardo*, iminentemente sedimentada por parte da crítica como veiculadora de conflitos sociais – apesar de nunca ter sido visto como um romance documento, quase que uma reivindicação da esquerda do momento (BUENO, 2015, p. 243) – figura gravemente os afetos melancólicos de Paulo Honório, mediante o fluxo temporal da narrativa.

2 A construção do tempo melancólico em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

2.1 Breves considerações acerca da melancolia e da narrativa

O fenômeno da melancolia – aqui compreendido a partir da noção psicanalítica de Freud como a persistência dolorosa do objeto ausente em que não há “uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrair-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido” (AGAMBEN, 2013, p. 44) – será estudado como certa irradiação de tensões históricas e sociais da modernidade que abalam amiúde a noção de interioridade. Segundo Maria Rita Kehl,

³ A polarização durou, *grosso modo*, até o Estado Novo (1937) de Vargas, que praticava um regime bastante ambíguo em termos de valores, ora contemplando a direita, ora a esquerda. (BUENO, 2015, p. 424).

[...] se a psicanálise subverteu o sujeito da modernidade, sua própria invenção, a partir da descoberta do inconsciente, também foi tributária da revolução subjetiva que a modernidade provocou. O sujeito da psicanálise formou-se entre as contradições e os impasses provocados pela emergência do individualismo, essa formação subjetiva inexistente em sociedades pré-modernas. (2009, p. 41)

A exacerbação do individualismo encontrou seu lugar ao sol, como não poderia deixar de acontecer, nas figurações literárias. De acordo com Ian Watt (2009) e outros tantos teóricos da literatura, o desenvolvimento contundente de uma mentalidade isolada de um grupo favoreceu o florescimento de uma nova forma artístico-literária: o romance. Tal gênero narrativo, por meio de sua elasticidade formal, consegue apreender e incluir tantos outros gêneros e subgêneros, esteticamente ou não privilegiados. Segundo Ricouer (2010, p. 53), “foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana.” Ao mesmo tempo em que ele pode concentrar-se no espaço interior da personagem, a narrativa tem a potência de examinar “os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal.” (RICOUER, 2010, p. 175). Nessa linha, é possível apontar uma certa homologia entre os humores do mal-estar melancólico e as cadeias temporais da narrativa.

De acordo com Luiz Costa Lima (p. 15), “o tempo é a atmosfera que envolve a melancolia”; não apenas o tempo, mas ele como incitador das lembranças mostra-se como o condutor da presença de tal sentimento. O afeto melancólico está completamente absorvido pelos efeitos subjetivos do tempo psicológico devorador e destrutivo, em sua rede psicológica, na “sua permanente desconsciência com as medidas temporais objetivas.” (NUNES, 1988, p. 18).

O tempo psicológico liga-se à memória pessoal, que está intimamente atrelada ao sujeito só, desligado das atividades coletivas, resultando numa crítica sensação de desamparo em “consequência do esgarçamento do tecido social” (SCLIAR, 2003, p. 46). Nessa conjuntura histórica do ser, há o crescimento do processo de autoconhecimento de si como indivíduo; como resultado, em termos narrativos, a autobiografia ganha forte impulso. (SCLIAR, 2003, p. 42).

O romance e a biografia, com o desenvolvimento do capitalismo e, por conseguinte, da individualidade burguesa no século XIX, partilhavam a mesma forma, a biográfica. Eles estavam, então, profundamente “ligados pelo processo de privatização da vida e pela visão da temporalidade como sucessão de etapas encadeadas por uma lógica causal.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 62). No século XX, com a predominância da perscrutação imediata do sujeito a partir da sua própria voz narrativa – com a passagem da ação para a impressão (FURTADO, 2017, p. 27) – o romance tende a emular as formas das escritas de si.

A escrita de si de um sujeito melancólico, normalmente, anima – e é animada – por dois estados de espírito intimamente ligados: a confissão – “um momento reflexivo que liga, de imediato, memória e presença a si na dor da aporia” (RICOUER, 2007, p. 109) – e a culpa, ou melhor, a confissão da culpa. No entanto, a autoimputação punitiva da culpa pode, ou não, ser urdida objetivamente. No caso de *São Bernardo*, como veremos, ela é construída indiretamente.

O nosso fito é assinalar como é edificada, através de uma narrativa confessional, a melancolia numa personagem que pauta o seu relato pela precisão e objetividade temporais do discurso, mas é fatalmente devorada pelos fantasmas de outrora. À medida que eles são alimentados pela história, Paulo Honório – narrador-protagonista do livro – perde o controle sobre o tempo exterior, sendo devorado pelo interior. A forma do relato – emulação autobiográfica – então, estimula a composição de um conteúdo nitidamente soturno.

2.2 A figuração do afeto melancólico em *São Bernardo*

São Bernardo é composto a partir do contraponto entre, como já dissemos, o afã objetivo da escrita de Paulo Honório – o tempo da geometria, preconizando uma elaboração sintética da própria vida e dos percalços, advindos das dificuldades por que ele passou – e suas caídas nas profundezas da dor e do arrependimento do ser em crise existencial – o tempo confessional da melancolia – o tempo do passado que “só se revela como perdido ao ser evocado” (KEHL, 2009, p. 133) – engrossando o enfoque microscópico na personagem, numa redação ordenada pela duração interior do sofrimento.

A mudança tonal do romance é factível, pois a personagem-protagonista apresenta, conforme diz Antonio Candido (1992, p. 29), “fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encorçou”, o que aparece, mesmo que de modo sub-reptício, na primeira cadeia temporal que analisamos.

Começamos, então, pelo tempo agressivo da geometria. Na tradição filosófica, aqueles dotados “para a geometria são predispostos à melancolia, porque a consciência de uma esfera situada fora de seu alcance faz sofrer àqueles que têm o sentimento da limitação e insuficiência no plano do espírito.” (MATOS, 1986, p. 152). Dessa forma, a pulsão pela precisão temporal parece-nos insinuar a resistência de Paulo Honório em enunciar claramente a perda acachapante do Eros.

Nos primeiros capítulos desse romance – “Dois capítulos perdidos” (RAMOS, 2002, p. 10), segundo Paulo Honório – a personagem principal nos explica os pormenores da criação de seu livro, que seria, *a priori*, elaborado por meio da divisão de trabalho: “Padre Silvestre ficaria

com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro” (RAMOS, 2002, p. 5).

O herói não especifica muito bem qual seria o assunto dessa composição, expressando apenas que ele “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa” (RAMOS, 2002, p. 5). A real motivação é obnubilada pelo próprio andar violento, preciso, dinâmico da prosa. A divisão de trabalho gorou, então Paulo Honório decide enfrentar a empreitada sozinho. Esses capítulos, no entanto, que o protagonista diz perdidos, não o são no que tange à assimilação da força imperativa obsessiva do caráter da personagem principal, como João Luiz Lafetá bem nota: “O caso é que não o foram [os capítulos perdidos]. Sua figura dominadora e ativa está criada. Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade” (2002, p. 195).

O que vem à tona, já nesses primeiros capítulos, são os signos da perda e da ausência motivados pela tarefa da escrita solitária, uma vez que esse processo a muitas mãos falhou. Apartado do mundo que conquistou, como veremos adiante, Paulo Honório abre a sua confissão sem anunciá-la. Entretanto, trechos ilhados dessas duas primeiras divisões acenam para a inexistência material de Madalena como impulsionadora da composição do relato. Embora havendo a predominância do tempo sumarizado, há, latente, em concomitância com ele, a vontade inconsciente de relatar o objeto em falta.

No primeiro capítulo, o herói diz: “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena.” (RAMOS, 2002, p. 7). Logo na próxima página, quando ele conta que a divisão de trabalho no que se relaciona com a composição do escrito falhou, ele ouve novo pio da coruja – som que sempre o remete à Madalena, num ato simbólico da representação do inconsciente – e assinala: “Abandonei a empresa [a escrita do livro], mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 2002, p. 8).

Após esses dois primeiros capítulos iniciais, alicerçados na justificativa tortuosa da escrita, o narrador volta-se para a composição de sua autobiografia sem maiores devaneios. A exposição dos acontecimentos é firme, sem rodeios, relatando o essencial para um proprietário de terras, isto é, como ele conseguiu – por meio, normalmente, de uma impetuosa violência – adquirir a fazenda de São Bernardo, contando, sumaria e retrospectivamente, a sua vida anterior à posse do terreno. A narração é reduzida ao essencial. Vejamos um exemplo encontrado no

sexto capítulo do romance: “Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas. [...] Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha” (RAMOS, 2002, p. 27-8).

O narrador-protagonista resume as dificuldades de todo um ano em poucas linhas. O estilo da prosa é seco, violento, cortante, “resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas” (CANDIDO, 1992, p. 31). Notamos a exaustiva tentativa da exatidão temporal, também, nos seguintes trechos:

[...] até os dezoito anos gastei muita enxada [...] (RAMOS, 2002, p.10).
 [...] estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia. (RAMOS, 2002, p.12).
 [...]Voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial, observando os passageiros dos bondes Ponta-da-Terra. (RAMOS, 2002, p.72).

Contudo, o tempo da melancolia começa a ser entrevisto de modo mais imperativo quando ele relembra a primeira conversa que trava com Madalena, já com o fito de casar-se. Ele confessa a si mesmo a sua falta de educação sentimental, já predizendo o choque entre visões de mundo que será a ruína de sua união matrimonial: “Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente” (RAMOS, 2002, p. 80).

É uma das primeiras sensações de perplexidade do dono de S. Bernardo. Madalena acende permanentemente a clareira de afecção em Paulo Honório. Ainda subsiste a tentativa de controle temporal, porém ela é fadada ao fracasso quando a rememoração se tingem de desolação do pesar. O magistral décimo nono capítulo desvia brutalmente o *modus operandi* objetivo do herói para uma tonalidade pautada em severa introspecção:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. [...]. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. E, falando assim, *compreendo que perco o tempo*. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. [...] Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. [...] *O tique-taque do relógio diminuiu*, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: — Madalena! [...] Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo. [...] *O que não percebo é o tique-taque*

do relógio. Que horas são? [...] Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (RAMOS, 2002, p. 100-104, grifos nossos).

Sujeito inquieto, o tempo petrifica-se. O passado envenena o presente da enunciação. A culpa toma uma forma gigantesca como peso no coração. Como vislumbrar o futuro nesse cenário? A duração dos pensamentos de Paulo Honório é mais ou menos estanque, e a confissão se transforma num pesadelo inescapável nesses instantes de aflição. A diferença de inflexão da prosa objetiva para essa subjetiva é monstruosa, havendo a suspensão da exterioridade, que faz com o herói se entregue a si mesmo e encare desnorteadamente as suas condutas.

Mesmo tentando retomar as rédeas da emoção a partir do controle temporal, na divisão seguinte, o capítulo dezenove tratado é, segundo Luís Bueno (2015, p. 616), o divisor de águas do romance, chegando ao ponto em que Paulo Honório precisa “tratar de Madalena”, sentindo que “seu projeto de reconstituição, pela escrita, de uma personalidade dominadora como era a dele antes do casamento, está condenado ao fracasso”.

O rigor na captação do tempo, a partir desse divisor de águas, está comprometido. Nos trechos seguintes podemos assinalar, primeiramente, a representação da dissolução temporal: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? uma e meia? ou metade de qualquer hora” (RAMOS, 2002, p. 155). Linhas adiante, há a procura pelo controle do decurso do tempo. Aturdido, o narrador-protagonista ainda tentava retomar o manejo do pensamento: “Sempre era alguma coisa saber as horas” (RAMOS, 2002, p. 156).

O domínio sobre o tempo interior, com personagens que buscam adequá-lo ao exterior, é caro em quase todo o Graciliano Ramos, mas em *São Bernardo* tal fato mostra-se destacado, muito devido ao afã de objetividade de Paulo Honório. Essa tensão temporal é muito bem notada por Rolando Morel Pinto (1978, p. 266), afirmando que “saber a hora certa, voltar ao comando das ações e pensamentos seria, pelo menos, uma panaceia para a inquietação enervante.” Entretanto, o dono da fazenda São Bernardo não consegue mais se refugiar em seu cotidiano anterior, pois houve uma completa dissolução de uma vida amparada em valores destrutivos.

De acordo com Lafetá (2002, p. 214) “a verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens.” A vida vivida do narrador realmente parece acabada. A sua propriedade poderia renovar-se com algum esforço: “— Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação” (RAMOS, 2002, p.186).

Há marcas do sujeito obsessivo lacaniano em Paulo Honório. Segundo Lacan (1999, p. 478), esse indivíduo desloca-se de objeto a objeto, mas nada, de fato, o satisfaz. No fim, a tragédia do obsessivo situa-se no seu afã de preencher todas as faltas, quando causaria menos sofrimento simplesmente acolhê-las em seu modo de ser, aceitando, assim, o que é próprio do desejo. Paulo Honório torna-se, dessa forma, carrasco de si. Entretanto, ele não é tão somente um obsessivo, mas, sim, um obsessivo melancólico, o que tolhe o próprio provir de transferência da libido em direção a outros objetos.

O mundo, então, está esvaziado de afetos. O outro foi destruído pela violência do detentor de terras. O uso do futuro do pretérito entrevê apenas inquietação e tormento, já que, com as fissuras de sensibilidade que adentraram o seu íntimo e, aparentemente, o povoaram de humanidade, ele enxerga apenas desolação na sua vida e na dos outros. O melancólico solapa o obsessivo:

Mas para quê [revitalizar a fazenda]? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. (RAMOS, 2002, p. 185).

Os capítulos que seguem à morte de Madalena são circunscritos num pesar, numa melancolia crescente e destrutiva. A divisão derradeira, em que o herói se enxerga abandonado por todos, é a confissão final, íntima e mais honesta de todo romance: “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história” (RAMOS, 2002, p. 183).

A elaboração do livro é a afirmação de um sinuoso, porém profundo arrependimento perante aos atos que o levaram a isso. O que lhe resta é “descascar fatos” (RAMOS, 2002, p. 183), remoer o passado numa estagnação permanente: “Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças.”. (RAMOS, 2002, p. 183-184). O filho, que poderia ser um alento, a motivação para lançar-se ao futuro, não nutre afeto pelo protagonista: “Se ao menos a criança chorasse...Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!” (RAMOS, 2002, p. 191).

No fim e ao cabo, a partir dos movimentos textuais e, especialmente, do expediente temporal da formação da narrativa, viu-se a dimensão da forma/conteúdo da obra no que tange a garantir o efeito melancólico suscitado continuamente pela voz narrativa. As passagens sumarizadas do relato – alcançando o controle do relógio – estão em quase total desacordo com a figuração de sua tragédia baseada na representação de sua absoluta impotência. O desacordo

não é total devido à própria forma autobiográfica da narrativa, que, mesmo canhestramente, não consegue ocultar as aflições do eu enunciador.

As linhas últimas do romance – retiradas das páginas 185 do livro – de profundo niilismo, tocam acentuadamente a acedia: não há reconciliação possível com a vida; há, no entanto, o prolongamento do passado narcisista que transforma o presente numa equação relativa aos fantasmas do passado, impedindo o vislumbre do futuro. Analogamente às palavras de Ana, personagem da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, Paulo Honório também poderia dizer: “Não há tempo para mim, nem passado nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo.” (CARDOSO, 2015, p. 286).

Considerações finais

Antonio Candido (1989, p. 141) afirma que a consciência generalizada do subdesenvolvimento no Brasil vem à tona após a Segunda Guerra Mundial; porém, o romance regionalista de 30 “adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” Entretanto, não só o romance regionalista nem tão somente nas obras dos escritores de esquerda – como *São Bernardo* – a postura negativa sobre o agora está presente.

Luís Bueno (2015, p. 68), dialogando com o ensaio em questão de Antonio Candido, realça a existência de duas visadas bastante diferentes sobre o Brasil nos pensadores do movimento modernista e nos romancistas de 30. Segundo Bueno, os intelectuais de 22 ainda preservavam uma visão utópica no que tange à transformação da nossa sociedade, principalmente por meio da modernização, enquanto, entre os escritores de 30, estava “ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país” mediante o progresso e a modernização.

São inúmeras as prosas que implicam a modernização como o fruto de tensões histórico-sociais e ontológicas, imbricando interesse tanto pela sociedade quanto pelo homem. Desde escritores de cosmovisão católica, mais atrelados à direita, como Jorge de Lima e Lúcio Cardoso, passando pelos não tão engajados politicamente, como José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, até os de esquerda, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. João Luiz Lafetá (2000, p. 248) diz que há um certo “confisco da alegria” manifestado durante o decênio em destaque.

Por meio dessa engenharia social-psicológica, levando em conta, ainda, a emulação da forma autobiográfica pelo romance, diversas narrativas figuraram o mal-estar como um sentimento existencial da perda do lugar e do tempo em que o eu nota-se fatalmente inadaptado.

Em *São Bernardo*, o não-pertencimento está vinculado ao descompasso obsessivo entre Paulo Honório em sua construção identitária e a sua relação com a alteridade após o casamento com Madalena, havendo a instauração de um *modus vivendi* em que o afã autoritário do protagonista deveria arrefecer diante da negociação dos afetos desse outro estranho a ele e a sua cosmovisão.

Após o suicídio de Madalena, Paulo Honório toma parte, num caminho tortuoso, do seu fracasso perante a tentativa de entendimento e conseguinte conciliação com a esposa. O próprio ato de escrita do seu livro de memória parece imensamente autopunitivo, acarretando, com o decorrer das lembranças, um aprofundamento da cisão interna do protagonista, mostrada incipientemente nos primeiros capítulos do romance, principalmente por meio do pio da coruja, símbolo conectado a Madalena.

A cisão torna-se tão grande que se configura como um afeto melancólico, em que o sujeito não consegue mais enxergar um porvir, prostrado *ad infinitum* na rememoração. Demonstramos, então, como se dá o processo de alteamento desse mal-estar por meio da tensão entre a vontade do narrador-protagonista de construir uma narrativa geométrica, buscando desviar-se da tristeza, e o seu fracasso nessa empreitada, figurado mediante a desolação proporcionada pela queda em direção ao tempo psicológico estruturado através da culpa.

Se a constituição da identidade do eu está sempre relacionada aos movimentos do outro, a ausência desse norte engendra em Paulo Honório uma força narcísica impressionante. Isto é, sem o outro, o investimento de energia do protagonista reflui sobre ele mesmo e, concomitantemente, sobre os fantasmas de um passado não resolvido; devido a esse aspecto, o luto prolonga-se, atingindo o afeto melancólico, uma vez que a sua carga de prazer não pode ser transferida nem para o próprio filho, lembrança viva de Madalena.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 140-162.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Folain de. O livro da vida e as tramas da rede. In: FUKELMAN, Clarisse. (Org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 61-77.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia*. Dissertação de Mestrado. UNESP, Araraquara. 2017.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Seminário de 1957-1958). 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.192-217.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses. In: CARDOSO, Sérgio. *et al. Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-158.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PINTO, Rolando Morel. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Col. Fortuna crítica). p. 260-268.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

DESARTICULAR O CORPO: UMA LEITURA DE *EN BREVE CÁRCEL*, DE SYLVIA MOLLOY

Luiza Maçano Gomes¹

Resumo: Este artigo busca analisar as representações sociais do corpo e do desejo feminino homossexual na obra da escritora argentina Sylvia Molloy, a partir de uma perspectiva da crítica feminista. A proposta centra-se em *En breve cárcel*, seu primeiro romance, publicado em 1981. Contrapondo-se ao *closet* da crítica que tende a ocultar as representações literárias relacionadas a manifestações afetivas consideradas “desviantes” pela norma patriarcal, incorporamos a noção de escrita como re-visão, de Adrienne Rich (1983), e convocamos leituras contemporâneas sobre a sexualidade na literatura hispano-americana, como as Balderston (2006), Arnés (2016). Consideramos que em *En breve cárcel*, a personagem empreende, através do ato de escrever, uma revisão do que chamamos de “aprendizagem do corpo”; isto é, a revisão dos significados culturais e a forma como eles são assimilados e instituídos no próprio corpo. A personagem mitológica Diana/Artemísia desempenha um papel central nesta obra, por representar uma disputa entre significações relacionadas à identidade da personagem-narradora, pois a personagem mobiliza o mito (e desestabiliza-o) como forma de inquirir os significados culturais atribuídos ao corpo feminino, entre eles, a oposição entre sexualidade saudável (heterossexual) e doença (homossexualidade).

Palavras-chave: Sylvia Molloy. Crítica feminista. Literatura feminina. Literatura hispano-americana.

Abstract: This article seeks to analyze the social representations of the body and the lesbian desire in the work of Argentine writer Sylvia Molloy from a feminist criticism perspective. It centers around her first novel, *En breve cárcel* [translated as *Certificate of Absence*], first published in 1981. Countering the literary criticism closet, which tends to conceal literary representations concerning displays of affection that are considered as “deviant” from the patriarchal norm, we draw from Adrienne Rich’s (1983) notion of writing as a re-vision as well as contemporary critiques of sexuality in Hispanic American literature, including Balderston (2006) and Arnés (2016). We consider that, in *En breve cárcel*, the character engages, through writing, in a revision of what we call the “the learning of the body;” in other words, the revision of cultural meanings and the way they are assimilated and incorporated into one’s own body. The mythological character Diana/Artemis plays a central role in this literary work, because it represents the contention between meanings related to the character’s identity, as she evokes the myth (and disrupts it) as a way to question the cultural meanings of the female body, including the opposing ideas of healthy sexuality (heterosexuality) and disorder (homosexuality).

Keywords: Sylvia Molloy. Feminist criticism. Women in Literature. Hispanic American literature.

¹ Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: lmancano.gomes@gmail.com.

O romance *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy, publicado em 1981, é considerado um marco dentro da literatura argentina a partir da perspectiva da crítica feminista e dos estudos sobre sexualidade e (na) literatura. Para Balderston y Quiroga (2005), a publicação do romance de Molloy e do romance de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976), abriram novas possibilidades para a literatura argentina, pela relação entre ideologia e estética proposta em ambas as obras, nas quais figura o sujeito homossexual e o desejo homoafetivo – gay/lésbico – pela primeira vez. No caso da obra de Molloy, a partir de um triângulo amoroso entre mulheres.

Os livros de Molloy e Puig, atualmente reconhecidos pela crítica como os primeiros a assumir o tema da homossexualidade na literatura argentina, foram escritos no exterior. Puig partiu para o exílio em 1973, após receber uma ameaça devido à publicação de *The Buenos Aires affair*, obra censurada pela ditadura, e *El beso de la mujer araña* foi escrito quando Puig estava no exílio, no México, e foi publicado pela editora Seix Barral, de Barcelona, em 1976. Molloy já vivia nos Estados Unidos desde o mesmo ano e, como comenta a autora em entrevistas, nenhuma editora argentina quis publicar o romance na época, que foi lançado inicialmente também pela editora barcelonesa. Por anos, a circulação de ambas as obras no país natal dos autores aconteceu de maneira “secreta”, através de exemplares adquiridos no exterior ou fotocópias.

Entretanto, se pensamos nos antecedentes do sujeito emergente em *En breve cárcel*, encontramos o romance de Reina Roffé, *Monte de Venus*, publicado no mesmo ano que *El beso de la mujer araña* e censurado imediatamente após a sua publicação por imoralidade, como comenta Guerra (2011), por ser um relato de caráter homossexual, o primeiro da literatura argentina em que a personagem se declara lésbica (ARNÉS, 2011).

A censura indireta ao romance de Molloy tem relação com esse capítulo anterior da literatura argentina e com a história do país, visto que o ano da publicação dos romances de Roffé e Puig corresponde ao ano de instauração da ditadura, quando a homossexualidade foi proibida publicamente e relegada ao espaço privado. “Hay que espantar a los homosexuales de las calles para que no perturben a la gente decente”, afirmava, em 1977, o chefe da polícia nacional argentina (BARZÓN, 2006 apud ARNÉS, 2011, p. 45).

Segundo Laura Arnés, a protagonista de *En breve cárcel* recupera, de forma contundente, a “grafia incipiente” delineada por Roffé em *Monte de Venus* para converter o desejo lésbico “no sólo en escritura, sino en su novela” (ARNÉS, 2001, p. 51).

O foco da crítica na formulação do desejo homoafetivo, da constituição do sujeito lésbico e de sua emergência na literatura argentina do século XX se volta à contestação da construção histórica do desejo homoafetivo feminino como algo não nomeável. Portanto, ainda que

indiretamente, a publicação do livro de Molloy pode ser considerada como “subversiva”, por romper com a situação do encerro imposto e representar publicamente algo considerado secreto.

Sylvia Molloy, nos ensaios e entrevistas nos quais se dedica a pensar esta sua primeira obra comenta as aproximações da crítica ao tema da sexualidade. Ela destaca o escamoteio relacionado à circulação do livro, não publicado inicialmente em seu país de origem, e o silêncio que pesou sobre ele em um primeiro momento. Do mesmo modo, ela frisa o embaraço da crítica:

Lo lesbiano no aparecía como secreto, ni como patología, ni como algo que se disimula, ni siquiera como fuente de oprobio o de vergüenza, sino como algo que está ahí y de lo que se habla con total naturalidad. La anécdota lesbiana no buscaba llamar la atención sobre sí, ni para escandalizar ni para justificarse, y quizá fuera eso lo que perturbaba. De ahí las reseñas confusas, porque no sabían cómo tomar el texto (MOLLOY, 2009, s.n.).

O comentário sobre a recepção crítica indica, em primeiro lugar, que a autora concebe o desejo homoafetivo como algo intrínseco ao sujeito (e ao corpo) que está sendo trabalhado no romance. Em segundo lugar, que a crítica não sabia como abordar o texto adequadamente e, inclusive, ocultava que se tratava de um romance cuja protagonista era lésbica, o que a autora considera, na mesma entrevista, como “una manera de volver al closet un texto que no se pretendía secreto” (MOLLOY, 2009, s.n.).

Como crítica literária, Sylvia Molloy também está pensando este apagamento da homoafetividade feminina quando, por exemplo, analisa a organização da obra de Teresa de La Parra, pois afirma que a edição dos *Diarios* de Teresa de La Parra recortou os escritos da autora para que não incorporassem indícios sobre sua relação com outra mulher, Lydia Cabrera.

Para nós é relevante pensar que Molloy, assim como outras autoras/es, tem proposto novas leituras das obras de autoras canonizadas na América Latina, como Gabriela Mistral e a já citada Teresa de La Parra. Essas “outras” leituras consideram aspectos do texto antes ignorados ou escamoteados pela crítica, como comenta Guerra (2011): “En Teresa de La Parra e Mistral, la experiencia lesbiana se mantuvo en estricto silencio y sólo se aludió a ella en una escritura tangencial o a nivel de subtexto que sólo ahora se empieza a descifrar” (GUERRA, 2011, p. 159).

Portanto, consideramos que nomear a sexualidade dessas escritoras não significa estabelecer relações diretas entre dados biográficos das autoras e suas obras e sim pensar como essa sexualidade é construída literariamente: “significa rescatar sexualidades – y sobre todo figuraciones culturales y textuales de esas sexualidades – que han sido silenciadas, “normalizadas” (MOLLOY, 2012, s.n.).

Resgatar representações de sexualidades tidas como “desviantes” significa, ainda segundo Molloy, romper com o *closet* da representação literária e da crítica: “Así como el

cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma 'saludable', patriarcal, heterosexual van a parar en el closet de la representación literaria, para no hablar del closet de la crítica” (MOLLOY, 2012, p. 40).

Consideramos que esse outro modo de ler – e escrever – a homoafetividade feminina e também o corpo na literatura é o que Molloy exercita também em sua escrita ficcional.

A afetividade lésbica é um dos temas que atravessa a maioria de suas obras ficcionais – *En breve cárcel*, *Varia Imaginación*, *El común olvido* e *Desarticulaciones* –, embora de modos diferentes em cada uma delas.

Em um de seus ensaios, *Sentido de Ausencias*, de 1985, Molloy analisa, como leitora/escritora, quais obras literárias escritas por mulheres e quais escritoras marcaram sua formação literária, para pensar a ausência/presença de mulheres e como quer – e reconhece a necessidade de – convocá-las em sua escrita: “decir quien ha marcado mi escritura es decir quién soy cuando escribo. Y aun cuando no escribo: quienes me han marcado tiñen mi visión del mundo, me ayudan a recortar la realidad de que soy parte” (MOLLOY, 2002, p.785).

O texto breve é um exercício de questionamento sobre sua relação com estas precursoras, se existem, se não, se podem ser inventadas ou recuperadas, argumentação que conclui com a seguinte questão – e desafio:

queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto* (em itálico no original), de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por saltadas o marginadas no existen. Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con atención; fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradien y toquen mi texto (MOLLOY, 2002, p. 788).

Pode-se afirmar que aquilo que a autora está propondo no ensaio – a criação de uma tradição tardia, inventada – marca também um dos caminhos da crítica sobre literatura e homoafetividade que vem sendo pensada na literatura hispano-americana, por autores/as como Balderston (2006), Arnés (2016) e também pela própria Molloy, como comentado anteriormente.

Nesta bibliografia ainda recente e exígua, construída a partir das questões inicialmente suscitadas no contexto do florescimento da crítica feminista e dos chamados “estudos gays” a partir dos anos 70 e sua institucionalização nas universidades norte-americanas entre as décadas de 80 e 90, busca-se pensar – e visibilizar – como os afetos homoafetivos, interditados pelas normas heterossexuais que orientam a cultura (e, por sua vez, a crítica), circulam literariamente nas obras produzidas no continente.

Este esforço parte também de uma intensa revisão histórica empreendida pelo movimento feminista e de uma (re)interpretação do modo pelo qual esta interdição à homossexualidade foi

construída no bojo da formação do sujeito nacional dos Estados-nações recém erguidos após as independências dos países latino-americanos.

Segundo Mogrovejo (2000), é na literatura produzida por mulheres que se pode ler configurações do desejo homoafetivo que excedem as concepções normativas sobre a sexualidade feminina. Entretanto, a história “oficial” do lesbianismo, à parte desta história literária composta por saltos e fragmentos, está marcada por proibições e, sobretudo, pela perpetuação do silêncio.

Desta forma, na História oficial, sabe-se mais sobre o lesbianismo através de obras masculinas do que pelas mãos e letras das próprias lésbicas. Isto se dá, em primeiro lugar, porque o lesbianismo, tal qual é interpretado hoje, é uma categoria recente (FALQUET, 2012, p. 10), posto que por séculos foi considerado pecado, crime, doença, por vezes articulando mais do que um desses atributos.

Da Idade Média à Contemporânea, a lésbica foi interpretada como um sujeito anormal tanto pela religião, por considerá-la pecadora, pela justiça, por considerá-la criminosa, e pelo saber médico e saber psicológico, para os quais padece(ria)² de uma enfermidade (MOGROVEJO, 2000, p. 28).

Embora a homossexualidade tenha deixado de ser catalogada como transtorno psiquiátrico em 1973 nos Estados Unidos e na Organização Mundial da Saúde, até 1990³, a homofobia e o pânico sexual não foram totalmente desmantelados. Ainda que avanços sejam evidentes, estas construções históricas seguem circulando, institucionalmente ou não, no imaginário social e são amplamente difundidas na cultura popular, sustentada pelos meios de comunicação, pelo discurso militarista e conservador.

A cultura popular é permeada com ideias de que a variedade erótica é perigosa, doentia, depravada, e uma ameaça a tudo desde pequenas crianças até segurança nacional. A ideologia sexual popular é uma sopa nociva de ideias de pecado sexual, conceitos de inferioridade psicológica, anti-comunismo, histeria de massa, acusação de bruxaria, e xenofobia. A grande mídia sustenta essas atitudes com implacável propaganda. Eu chamaria esse sistema de estigma erótico a última forma de preconceito respeitável já que as formas mais antigas não mostraram tal vitalidade obstinada, e as novas continuamente não se tornam aparentes (RUBIN, 2012, p. 17).

“No entanto, elas estavam lá”⁴: ainda que a homossexualidade feminina tenha sido construída como inaudita e indizível, mulheres lésbicas continuaram existindo e escrevendo, movendo-se às vezes de forma mais visível, em contextos sociais nos quais eram aceitas, outras

² É custoso conjugar o verbo no passado posto que estas construções, como pretendemos discutir, tem efeitos vigentes e desdobramentos que perduram em variados contextos e países, inclusive no discurso oficial daquele que governará o Brasil no próximo período (2019-2022) e nas propostas de “cura gay” através de terapias de reversão apresentadas por parlamentares evangélicos.

³ No Brasil, a homossexualidade foi retirada oficialmente da lista de transtornos mentais em 1985.

⁴ Subtítulo de um capítulos de Swain (2000).

clandestinamente, expressando-se através de cartas, diários, de obras literárias (com assinatura própria ou sob pseudônimos).

Esta história da homossexualidade aqui resumida se complexifica quando passamos a considerar os discursos que circulam à margem da instituição e da normatividade que a rege, com sua conseqüente subversão. Para que fosse possível *dar a conocer* essas outras narrativas foi necessária uma intensa revisão realizada a partir do final dos anos 1960, com a eclosão do movimento de libertação homossexual, cujo principal marco é a revolta de Stonewall (1969), nos Estados Unidos, e do movimento feminista.

Nesse momento, com as formulações do nascente pensamento feminista lésbico e da teoria literária feminista, que articulavam movimento político “geral” e luta pela transformação do conhecimento teórico em diversos campos, entre eles, a literatura, as feministas estão tratando de dismantelar a ideia de “natureza feminina” ao formular que esta ideia é construída a partir de uma visão patriarcal, autoras como a já citada Gayle Rubin, Monique Wittig e Adrienne Rich (não sem conflito entre suas companheiras), dismantelaram a ideia de que a heterossexualidade é inata a todos os indivíduos e passarão a analisar seu caráter social.

Estas mudanças de paradigmas têm uma história e foram construídas também a partir de uma revisão da própria História, da circulação do desejo e das normas que o orientaram em diferentes períodos. Assim, inventar tradições ou explorar zonas de contato entre autoras e obras a partir do tema da sexualidade exige uma mudança nos paradigmas, nas formas de ler, ideia que também atravessa alguns trabalhos críticos de Molloy sobre os temas de gênero e sexualidade na literatura⁵.

A revisão realizada por críticos e críticas da literatura hispano-americana fundamentais para a presente pesquisa, como Arnés (2016) e Balderston (2006), aproxima-se às formulações de Adrienne Rich que, em um ensaio autobiográfico sobre a escrita e a crítica feminista, afirma que a existência (formação) de um movimento lésbico-feminista articulado foi fundamental para recuperar escritos de mulheres lésbicas e que, sem esse movimento, “los escritos lésbicos permanecerían en ese rincón donde muchas de nosotras solíamos escondernos para leer libros prohibidos con mala luz” (RICH, 1983, p. 47).

Para a autora, o ato de “re-visão” consiste em um ato de “mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica”, um movimento que, para ela, inserida em um contexto de mudanças de paradigmas no seu próprio fazer literário (e

⁵ Por exemplo, o ensaio *De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik* (1999); *Hispanisms and homosexualities* (1998), organizado com Robert McKee Irwin, entre outros.

crítico), “es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de supervivencia” (RICH, 1983, p. 47).

No texto introdutório à antologia *Women's writing in Latin America* (1991), intitulado *Female Textual Identities*, Sylvia Molloy analisa pontos em comum da escrita feminina na América Latina, a partir de uma seleção de textos apresentados. Para a autora, o deslocamento frequente nos textos escritos por mulheres indica um deslocamento na ordem do ser, nos quais as autoras propõem diferentes autorrepresentações como resposta (e correção) aos estereótipos culturais, e este deslocamento é um dos principais impulsos por trás da escrita (CASTRO-KLARÉN; MOLLOY; SARLO, 1991, p. 108).

Além desta reconfiguração do eu, Molloy identifica outras convergências nos textos apresentados, como a fragmentação do corpo, considerada uma das estratégias para reescrever o corpo das mulheres e também uma forma de reescrever o desejo – não mais a partir da posição de objeto do desejo masculino, e sim como sujeito que deseja; a recuperação de cenas familiares para repensar a economia do desejo ditada pelo âmbito privado, associado ao feminino e à sensibilidade feminina estabelecida pela prática patriarcal; e a revisão mitológica. Ainda que Molloy esteja analisando estas características em obras de outras escritoras, consideramos que elas estão presentes também em suas obras, de modo particular em *En breve cárcel*.

A escrita da personagem do romance, iniciada a partir de uma espera e de uma ausência, se desdobra em uma revisão do seu próprio corpo e dos significados culturais inscritos nele. Essa revisão e reinscrição implica, para Guerra (2011), a elaboração de uma subjetividade “que não se identifica plenamente com a vasta fabricação patriarcal do signo mulher”. Para isso, recorre à construção do corpo a partir de três formulações: o corpo narrante como *corpus* – isto é, a “inscrição material da letra que se converte em objeto passível de ser analisado” (GUERRA, 2011, p. 163), como corpo enfermo e como corpo mitológico. Entre essas formulações, uma delas nos parece fundamental para analisar esta sua primeira obra: a revisão mitológica.

A personagem mitológica greco-romana Diana/Artemisia desempenha um papel central neste romance, por representar uma disputa entre significações diferentes sobre o corpo feminino relacionadas à própria identidade da personagem-narradora. O mito de Diana surge inicialmente ao final da primeira parte do romance, através de um sonho definido por ela como “curioso”, no qual recebe uma ligação de seu pai morto que lhe pede para viajar a Éfeso, ao templo de Artemisia. Este sonho desencadeia um conflito em relação ao seu significado, pelo desejo do pai, que a personagem diz não saber interpretar - “¿para qué la manda el padre, para adorar o para destruir?”- e pela oposição entre a Diana indicada pelo pai e a Diana da qual a personagem se sente mais próxima:

Ella prefiere otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo, pero para esa figura no parece haber santuario estable. Sí la deleitan los pechos de esa otra Diana, pequeños y firmes, apenas perceptibles bajo la túnica con la que la visten sus celebrantes del siglo dieciséis en cuadros y estatuas. Disponible, armada de arco y flecha, seguida de lebreles, no se detiene; no la lastran los racimos de pecho, maternos y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Éfeso, cifra de la fecundidad. No, la otra Diana, la que ella prefiere - la Diana suelta-, no es fecunda. Reacia, desafía como cuerpo siempre deseable y siempre fuera de alcance: si hay algo de fecundo en ella es ese propio desafío, del que se alimenta. Pero tuerce los hechos: su padre no le habló de esta Diana virgen y esquiva, le habló en cambio de la otra, de la rotunda, la imponente, la fija. A ella tendría que ir (MOLLOY, 1981, p. 78).

Neste primeiro momento, a figura mitológica indicada pelo pai, que corresponde à estátua de Artemísia localizada no templo de Éfeso, e a figura mitológica escolhida pela personagem, que, segundo a descrição, associa-se à representação da estátua de Diana de Versalhes, colocam em contraposição significados e papéis em torno da representação da deusa. A primeira, mais próxima ao modelo patriarcal, como protetora da fecundidade e da função reprodutiva das mulheres, e a segunda, que podemos classificar como “amazona selvagem”, reapropriada como figura representante do lesbianismo na cultura contemporânea. Além disso, a recuperação das duas representações também coloca em contraposição duas noções importantes para o percurso da personagem no romance, que são as noções de fixidez e mobilidade. No penúltimo capítulo da segunda parte do romance, Diana será recuperada novamente, desta vez com mais intensidade e maior aprofundamento. Em um fragmento, a personagem contrapõe aquilo que diz ser as duas caras da deusa, sob a forma de disputa entre significados e movimentos:

Cuerpos, cuartos ahitos, templos establecidos, palabras rotundas y proféticas, meta de peregrinos: cuerpos, cuartos vacantes, ausencia de lugar de ceremonia y de palabra asentada, pregunta insatisfecha. Así son las dos caras de la Diana que hoy recorre. (...) Para buscarse acude a Diana: receptáculo de múltiples versiones, hay algo de ella en todas (MOLLOY, 1981, p. 150).

Além de contrapor as representações em torno da deusa, a personagem recorre ao mito para pensar o seu próprio itinerário – entre Éfeso e Versalhes, entre a Buenos Aires de sua infância, recuperada como memória, e a cidade na qual escreve, Buffalo (Estados Unidos), entre o quarto que elegeu como cárcere temporário e o abandono do recinto (e, conseqüentemente, da escrita).

Para nós, a leitura e a revisão do corpo mitológico em *En breve cárcel* é fundamental porque reúne e condensa dois aspectos fundamentais da nossa análise. O primeiro, o deslocamento em termos de gênero e sexualidade, pois a personagem mobiliza o mito e desestabiliza-o como forma de inquirir – “pregunta insatisfecha” – os significados culturais atribuídos ao corpo feminino.

O corpo feminino, como aponta Grosz (2000), é definido culturalmente a partir da capacidade reprodutiva das mulheres e da sexualidade e está marcado pela estrutura heterossexual e binária, construída sob a oposição e complementaridade entre os pares homem/mulher; masculino/feminino; ativo/passivo, que considera as mulheres como objetos de desejo e os homens como sujeitos desejantes (GUERRA, 2011). Entretanto, o corpo representa também um espaço crucial para a contestação dos papéis atribuídos às mulheres e se configura como o primeiro território para a compreensão de sua existência psíquica e social, inseridas “em uma série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais⁶” (GROSZ, 2000, p. 77).

Em segundo lugar, porque a recuperação do mito e sua desestabilização estão associadas à saída que a personagem elege para si mesma, quando decide empreender uma nova viagem e promove um novo deslocamento territorial, que marca o final do romance:

Caer y con que con ella se derrumbe este cuarto con todo lo que encierra. Destruirse para poder destruir, camino errado quizás, pelo el único que le parece posible. Desdén del coloso femenino; sí, desdén, porque la desafía y no puede ni quiere acercarse a él (IDEM, 1981, p. 154).

Os desdobramentos criados por Molloy em torno de Diana/Artemisia se relacionam com as considerações de Showalter (1994). Para a autora, “a escrita das mulheres é sempre um discurso de duas vozes que personifica as heranças social, cultural e literária tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER in HOLLANDA, 1994, p. 50). Consideramos que a revisão do mito de Diana está relacionada à emergência do sujeito lésbico no romance e aos conflitos vivenciados a partir desta posição, posto que a figura mitológica de Diana/Artemisa é um dos escassos modelos visíveis próximos à representação da sexualidade feminina homoafetiva⁷.

Em *En breve cárcel*, a personagem narra a relação com o seu próprio corpo e com a doença, na qual a enfermidade configura o único momento da obra no qual ela considera que há uma compreensão unitária e uma apreensão do próprio corpo:

aceptó reconocerlo como un cuerpo que, porque le dolía, reclamaba su atención, una mirada. (...) Una mirada distinta que prescinde casi de los ojos: quiso sólo sentirse y reconocerse entera en el cuerpo pesado e inerte (...); quiso instalarse plenamente en esa masa como quien se instala por fin en un dominio al que no creía tener derecho y que, desde siempre, le había pertenecido (MOLLOY, 1981, p. 107)

⁶ Essa formulação está sintetizada na frase de Bárbara Kruger, artista estadunidense, em obra de 1989: *Your body is a battleground* (Seu corpo é um campo de batalha). <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>. Acesso 03.nov.2017.

⁷ Diana Bellessi enfatiza que esse modelo é ainda mais escasso na América Latina, pela tradição católica (BELLESSI, 1991, p. 37).

Enquanto as mãos da personagem de *En breve cárcel* dedicam-se à escrita como uma forma de analisar-se, a voz aparece associada à necessidade de expressar-se, como no seguinte fragmento: “Con una voz, su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir” (MOLLOY, 1981, p. 36).

O processo de emergência do sujeito em seu primeiro romance é, paradoxalmente, marcado pela desconstrução e pela fragmentação já comentada. Como afirma a própria autora em *En breve cárcel: pensar otra novela*:

Es claro que el ímpetu que guía la escritura de *En breve cárcel* va en contra del impulso autobiográfico habitual, que es reunir, componer una imagen. Ese proceso, en la novela, aparece constantemente coartado, criticado, frustrado. Es un ejercicio de *descomposición*, más bien” (MOLLOY, 1998, p. 12, grifo nosso).

Entre as leituras desta “desconstrução” está, por exemplo, a de Giorgi (2014). Para o autor, *En breve cárcel* integra um conjunto de obras nas quais se revela uma intimidade trapaceira, nas quais o que importa é:

la interrogación sobre esa 'materia de vida' cuyo estatuto ha sido puesto en cuestión, y cuya naturaleza – entre el cuerpo, la cultura y la experiencia – ha dejado de ser el fundamento presupuesto de la subjetividad; por eso se vuelve instancia de investigación y de interrogación (GIORGI, 2014, p. 37).

A partir daquilo que viemos explorando ao longo do texto, é possível sustentar que, em *En breve cárcel* (1981), a literatura se configura como um local privilegiado para repensar as representações sociais do corpo e o desejo feminino. Lemos transformações do corpo que perturbam a inscrição do sujeito e da homoafetividade feminina na literatura, e convocam outras leituras críticas, algo que pode ser sintetizado em outra cita de Molloy, desta vez em ensaio sobre Borges: “tanto el cuerpo como el lector se han aprendido a olvidar un ejercicio de reconocimiento que acaso los haría vivir – y leer – de otro modo” (MOLLOY, 1999, p. 13).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNÉS, Laura. La lesbiana y la tradición literaria argentina: Monte de Venus como texto inaugural. *Lectora*: revista de dones i textualitat. Barcelona, n. 17, 2011. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7204>> Acesso em 01 ago. 2017.

_____. *Ficciones lesbianas*. Literatura y afectos en la cultura argentina. Buenos Aires: Editorial Madreselva, 2016.

BALDERSTON, Daniel; QUIROGA, Jose. *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005.

BARDERSTON, Daniel. Los caminos del afecto. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 32, no. 63/64, 2006, pp. 117–130.

BELLESSI, Diana. La construcción de la autora: una poeta lesbiana. In: *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1996, 35-40.

CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia; SARLO, Beatriz (ed.). *Women's writing in Latin America: an anthology*. Colorado: Westview Press, 1991.

FALQUET, Jules. *Romper com o tabu da heterossexualidade*. Disponível em: <<https://julesfalquet.files.wordpress.com/2010/05/art-port-romper-o-tabu-da-heterossexualidade.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2017.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, bipolaridad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados. Cadernos Pagu: corporificando gênero*. Campinas, n.14, p. 45- 86, 2000.

GUERRA, Lucía. Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad. *Aisthesis*, Santiago, n. 50, p. 157-171, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071871812011000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 ago 2016.

MOGROVEJO, Norma. *Un amor que se atrevió a decir su nombre: La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México: Plaza y Valdés Editores, 2007.

MOLLOY, Sylvia. De Safo a Baffo. Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik. In: *ESTUDIOS*, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Año 7, nº 13. Caracas, ene-jun, 1999, pp. 133-140.

_____. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

_____. "En breve cárcel": pensar otra novela. *Revista Punto de Vista*. Buenos Aires, Año XXI, número 62, Diciembre, 1998.

_____. La palavra en la boca. *Página 12*, 25 de set. de 2009. Entrevista concedida a Patricio Lennard. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-26.html>> Acesso em: 20 ago. 2016.

_____. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

_____. Sentidos de ausencias. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. LI, Núm. 132-133, Julio-Diciembre 1985. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4061>> Acesso em: 27 mar. 2017.

RICH, Adrienne. *Cuando las muertas despertamos: escribir sobre re-visión*. In: Sobre mentiras, secretos y silencios. Barcelona: Icaria, 1983.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 21, p. 1-88, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SWAIN, Tania. *O que é lesbianismo*. São Paulo: editora Brasiliense, 2004 (Coleção primeiros passos).

EXPLORANDO UM MODELO COMPUTACIONAL DA AQUISIÇÃO LEXICAL

Rafael Luis Beraldo¹

Resumo: O problema lógico da aquisição lexical pode ser descrito da seguinte maneira: como a criança pode aprender a associação arbitrária entre som e significado dado que os adultos à sua volta podem estar falando sobre qualquer assunto, usando as palavras que lhes convier? Em outras palavras, que mecanismos cognitivos estão disponíveis para a criança intuir o que está sendo dito e a partir disso adquirir um léxico? Neste trabalho, apresentamos uma revisão crítica do modelo computacional da aquisição lexical proposto por Siskind (1996), acompanhado de uma breve revisão da teoria que o sustenta e das análises alternativas propostas por dois outros modelos. A modelagem computacional constitui uma importante forma de verificar a viabilidade de conceitos provenientes das descrições de crianças em idade de aquisição bem como dos estudos psicolinguísticos. Para que possam ser incorporados a um modelo da cognição, tais conceitos devem ser especificados formalmente, o que pode levar a uma maior compreensão da sua instanciação no cérebro, plausibilidade e consequências. O modelo em questão põe à prova o conceito de aprendizagem transituacional — a noção de que as crianças adquirem as palavras observando o que há em comum entre as suas diversas ocorrências, considerando os contextos linguístico e extralinguístico — em uma simulação da tarefa da aquisição lexical que leva em consideração obstáculos como a incerteza referencial, o ruído e a homonímia. Veremos ainda que apesar de lançar luz sobre muitas questões da aquisição lexical, o modelo discutido ainda deixa aberta muitas portas para investigação.

Palavras-chave: Modelagem Computacional. Aquisição Lexical. Aquisição da Linguagem.

Abstract: The logical problem of word learning can be described as follows: how can a child learn the arbitrary association between sound and meaning given that her caretakers may be reasonably talking about any subject and using any words they might want to? Or, alternatively, what cognitive mechanisms are available for the child to infer what is being said and from this inference acquire a lexicon? In this paper, we present a review of the computational model of lexical acquisition proposed by Siskind (1996), along with a brief review of the supporting theoretical literature as well as some criticism. Computational modeling is an important way of assessing how viable the concepts put forth by descriptions of child development and by psycholinguistic experiments really are. In order to be incorporated into a model of cognition, such concepts must be formally rendered, which might lead to a greater understanding of their instantiation in the brain, their plausibility and their unforeseen consequences. Siskind's model puts the notion of cross-situational learning to the test. The idea that children are sensitive to what is common among several occurrences of a word is simulated in a lexical acquisition task where hurdles such as referential uncertainty, noise and homonymy are all present. We end by considering what light has been shed on the issue of lexical acquisition and what questions are still left unanswered by the model at hand.

Keywords: Computational Modeling. Lexical Acquisition. Language Acquisition.

¹ Mestrando em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, e-mail: rberaldo@cabaladada.org.

Ao nascer, a criança nada sabe sobre as palavras: todos os significados lhe são opacos. Por meio de algum processo, naturalmente e sem instrução, ela é capaz de construir o seu léxico. Podemos ver esse léxico como um mapeamento entre a representação mental das palavras — fisicamente, sons ou sinalizações — e algum tipo de representação mental do significado. Deixando as considerações semânticas de lado por hora, explicar a aquisição lexical torna-se a busca por uma teoria dos mecanismos cognitivos disponíveis ao aprendiz para realizar esse mapeamento (INGRAM, 1999, p. 155). Os dados de produção lexical das crianças (bem como o que deixam de produzir) têm permitido conjecturas acerca de quais seriam esses mecanismos cognitivos; já os experimentos psicolinguísticos fornecem evidências que atestam ou refutam a sua validade. Uma terceira via de investigação, a modelagem computacional, viabiliza a instanciação precisa desses mecanismos, de modo que podemos testar a sua robustez e suficiência frente ao problema da aquisição lexical.

A modelagem computacional da cognição nos permite simular as diferentes estratégias que os esforços teóricos têm descrito ao mesmo tempo que exige uma descrição formal do problema em mãos (PEARL, 2010). No decorrer deste artigo, exploraremos diversos aspectos do modelo de aquisição lexical proposto por Siskind (1996). Discutiremos sua adequação ao problema, quais variáveis são controladas ou não e como a especificação concreta de um problema linguístico pode levar a novas reflexões.

Dentre as vantagens da modelagem da cognição, estão a possibilidade de variar os parâmetros da simulação e de substituir o mecanismo subjacente que está sendo testado. É possível averiguar, por exemplo, o impacto do tamanho do léxico alvo ou da quantidade de elementos distratores. Diferentes mecanismos de aquisição também podem ser facilmente comparados, desde que os dados de entrada sejam compatíveis entre si. Em suma, essa técnica torna viável a exploração de diversas condições experimentais em um mesmo estudo.

Como baliza, devemos sempre nos ater às capacidades cognitivas do aprendiz em questão. No caso da criança adquirindo um léxico, é razoável assumir que possua a habilidade de segmentar palavras, mas não que tenha acesso aos seus significados de antemão — caso contrário, o poder explicativo do modelo seria seriamente comprometido. O desenvolvimento linguístico da criança fornece outra métrica importante a partir da qual podemos julgar a adequação do modelo. Espera-se que o mecanismo em questão se comporte de maneira compatível com as tendências do aprendiz humano. Por exemplo, uma observação recorrente é que as crianças apresentam uma explosão na taxa de aquisição das palavras no momento em que exibem um vocabulário de produção com cerca de 50 itens (DROMI, 1999). Um modelo consistente com essas e outras observações pode dar pistas em direção a uma maior

compreensão dos mecanismos da aquisição, embora naturalmente não possa ser tomado como equivalente ao que a criança faz. Ou seja, um modelo — à medida em que se torna mais e mais psicologicamente plausível — fornece evidências de que o mecanismo de aquisição instanciado é válido enquanto solução do problema formalmente especificado e estaria disponível para o aprendiz.

O que segue é uma caracterização do problema da aquisição lexical e conjecturas sobre os mecanismos com os quais as crianças parecem filtrar os dados de entrada. Tais mecanismos, normalmente caracterizados como vieses cognitivos², permeiam o trabalho da modelagem computacional de maneira nem sempre explícita; portanto, investiremos algum tempo descrevendo-os. Mais à frente, prosseguimos com uma revisão crítica do modelo de Siskind, pesando suas contribuições e caminhos deixados em aberto.

COMO AS CRIANÇAS ADQUIREM PALAVRAS?

Imagine uma língua na qual cada palavra possui apenas um referente concreto no mundo. Os enunciados não têm nenhuma estrutura interna, sendo apenas um encadeamento de palavras. Para uma criança nascida nessa comunidade, a tarefa da aquisição lexical seria bastante simples: estabelecer as relações entre as palavras que ouve e os referentes que vê à sua volta. Em um determinado episódio, a criança ouve a palavra *mamão* ao mesmo tempo que, à sua frente, há um cesto contendo maçãs, peras e mamões. Para adquirir a palavra, bastaria que ela postulasse o referente correto e que o confirmasse nas exposições subsequentes à palavra. Caso em sua hipótese selecionasse o referente errado — a maçã, por exemplo — sua experiência linguística e perceptual eventualmente iria oferecer evidências o suficiente de que *mamão* não é a fruta vermelha e pequena, mas aquela grande e repleta de sementes. A princípio, o problema da aquisição lexical nessa língua parece facilmente superável.

No entanto, não seria descabido supor, como reflete Quine (1960), que a criança prestasse atenção a mais referentes do que propusemos acima. Mesmo que limitássemos as hipóteses apenas aos referentes visíveis no contexto extralinguístico, ainda assim muitos seriam válidos: as cadeiras, a mesa, o café, os pães, os pratos ou talheres, as pessoas e até mesmo o chão e o teto. Se nessa língua simplificada o problema já começa a parecer intransponível, a dificuldade é mais evidente nas línguas naturais, que permitem construções sintáticas e semânticas muito mais ricas, tornando o espaço de hipóteses que a criança deve considerar imensamente maior.

² Os termos viés, restrição e assunção são empregados na literatura de maneira equivalente com o sentido de “tendência imposta pela cognição”. Em geral, optaremos por “viés”, porém os outros termos serão utilizados quando fizermos referência à nomenclatura proposta por algum autor.

Ainda assim, ao completar seis anos de idade, as crianças já conhecem cerca de 14.000 palavras (CAREY, 1978). Para explicar a aparente disparidade entre a dificuldade do problema da incerteza referencial, posto acima, e a facilidade com que as crianças o resolvem, mecanismos cognitivos têm sido propostos, dando ao aprendiz um papel ativo na construção de uma representação interna do mundo a partir de vieses mentais e perceptuais, bem como fazendo uso do seu conhecimento sintático.

Markman (1990) apresenta vieses que restringiriam os possíveis significados das palavras, em especial dos substantivos. A pesquisadora defende e fornece evidências experimentais de que as crianças prioritariamente presumem que as palavras dizem respeito a objetos inteiros e não suas partes (*assunção do objeto inteiro*) e que o nome atribuído a um referente pode ser estendido também aos outros objetos da mesma classe (*assunção taxonômica*). Para contrabalancear os efeitos da assunção do objeto inteiro, Markman propõe ainda que a criança tem uma preferência por não associar uma nova palavra a um objeto para o qual já tem um nome (*assunção da exclusividade mútua*). Dessa maneira, conhecendo a palavra *cachorro* e seu referente, poderá considerar a hipótese de que as palavras *focinho* ou *pata* correspondam a uma parte do animal, uma vez que o todo já possui um nome. Guiada por esses vieses cognitivos e pela atenção compartilhada com o adulto (BALDWIN, 1995), a criança restringe consideravelmente o número de hipóteses que considera ao ouvir uma nova palavra.

Naigles (1990) argumenta que tais vieses cognitivos, por serem propostos para substantivos, não contemplam as dificuldades específicas da aquisição dos verbos. Além da incerteza referencial, outros fatores semânticos tornam o problema ainda mais intrincado. Por exemplo, não há uma relação confiável entre os contextos linguístico e extralinguístico que garanta que um determinado verbo carrega o sentido de causatividade. No entanto, existe uma simetria relativamente confiável entre a sintaxe e a semântica de um verbo: transitividade direta em geral é indício de causatividade, como é possível observar até certo ponto no par *derrubar* × *cair*. Essa noção de alavancagem sintática (LANDAU; GLEITMAN, 1985) da aquisição dos verbos constitui mais uma fonte de informações para restringir hipóteses sobre os possíveis significados das palavras.

Embora os vieses acima limitem as hipóteses, enunciados e seus contextos nem sempre fornecem informação ostensiva o suficiente para que o significado de uma palavra seja determinado. No entanto, o aprendiz pode ser sensível às diferenças e similaridades comuns entre as ocorrências. Fisher et al. (1994) e Pinker (2013) propõe um mecanismo de aprendizagem que cruza as informações dessas instâncias. O aprendiz progressivamente elimina as hipóteses que se mostrarem impossíveis e confirma aquelas possíveis, refinando seu

estado atual do significado da palavra. Eventualmente, ele irá convergir no significado correto. Seria por meio desse mecanismo, batizado de aprendizagem transituacional (do inglês *cross-situational learning*) por Fisher et al., que palavras com significados muito próximos como *andar* e *caminhar* poderiam ser eventualmente desambiguadas.

Siskind (1996) leva em consideração ainda outras dificuldades próprias ao problema que seu modelo pretende resolver, algumas delas atreladas à noção de aprendizagem transituacional. Além da incerteza referencial já comentada acima, são desafios: os enunciados com mais de uma palavra, o problema da alavancagem da aquisição, situações de ruído e palavras homônimas. Vejamos o que são.

Os enunciados que as crianças ouvem raramente contém apenas uma palavra. Portanto, as crianças devem postular um significado para o enunciado como um todo e subsequentemente aprender que parte do significado corresponde a qual palavra. O autor sugere que, além da observação de várias ocorrências, é possível utilizar o conhecimento semântico sobre algumas palavras já conhecidas do enunciado para restringir as hipóteses sobre outras. Esse conhecimento parcial sobre as palavras será explorado na próxima seção em mais detalhes. Note que, nesse modelo, apenas o conhecimento semântico é explorado, embora a sintaxe também seja uma possível fonte de informações, como argumenta Naigles (1990) acima.

A seguir, é preciso responder como as crianças adquirem suas primeiras palavras a partir de um estado inicial de conhecimento nulo. Siskind emprega uma estratégia transituacional, lentamente agregando conhecimento parcial sobre as palavras, o que permite estipular o que *não pode* e o que *pode* fazer parte do significado de uma palavra. Oportunamente, aplicam-se regras de exclusividade mútua no enunciado para determinar o que *deve* ser parte do significado de uma palavra. Em conjunto, tais regras operam desde os estágios da aquisição mais incipientes até os mais avançados.

Finalmente, homonímia e ruído são difíceis entraves para a estratégia transituacional, uma vez que ela depende de as palavras serem “consistentes em todas as situações observadas” (p. 50). Isto é, se o aprendiz está buscando o que há em comum em todas as instâncias de *porta*, o fato de que a mesma palavra tem dois sentidos completamente diferentes — o substantivo e o verbo no presente — fere a expectativa de consistência. Situações de ruído são análogas. É possível que a criança, ao observar uma cena e ouvir um enunciado, postule apenas hipóteses de interpretação incorretas, criando uma inconsistência. Ou seja, a quebra de consistência pode advir da presença de mais de um sentido a aprender ou do ruído. Nesse caso, o modelo precisa ser robusto o suficiente para identificar a presença do ruído ou para recuperar-se dele. Ambas as dificuldades são abordadas por Siskind.

UM MODELO TRANSITUACIONAL DA AQUISIÇÃO LEXICAL

Siskind (1996) apresenta um modelo computacional da aquisição lexical vista como um problema de mapeamento palavra-significado. Um de seus objetivos é dar realidade formal à noção de aprendizagem transituacional, que é a inferência do significado de uma palavra a partir das consistências que emergem da observação de diferentes ocorrências. Essa estratégia tem sido proposta para explicar como a criança poderia superar a incerteza referencial, ou seja, a constatação de que existe um número virtualmente infinito de asserções possíveis sobre o mundo e de que a criança deve de algum modo restringir quais podem razoavelmente corresponder ao significado dos enunciados que ouve. É ainda possível que a criança ouça um enunciado e que dentre as suas hipóteses de significado não esteja uma que corresponda ao que foi dito, configurando assim uma situação de ruído. O modelo é capaz de extrair significados corretos apesar da influência negativa desses dois fatores.

O aprendiz³ transituacional de Siskind consiste de uma simplificação da tarefa da aquisição lexical vista como a interação entre duas faculdades cognitivas distintas (p. 44). A faculdade da percepção da fala representa a capacidade da criança de segmentar palavras (ou sinalizações) a partir da fala (ou do *input* visual). Ela gera símbolos atômicos que correspondem à representação mental da palavra. Assim, ao ouvir o enunciado “A Maria levantou a cadeira”, o conjunto de símbolos {*a, Maria, levantou, a, cadeira*} será produzido. A segunda fonte de dados é a faculdade conceitual/perceptual, que representa a capacidade da criança de criar hipóteses sobre o que pode ter sido dito em uma determinada situação. Essa faculdade produz expressões conceituais seguindo Jackendoff (1983)⁴, de modo que ao ver a Maria levantar a cadeira a expressão CAUSAR(**Maria**, IR(**cadeira**, CIMA)) é gerada. Nesse modelo, a incerteza referencial é a medida de quantas expressões conceituais serão geradas por enunciado. Quando um enunciado vier pareado de nenhuma expressão que represente corretamente o seu significado, dizemos que tal par é ruidoso.

Ao longo das observações, o modelo determinará que os símbolos *Maria*, *cadeira* e *levantar* mapeiam para as representações **Maria**, **cadeira** e CAUSAR(*x*, IR(*y*, CIMA)), respectivamente. Como se vê, o aprendiz lidará com duas classes de palavras, aquelas que tomam e aquelas que não tomam argumentos, representados pelas variáveis *x* e *y*. Essas duas classes correspondem aos substantivos, que em sua maioria não tomam argumentos, e aos

³ Os termos *modelo* e *aprendiz* serão doravante empregados de maneira intercambiável, ao passo que *criança* será reservado para quando considerarmos as capacidades e características do aprendiz humano.

⁴ De acordo com Siskind, a escolha dessa representação semântica em especial não determina o funcionamento do modelo, de modo que seria possível substituí-la por uma semântica não decomposicional, ou baseada em traços etc.

verbos, que em sua maioria têm posições argumentais (p. 52). Palavras gramaticais, como o determinante *a* que aparece duas vezes no exemplo acima, são tidos como destituídos de conteúdo semântico; além disso, as palavras que constituem os enunciados são apresentadas desordenadamente ao modelo, pois os efeitos da ordem não são investigados. Finalmente, cada símbolo pode estar associado a um ou mais sentidos, de modo que o modelo terá ainda que lidar com situações de homonímia.

Além dessas simplificações, Siskind ainda supõe que a criança segue quatro princípios, fundamentais para o sucesso do modelo. O primeiro diz respeito ao uso do *conhecimento parcial* das palavras: a criança faz uso de fragmentos do significado das palavras para escolher quais significados hipotéticos de um enunciado são possíveis ou impossíveis. Por exemplo, dado o enunciado “o João caiu” e as hipóteses CAIR(**João**) e HAVER(**água**, EM(**chão**)), o conhecimento parcial sobre *João* ou *caiu* é suficiente para que a criança selecione a hipótese correta. O segundo princípio já foi discutido anteriormente e postula que a criança faz *inferências transituacionais*, encontrando o significado de uma palavra no que há em comum entre todas as suas ocorrências, isto é, a intersecção entre os conjuntos de fragmentos de significado hipotetizados em diferentes ocorrências. Ao ouvir dois enunciados, “o João caiu” e “a Maria caiu”, emparelhados corretamente com CAIR(**João**) e CAIR(**Maria**), a criança é capaz de determinar que a intersecção entre os conjuntos de fragmentos {CAIR, **João**} e {CAIR, **Maria**} é o conjunto contendo {CAIR}. Certas regras de composição semântica, bem como mais ocorrências, permitirão a eventual aquisição da expressão conceitual⁵ CAIR(*x*), que representa o significado pleno do verbo nessa abordagem.

Embora a inferência transituacional permita excluir fragmentos de significado, ela não é condição suficiente para garantir que um fragmento *deve* fazer parte do significado de uma palavra. Desse modo, Siskind propõe um terceiro princípio: a criança opera sob uma *restrição de cobertura* que pressupõe que o significado de um enunciado é estritamente derivado das palavras que o compõe. Se nenhuma outra palavra contribui com o sentido de CAIR, como é o caso em “a Maria caiu”, logo *caiu* deve conter o fragmento CAIR. Enquanto a inferência transituacional progressivamente diminui o conjunto dos fragmentos possíveis, a restrição de cobertura adiciona novos fragmentos ao conjunto daqueles necessários. O comportamento desses mecanismos é tal que, quando os conjuntos formados forem idênticos, os fragmentos que compõe o significado da palavra estão determinados. Finalmente, um quarto princípio,

⁵ Siskind denomina os fragmentos de significado de *símbolos conceituais*, que podem ser arranjados em uma *expressão conceitual*, ou seja, uma estrutura hierárquica de símbolos conceituais. Verbos são modelados como sendo expressões conceituais com posições argumentais ou *variáveis* como *x*, *y* e *z*. Substantivos também são expressões decomponíveis, porém não têm variáveis.

chamado de *princípio de exclusão*, estipula que as palavras em um enunciado não se sobrepõem semanticamente, isto é, contribuem partes excludentes do significado. Na situação onde a criança determinou que o significado de *João* é **João**, ela ainda tem que determinar se *caiu* significa $CAIR(x)$ ou $CAIR(\mathbf{João})$. Como consequência dessa restrição, a criança poderá determinar que o significado correto é $CAIR(x)$, pois **João** é derivado de outra palavra. Note que esse princípio coloca um problema para a aquisição em situações de concordância (FARIA, 2015), visto que alguns traços são realizados em dois ou mais itens lexicais. Por exemplo, no português, três palavras contribuem com o sentido de pluralidade no enunciado “os cachorros correram atrás do João”: *os*, *cachorros* e *correram*. Este problema não foi enfrentado por Siskind, entretanto, visto que ele não modela a aquisição de itens funcionais.

Siskind apresenta, então, um conjunto unificado de heurísticas para a aquisição de substantivos e verbos em face de incerteza referencial, homonímia e ruído. Esse conjunto de regras recebe um par de dados enunciado-significados onde o enunciado representa a saída da faculdade de segmentação da fala e os significados são hipóteses sobre o que pode ter sido dito geradas pela faculdade conceitual/perceptual. O modelo aprende as palavras em dois estágios: primeiramente, são determinados os seus fragmentos de significado, que adiante chamaremos de símbolos conceituais, e subsequentemente a maneira como eles se compõem em expressões conceituais. Assim, os símbolos conceituais componentes de *entrar*, a saber {IR, PARA, DENTRO}, são determinados e as várias combinações como $IR(x \text{ (PARA(DENTRO}(y)))$, $IR(\text{PARA, DENTRO})$, $DENTRO(IR(x) \text{ PARA}(x, y))$ etc. são testadas.

A entrada lexical de uma palavra w consiste de três tabelas, $P(w)$, $N(w)$ e $D(w)$. As primeiras duas tabelas são utilizadas no primeiro estágio e contém, respectivamente, o conjunto de símbolos conceituais possíveis de w e o conjunto de símbolos conceituais necessários de w . No início do primeiro estágio, a tabela $P(w)$ é o conjunto universo, ou seja, todos os símbolos conceituais contidos no vocabulário-alvo; já a tabela $N(w)$ está vazia. Símbolos são progressivamente retirados do conjunto dos possíveis e adicionados ao conjunto dos necessários, conforme discutimos acima. Quando o conteúdo de $P(w)$ e $N(w)$ for idêntico, os símbolos conceituais de w foram determinados. Inicia-se, então, o segundo estágio. Todas as combinações possíveis desses símbolos em expressões conceituais são transferidas à tabela $D(w)$ e oportunamente subtraídas, até que sobre apenas uma. Quando isso ocorre, diz-se que o modelo “convergiu na expressão conceitual que representa o significado de w ” (SISKIND, 1996, p. 56). Os estágios coexistem durante a execução do algoritmo, pois diferentes palavras podem estar em diferentes estágios de aquisição.

Em se tratando de um modelo computacional, os princípios discutidos anteriormente

são especificados formalmente. O procedimento heurístico desenvolvido por Siskind para casos sem homonímia e ruído é composto de seis regras que são aplicadas de maneira ordenada aos enunciados, um por vez. Para os propósitos deste artigo, iremos exemplificar o funcionamento dessas regras, sem nos preocupar com suas definições formais. Também por motivos de brevidade, não iremos tratar dos mecanismos adicionais que permitem ao modelo adquirir um léxico na presença de homonímia e ruído. Referimos o leitor ao texto original (SISKIND, 1996, p. 57–61) para uma explicação completa do modelo.

Digamos que nosso aprendiz apresente o seguinte léxico em estado de consolidação:

	<i>N</i>	<i>P</i>
<i>a</i>	{}	{cachorro}
<i>M</i> <i>aria</i>	{ Maria }	{ Maria, João }
<i>su</i> <i>biu</i>	{IR}	{IR, A, TOPO, escadas }
<i>as</i>	{}	{CAUSAR, QUERER}
<i>es</i> <i> cadas</i>	{ escadas }	{ escadas, corrimão }

Nesse momento, ele processa o enunciado (1) emparelhado das hipóteses de (2) a (4):

(1) “A Maria subiu as escadas.”

(2) IR(**Maria**, A(TOPO(**escadas**)))

(3) ANDAR(**Maria**)

(4) ESTAR(**Maria**, EM(**escadas**))

Caso seja possível, o primeiro passo do algoritmo será diminuir a incerteza referencial. Como vimos anteriormente, presume-se que todo o significado de um enunciado vem de suas palavras. As hipóteses (3) e (4) violam esse princípio, uma vez que (3) não contém o significado **escadas**, que é símbolo conceitual necessário da palavra *escadas*, ao passo que (4) contém dois significados, ESTAR e EM, que não são símbolos conceituais de nenhuma das palavras que constituem o enunciado. Logo, (3) e (4) são hipóteses inconsistentes e apenas (2) resta como fonte de significado para o enunciado (1). Segundo Siskind (p. 58), a incerteza referencial nem sempre será eliminada, porém o algoritmo é desenhado para extrair informações mesmo nessas

condições.

A seguir, é possível refinar o estado do léxico a partir da hipótese restante. O algoritmo observa que (2) não contém os símbolos conceituais **cachorro**, **João**, **corrimão**, CAUSAR e QUERER. Logo, esses símbolos conceituais não podem estar em $P(w)$ de nenhuma palavra, de modo que o léxico resultante será:

	N	P
<i>a</i>	{}	{}
<i>M</i> <i>aria</i>	{ Maria }	{ Maria }
<i>su</i> <i>biu</i>	{IR}	{IR, A, TOPO, escadas }
<i>as</i>	{}	{}
<i>es</i> <i> cadas</i>	{ escadas }	{ escadas }

Nesse momento, as palavras *a*, *Maria*, *as* e *escadas* convergiram, pois os seus conjuntos NeP são idênticos.

O algoritmo agora irá determinar se poderá promover algum símbolo conceitual de $P(w)$ para $N(w)$ para alguma palavra w no enunciado. Uma vez que a hipótese (2) contém A e TOPO e apenas *subiu* pode contribuir com esses símbolos conceituais, eles devem ser símbolos necessários de *subiu*. Teremos então o léxico:

	N	P
<i>a</i>	{}	{}
<i>M</i> <i>aria</i>	{ Maria }	{ Maria }
<i>su</i> <i>biu</i>	{IR, A, TOPO}	{IR, A, TOPO, escadas }
<i>as</i>	{}	{}
<i>es</i> <i> cadas</i>	{ escadas }	{ escadas }

Finalmente, *subiu* não pode contribuir com o símbolo conceitual **escadas**, uma vez que ele aparece apenas uma vez na hipótese (2) e é parte necessária do significado da palavra *escadas*. Desse modo, ele poderá ser removido de $P(\textit{subiu})$. Todos os símbolos conceituais foram adquiridos e o estado do léxico é:

	N	P
<i>a</i>	{}	{}
<i>M</i> <i>aria</i>	{ Maria }	{ Maria }
<i>su</i> <i>biu</i>	{IR, A, TOPO}	{IR, A, TOPO}
<i>as</i>	{}	{}
<i>es</i>	{ escadas }	{ escadas }

cadás

Resta ainda definir qual é a expressão conceitual que representa o significado de cada uma dessas palavras. A princípio, uma infinidade de expressões é possível (p. 60). Por exemplo, *Maria* pode significar **Maria**, bem como **Maria**(x) ou **Maria**(x, y); já *subiu* pode ser qualquer uma das combinações possíveis com IR, A, TOPO: IR(A, TOPO), IR(A(x , TOPO)), IR(A(TOPO(x))) etc. Dadas as regras de composição semântica que o modelo adota, apenas as expressões conceituais **Maria**, IR(x , A(TOPO(y))) e **escada** são consistentes com a hipótese (2), de modo que o algoritmo é capaz de concluir a aquisição desses itens com sucesso. Nem sempre todas as palavras terão seus símbolos e suas expressões conceituais determinadas imediatamente como nesse exemplo, pois pode haver mais de uma expressão consistente com a hipótese em consideração. Assim, várias exposições à palavra podem ser necessárias antes que ela seja adquirida, particularmente nos momentos iniciais quando poucas ou nenhuma palavra é conhecida.

Quatro simulações foram executadas para testar a versão completa do algoritmo, que inclui mecanismos para a aquisição de palavras homônimas além de provisões contra o ruído. As três primeiras simulações foram projetadas para verificar a sensibilidade do modelo às diferentes variáveis, para verificar o crescimento do vocabulário em função do número de enunciados processados e para verificar a taxa de aquisição de novas palavras. Siskind relata (p. 72) que o modelo mostrou-se sensível à variações na taxa de homonímia e de ruído, mas não ao tamanho do vocabulário, incerteza referencial ou quantidade de símbolos conceituais; que apresentou comportamento compatível com o que se observa nas crianças, lentamente adquirindo as palavras iniciais e, em seguida, exibindo uma explosão na velocidade com que novas palavras são adquiridas; e que, congruente com fenômenos como o mapeamento rápido (CAREY; BARTLETT, 1978; GOLINKOFF et al., 1996), após ter processado cerca de 4.000 enunciados, o algoritmo é capaz de aprender palavras com uma ou duas exposições. Siskind caracteriza a última simulação como sendo uma aproximação da tarefa de aquisição lexical que a criança enfrenta. Os parâmetros foram um vocabulário de 10.000 palavras, incerteza referencial igual a 10 hipóteses por enunciado, um inventário de 250 símbolos conceituais, taxa de homonímia igual a 1,68 e ruído igual a 5% (de pares enunciado-hipóteses ruidosos). Após processar cerca de 1,5 milhões de enunciados, o algoritmo havia aprendido 80,7% das palavras, com os restantes 19,2% contabilizados como falsos negativos, isto é, itens faltando no vocabulário em construção. O total de falsos positivos, itens que haviam sido erroneamente adquiridos, ficou em 12,2%. Segundo o autor, embora as demais simulações tivessem sido executadas até atingir uma convergência de 95% do vocabulário, esse último experimento foi abortado por questões de limitação computacional.

Por conta da natureza dos dados de entrada, o modelo foi alimentado com um corpus sintético que permite a variação dos parâmetros descritos acima, além do MLU⁶. Assim, parte do algoritmo é responsável por gerar enunciados, que não passam de símbolos representando palavras, por exemplo, $w_1, w_2 \dots w_n$, emparelhados de expressões conceituais que representam as hipóteses de significado, por exemplo, $f_1(x, f_2(f_3(y)))$. A distribuição das palavras no corpus foi controlada seguindo a Lei de Zipf, de modo uma minoria das palavras é mais frequente do que a maioria, que aparece na cauda longa da distribuição. A decisão de usar como entrada um corpus gerado artificialmente é criticada por Fazly et al. (2010), que propõe um modelo probabilístico da aquisição lexical com dados naturalísticos. Pelo menos em tese, essa crítica é justificável. Em princípio, um corpus de fala dirigida à criança pode exibir propriedades diferentes das previstas na especificação de um corpus sintético.

Por exemplo, para cada palavra na simulação final de Siskind há em média 1,68 homônimos (SISKIND, 1996, p. 81); essa taxa é configurada com base no grau de homonímia encontrado na WordNet (MILLER, 1995). A aproximação pode não ser muito naturalística, uma vez que a WordNet é construída a partir de diversas modalidades e gêneros textuais. Por outro lado, o modelo tampouco reflete a realidade de que a maior parte dos enunciados na fala é repleta de pausas, reformulações e esquecimentos. As representações semânticas no modelo de Siskind exprimem apenas enunciados completos e não fragmentários e, sem modificação, o algoritmo funciona apenas enquanto esse princípio estiver intacto (p. 85).

Assim, o impacto de um corpus naturalístico sobre o modelo aqui revisado ainda é uma questão em aberto. Para isso, seria necessário definir que propriedades desse corpus seriam relevantes ao problema da aquisição lexical. Tal como está posto, a utilização de palavras reais não adicionaria complexidade ao problema formal do mapeamento, porém sua distribuição pode ser um fator importante. Novamente, o caráter fragmentário dos enunciados reais, bem como a diversidade enunciativa que vai além das sentenças afirmativas, exigiria uma revisão do algoritmo. Além disso, a principal dificuldade que o corpus sintético dribla é a criação de enunciados pareados com hipóteses de significado. Exceto pela anotação manual, não é claro como extrair representações do significado a partir de um corpus real. Finalmente, a inclusão de itens funcionais, que seriam abundantes em tal corpus, coloca um problema adicional, se considerarmos os resultados relatados por Faria (2015).

Como vimos anteriormente, a versão completa do algoritmo aqui descrito contém mecanismos provisionais para a aquisição lexical na presença de homonímia e ruído. Fazly et al. (2010) observam que a necessidade dessas regras é uma consequência direta dos princípios

⁶*Mean Length of Utterance* (Comprimento Médio do Enunciado), medido em palavras.

da cobertura e exclusão mútua. Como alternativa, os autores apresentam um modelo transituacional probabilístico que, segundo os autores, por empregar regras probabilísticas mais gerais, faz menos suposições e é portanto mais parcimonioso. O resultado notável é que o algoritmo é muito menos sensível ao ruído que à incerteza referencial (p. 1036), em oposição direta à Siskind. A aquisição em condição de homonímia também é estudada, sem que o algoritmo precise de modificações. Fazly et al. relatam que há uma resistência na aquisição de homônimos quando a palavra já tem um significado ao qual é fortemente associada, ou seja, uma palavra familiar. No entanto, quando a palavra não é familiar, os dois significados entram em competição por uma pontuação de associação mais rapidamente. Os autores interpretam esse resultado como evidência contrária ao viés cognitivo da exclusividade mútua (MARKMAN, 1990), sugerindo que a força associativa entre uma palavra familiar (e não uma tendência para supor que cada palavra tem apenas um referente) é a causa do mapeamento rápido e da dificuldade das crianças em adquirir homônimos. O desafio central nessa comparação entre modelos é não confundir alhos com bugalhos. A contradição entre os resultados encontrados por Fazly et al. e Siskind, por exemplo, torna a crítica aos mecanismos específicos contra ruído e homonímia possivelmente menos relevante, na medida em que os modelos exibem comportamentos diferentes. Uma porta se abre, entretanto, para investigar experimentalmente qual dos dois fatores tem maior impacto na aquisição lexical. É ainda importante ressaltar que Fazly et al. simplificam a representação semântica, apagando as diferenças entre a aquisição de verbos e substantivos, além de deixar de lado as dificuldades postas por uma semântica composicional, pois tomam as palavras como átomos de significado.

Note ainda que o modelo de Siskind não inclui nenhuma noção de decomposição morfológica, visto que as palavras em seu corpus sintético são átomos do tipo $w_{índice}$. Desse modo, testado contra um corpus naturalístico, tratará as palavras *laranja* e *laranjas* como itens lexicais distintos. Faria (2015) realiza testes com corpora do inglês e português brasileiro, relatando uma grande disparidade de eficiência se comparado aos experimentos originais. O léxico do inglês contava com 91 palavras e uma convergência igual a 95,6%; compare com um léxico do PB com 133 palavras e convergência igual a 52,6%. A diferença pode ser atribuída a uma série de fatores, pois Faria estende o modelo para simular também a aquisição em condições de polissemia e não controla a distribuição dos corpora utilizando a Lei de Zipf, como fez Siskind. Uma terceira hipótese, no entanto, é a maior esparsidade das palavras em PB se comparadas ao inglês (p. 52), em função da morfologia flexional. Essa constitui uma outra via aberta para exploração, em especial se associada a um corpus naturalístico de fala dirigida à criança.

A modelagem de sistemas complexos que se interagem não é uma tarefa trivial. Primeiramente, há a dificuldade de exprimir noções teóricas, como a aprendizagem transituacional, em uma linguagem formal como exige a computação. A seguir, mesmo um recorte bastante preciso do problema não evita outras complicações. Por exemplo, não é imediatamente óbvio qual a taxa de incerteza referencial e ruído que plausivelmente representam a realidade da aquisição lexical. Finalmente, as concessões que os modelos sem dúvidas terão de fazer deixam uma série de questões em aberto. Dentre outras, vimos que alguns aspectos do estudo de Siskind (1996), como a escolha de um corpus artificial e as complexidades postas ao algoritmo por uma língua morfologicamente mais complexa constituem pontos de partida para a pesquisa futura.

REFERÊNCIAS

- BALDWIN, D. A. Understanding the link between joint attention and language. In: *Joint attention: Its origins and role in development*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. p. 131–158.
- CAREY, S. The Child as a Word Learner. In: HALLE, M.; BRESNAN, J.; MILLER, G. (Eds.). *Linguistic theory and psychological reality*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1978.
- CAREY, S.; BARTLETT, E. Acquiring a single new word. *Papers and Reports on Child Language Development*, v. 15, p. 17–29, 1978.
- DROMI, E. Early lexical development. In: *The development of language*. Studies in developmental psychology. New York, NY, US: Psychology Press, 1999. p. 99–131.
- FARIA, P. A Computational Study of Cross-situational Lexical Learning of Brazilian Portuguese. Proceedings of the Sixth Workshop on Cognitive Aspects of Computational Language Learning. *Anais...* In: PROCEEDINGS OF THE SIXTH WORKSHOP ON COGNITIVE ASPECTS OF COMPUTATIONAL LANGUAGE LEARNING. Lisbon, Portugal: Association for Computational Linguistics, 2015. Disponível em: <<http://aclweb.org/anthology/W15-2408>>. Acesso em: 24 set. 2018
- FAZLY, A.; ALISHAHI, A.; STEVENSON, S. A Probabilistic Computational Model of Cross-Situational Word Learning. *Cognitive Science*, v. 34, n. 6, p. 1017–1063, 13 maio 2010.
- FISHER, C. et al. When it is better to receive than to give: syntactic and conceptual constraints on vocabulary growth. *Lingua*, v. 92, p. 333–375, abr. 1994.
- GOLINKOFF, R. M. et al. Lexical Principles May Underlie the Learning of Verbs. *Child Development*, v. 67, n. 6, p. 3101–3119, dez. 1996.
- INGRAM, D. *First language acquisition: method, description, and explanation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.
- JACKENDOFF, R. *Semantics and cognition*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

LANDAU, B.; GLEITMAN, L. R. *Language and experience: evidence from the blind child*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.

MARKMAN, E. M. Constraints Children Place on Word Meanings. *Cognitive Science*, v. 14, n. 1, p. 57–77, jan. 1990.

MILLER, G. A. WordNet: A Lexical Database for English. *Commun. ACM*, v. 38, n. 11, p. 39–41, nov. 1995.

NAIGLES, L. Children use syntax to learn verb meanings. *Journal of Child Language*, v. 17, n. 02, p. 357, 1990.

PEARL, L. Chapter 8. Using computational modeling in language acquisition research. In: BLOM, E.; UNSWORTH, S. (Eds.). *Language Learning & Language Teaching*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. v. 27, p. 163–184.

PINKER, S. *Learnability and cognition: the acquisition of argument structure*. New ed. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.

QUINE, W. VAN N. *Word and Object*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1960.

SISKIND, J. M. A computational study of cross-situational techniques for learning word-to-meaning mappings. *Cognition*, v. 61, n. 1–2, p. 39–91, out. 1996.

JOSÉ E SEUS IRMÃOS DE THOMAS MANN: GÊNEROS LITERÁRIOS

Luana Signorelli Faria da Costa¹

Resumo: Analisa-se a tetralogia *José e seus irmãos* (1933-1943) de Thomas Mann, paródia baseada em Gn:27-50, investigando a questão dos gêneros literários. O romance representa uma história de poder e retrata a condição da Alemanha de sua época: a transição da República de Weimar (1918-1933) para o nazismo. Por meio da paródia como superestrutura e da ironia como infraestrutura, outros gêneros literários são configurados. O primeiro é o romance mitológico, pautado na persistência da estrutura mítica. Há o mito de José como Tammuz, deus egípcio despedaçado e depois ressuscitado. Para a averiguação mitológica, serão utilizados principalmente Mielietinski (1987) e “Freud e o futuro”, do próprio Thomas Mann, no qual o autor conceitua o mito. Em seguida, procura-se examinar o gênero literário do romance histórico e do romance de formação (*Bildungsroman*). Para tal, são utilizados *O cânone mínimo* (MAAS, 2000) e *O romance histórico* (LUKÁCS, 2011). A investigação perpassa a forma de tetralogia, comparada por Eckhard Heftrich como pastiche do *Anel do Nibelungo* de Wagner (KOOPMANN, 2005, p. 461). Em muitos momentos, José se equipara ao herói Siegfried, de *A canção dos Nibelungos* (ANÔNIMO, 2013). Assim, Thomas Mann – ao escrever no século XX uma narrativa sobre o século XXX a. C. – reflete sobre a condição dos os gêneros literários e de sua história desde então, empregando técnicas e procedimentos que não existiam naquela época para narrar novamente a história sob novas perspectivas. Fruto de uma obra moderna, a tetralogia *José e seus irmãos* ressignifica os gêneros literários.

Palavras-chave: Mito. Gênero. História. José. Mann.

Abstract: It is analysed the tetralogy *Joseph and his brothers* (1933-1943) by Thomas Mann, parody based on Gn:27-50, investigating the question of literary genres. The romance represents a story of power and retracts the condition of the Germany of the time: the transition of Weimar Republic (1918-1933) to Nazism. Through parody as superstructure and irony as infrastructure, other literary genres are configured. The first is the mythological novel, based on the persistence of the mythical structure. There is the myth of Joseph as Tammuz, Egyptian god, ripped apart and resurrected. For the mythological inquiry, it will be mainly used Mielietinski (1987) and “Freud and the future”, by Thomas Mann himself, in which the author conceptualizes the myth. Then, there is the attempt to examine the literary genre of the historical novel and the formative novel (*Bildungsroman*). For that, *The minimal canon* (MAAS, 2000) and *The historical novel* (LUKÁCS, 2011) are used. The investigation pass through the form of tetralogy, compared by Eckhard Heftrich as a pastiche of Wagner's *Nibelungen Ring* (KOOPMANN, 2005, p. 461). In many moments, Joseph equates himself to the hero Siegfried, of *The song of the Nibelungs* (ANONYMOUS, 2013). Thus, Thomas Mann – writing in the XX century a narrative about the XXX BC century – reflects on the condition of literary genres and their history since then, using techniques and procedures that did not exist at that time to recount the story again under new perspectives. Fruit of a modern work, the tetralogy *Jose and his brothers* resignifies the literary genres.

Key words: Myth. Genre. History. Joseph. Mann.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: lua.signorelli@gmail.com.

Introdução: entre a Bíblia e o romance

Thomas Mann é conhecido por obras como *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947). Menos conhecida é sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos* (1933-1943), cujo tema representa uma história de poder e reflete a condição da Alemanha de sua época, isto é, a transição da República de Weimar (1918-1933) para o nazismo. Esta é a sua obra mais evidentemente mitológica. Falando de uma época que não é sua – XXX a. C. – Thomas Mann se vale de uma linguagem mítica, maquiada e lança mão da paródia e do emprego de outros gêneros literários para alcançar o seu fim. Esse é apenas um estudo inicial, com o intuito de mapear os gêneros literários na tetralogia de José.

José e seus irmãos é uma tetralogia dividida da seguinte maneira: *As histórias de Jacó; O jovem José; José no Egito e José, o provedor*. Por causa do nazismo e do exílio de Thomas Mann na época, os dois primeiros volumes foram publicados ainda em Berlim, mas o terceiro foi primeiramente publicado em Viena e o quarto, em Estocolmo. Os dois primeiros volumes, por serem menores, hoje geralmente vêm editados juntos. Além disso, cada livro é dividido em capítulos e subcapítulos. A tradução utilizada foi a de Agenor Soares de Moura.

O enredo da tetralogia é baseado na narrativa bíblica (Gn: 27-50). José possui 11 irmãos, sendo que 1 vem da mesma mãe, a amada Raquel, e os outros 10 são meios-irmãos, nascidos da rejeitada Lia, ou então de escravas. Essa mesma relação filial permitiu a José e a seu irmão Benjamin um grande privilégio em relação aos outros irmãos, a José mais do que a todos eles juntos. O pai Jacó intencionalmente privilegiava José, cujos ensinamentos “por motivos que ainda vão ser mencionados, só serviam para apartar cada vez mais José dos filhos de Lia e dos das escravas. Isto o colocava sozinho e em si mesmo trazia as sementes da presunção e da desconfiança” (MANN, 2000a, p. 392). Há aí a primeira verificação desse narrador que se justifica, dizendo que ele deliberativamente deixa algo para ser narrado mais à frente. É importante aqui enxergar a parcialidade desse narrador e a sua ironia. É como se o narrador subestimasse o leitor, dizendo propositalmente que irá deixar alguma informação para narrar mais à frente, como se o leitor não fosse capaz de entendê-la naquele momento. No mínimo, este procedimento gera dúvida e intriga no leitor.

Desse modo, José possui um lugar de destaque na configuração familiar e pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Por isso, é odiado por eles, jogado no poço, vendido como escravo. Porém, a história tem um final feliz: José é capaz de salvar a Israel e a todos, chegando a vice-governador do Egito. Nessa história cheia de altos e baixos, ambientada

aproximadamente em 3.000 a. C., “existe ironia em forma de montanha-russa” (LACOCQUE, 2001, p. 399).

A tetralogia de Mann é uma paródia, pois ela se baseia na escritura bíblica. Entende-se aqui a paródia aqui no sentido de Jolles (1976), isto é, como uma forma atualizada frente a uma forma simples. Se essa forma foi atualizada, é porque ainda precisamos de algumas respostas. O próprio Thomas Mann pensa que toda arte pode ter suas raízes na paródia e confluir para ela (MANN, 2014, p. 55). Na verdade, considera-se a paródia como uma *superestrutura*, da qual brotam os outros gêneros literários dentro do romance.

Por isso é que não é possível tratar da tetralogia apenas como um mero romance. Um gênero literário é uma forma de *configuração de mundo*. Thomas Mann, ao escrever no século XX uma história sobre o século XXX a.C., reflete sobre a condição de todos os gêneros literários e de sua história desde então, e se utiliza de técnicas e procedimentos que não existiam na época para narrar novamente a história sob novas perspectivas. Logo, a tetralogia espelha outros gêneros literários.

Assim, a tetralogia apresenta toda uma linguagem especial, enciclopédica, uma ironia refinada e colorida, um narrador intrometido, tudo isso fazendo com que ela se diferencie da narração objetiva da Bíblia. Auerbach distingue a escrita de Homero da escritura bíblica em seu ensaio paradigmático “A cicatriz de Ulisses”, presente em *Mimesis* (2015). Para ele, no texto bíblico, o lugar é moral, à espera de ordens, um jeito de deixar às escuras. Não fixando uma delimitação espacial, Deus simplesmente aparece e é desprovido de adjetivos, epítetos, apóstrofes, atributos – na tradição hebraica, nem tem nome. Deus não tem lugar, só voz.

Sem interpolação alguma, poucas orações principais, pobreza sintática (preenchimentos sintáticos simples por coordenações aditivas), enunciação clara e direta, o texto bíblico é ainda marcado de imperativos para demonstrar obrigações. O texto é um gesto sugerido, manifestado, delineado por sentidos obscuros e ocultos. A intenção é a alusão, o implícito, o inexpresso. “Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções” (AUERBACH, 2015, p. 8). O acabamento, portanto, é deixado ao leitor, ao passo que pontos culminantes e decisivos ficam na escuridão, são indefinidos e precisam de interpretação. O todo permanece enigmático e carregado de segundos planos, e não só precisa de interpretação, como a exige.

Logo, Thomas Mann se apropria deste método narrativo da Bíblia, a ponto de brincar com ele e de ampliá-lo. Isso porque Mann reforça as características psicológicas de suas personagens, algo que não parece estar presente na Bíblia. Dessa forma, o oculto permite certa relação criativa com a linguagem, sendo este um exemplo de “criações que brotam da excitabilidade da fantasia mítico-religiosa” (CASSIRER, 2013, p. 81). É assim que, segundo

Cassirer, evidencia-se um forte laço entre mito e linguagem. Os mitos são engendrados por meio de narrativas, e a mitologia depende da linguagem para ser transmitida pela oralidade.

Na tetralogia, transborda ironia como modo de narrar, como lançadora de ambiguidades, entre clareza e obscuridade, o que é utilizado para interpretar o conhecimento e o mundo. Se a paródia é uma superestrutura, a ironia é a *infraestrutura*, agindo de dentro; em suma, é o *modus operandi* do Thomas Mann, elemento por meio do qual a tetralogia também se difere da Escritura Sagrada. Isso é posto em questionamento em “Sintaxe lunar”, de *O jovem José*. Neste subcapítulo, José aprende que as coisas ditas à noite parecem de uma forma, e as ditas de dia já parecem de uma forma diferente.

José escutava com um prazer que não era de nenhum modo prejudicado pelas idiossincrasias sintáticas de Eliézer e que com certeza não o era pelo fato de não estar claramente delineado o eu do velho e pelo fato de esse eu, por assim dizer, fender-se pela parte posterior e **escorrer em esferas alheias às suas próprias individualidades tanto no espaço como no tempo**, incorporando à sua experiência acontecimentos que, lembrados e relatados à luz clara do dia, deviam propriamente ser postos na terceira pessoa. Mas, que queremos dizer com este “propriamente”? **Será o eu de uma pessoa coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo?** (...) A concepção de individualidade pertence afinal à mesma categoria de concepções a que pertence a de unidade e de inteireza, o conjunto e o todo; e nos dias sobre os quais escrevo a distinção entre espírito em geral e espírito individual não exercia tanto poder sobre a mente como no mundo hodierno, que deixamos atrás para falar do outro. **É muito significativo o fato de que naqueles dias não havia palavras para concepções que dizem respeito à personalidade e à individualidade**, a não ser as de ordem externa como credo e religião (MANN, 2000a, p. 98-99, grifos meus).

Neste subcapítulo, “Sintaxe lunar”, de apenas 2 páginas (no conjunto de mais de 1.400 da tetralogia), Thomas Mann vai descrever um momento em que José ouve histórias de seu mestre Eliézer, embaixo da árvore da sabedoria. Porém, ele ouve estas histórias à noite, e “as coisas têm aspecto diferente debaixo da lua e debaixo do sol e pode ter sido a claridade da lua que ao espírito se afigurasse como mais verdadeira” (MANN, 2000a, p. 97). Essa ambiguidade entre clareza e obscuridade é utilizada para interpretar a transmissão de conhecimento. Eliézer contava histórias sobre si próprio, mas de noite elas tinham um significado e de dia tinham outro. E a história de Eliézer é importante, porque remete à genealogia e à linhagem dos Patriarcas da Bíblia.

Havia dois Eliézeres na história, ou apenas um, a depender do ponto de vista. O mais antigo, era servo alforriado de Abraão, e depois de Jacó. O Eliézer do tempo de José era professor dele, suposto filho de Abraão, suposto meio-irmão do próprio Jacó; porém, filho bastardo e nunca reconhecido. A condição de não saber ao certo a sua procedência, não conhecer a própria história e ter origem ambígua faz a personagem alçar-se ao mito. Como não

era conveniente conhecer a fundo a história de um filho bastardo, histórias foram contadas de modo a escamotear este tema, como a tetralogia inteira também usa linguagem maquiada.

Nesse sentido, chega-se ao ponto central de toda a literatura: *o problema do ponto de vista*. Quando Eliézer narra a sua história, a depender do ponto de vista, se é de noite ou se é de dia, ele se refere a si próprio em primeira pessoa, ou a um outro Eliézer em terceira pessoa. É assim que essas histórias são transmitidas a José, cheias de “idiossincrasias sintáticas”. Percebe-se um narrador extremamente intrusivo, com os seus “com certeza”, “por assim dizer”, “mas que queremos dizer (...)”? Verifica-se até mesmo um narrador em primeira pessoa, no verbo “escrevo”, e a contraposição clara entre dois mundos – o sobre o qual se fala e o de agora que deixamos para trás para falar do outro. Consequentemente, torna-se clara a preocupação filosófica.

Por fim, a questão dos gêneros textuais também é tangenciada. Ao expor um questionamento – se uma pessoa é enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo – o autor com isso também quer exibir a sua dúvida quanto às prisões, às formas fixas, asfixiantes e limitadoras, que pode ser um gênero literário puro. Pois os limites materiais da carne e do tempo são também os dos gêneros narrativos.

O mito: a construção de um romance mitológico

Em sua juventude, Thomas Mann frequentou na Universidade de Munique um curso sobre épica medieval alemã. Foi este o princípio do seu conhecimento e da sua obsessão pelos mitos, quando aprendeu sobre “sobre o amor cortês e as sagas nórdicas” (PRATER, 2000, p. 38). Saga aqui é entendida no seu sentido denotativo, segundo o dicionário Houaiss: é qualquer das antigas narrativas e lendas escandinavas, redigidas principalmente nos séculos XIII e XIV. Outras possíveis derivações por extensão de sentido podem ser uma canção lendária ou heroica e/ou uma narrativa fecunda em incidentes. Então, conclui-se que a tetralogia de *José e seus irmãos* é uma saga nesse sentido lato, concebendo ainda a saga como uma jornada que pressupõe um herói.

Para além dos mitos bíblicos, Thomas Mann utiliza mitos de várias culturas. Por meio do mito, não é só o universo que se faz conhecer, *o homem* se faz conhecer. Na tetralogia, o mito aparece como explicação dos fenômenos, como razão de ser das coisas. Não falando do nazismo tão abertamente, foi necessário que Thomas Mann criasse uma linguagem maquiada – a mítica – para disfarçar os diversos questionamentos colocados na sua tetralogia. Foi preciso o momento histórico para que o método mítico fosse acionado, “incorporação válida de uma época que invoca o renascimento do mito” (BROCH, 2012, p. 121). Isso porque a tetralogia

consiste numa história sobre ascensão ao poder. Já Mielitinski (1987) considera que Thomas Mann utiliza o romance mitológico, por causa do seu uso do José como um *tipo*, isto é, a consubstanciação numa única personagem, o herói.

Os fatos míticos, para além do aproveitamento da narrativa bíblica, convertem-se em fatos históricos palpáveis. “Thomas Mann não vê no mito simplesmente uma essência eterna, mas também uma generalização típica” (MIELIETINSKI, 1987, p. 398). O mito na tetralogia não é enxergado como espaço para o irracional, e mito e realismo não se opõem em Thomas Mann. O que o autor faz é mobilizar o mito para tratar de uma situação contemporânea, de forma que este mito é absorvido pelo realismo – não enquanto escola literária, mas como método formal.

O principal mito, observado mais evidentemente na tetralogia, é a associação de José com Tammuz. Nas palavras do próprio Thomas Mann em “Freud e o futuro” (2015, p. 77), José é um celebrador da vida, que presentifica em sua pessoa, à maneira amável de uma trapaça religiosa, o mito de Tammuz-Osíris. O mito de Tammuz é babilônico e corresponde ao de Adônis na Grécia, ao de Osíris, no Egito e ao de Jesus, na Bíblia, com maior ou menor grau de variação. Em seu duplo, Tammuz até poderia ser uma mulher, bem como a imagem de outra deusa relevante, Ishtar muitas vezes era barbuda, andrógina. Há possivelmente uma equiparação da mãe Raquel com Ishtar e ainda com a Virgem Maria (MIELIETINSKI, 1987, p. 397). Segundo o mito original, Tammuz é despedaçado e espalhado pela terra, e a semente morre para nascer (ressurreição), e indica o tempo sazonal da cheia ou da seca no rio Nilo. José nasceu no mês de Tammuz, no calendário egípcio, junho. José ressuscita depois de três dias jogado no poço e por isso pode ser equiparado até a Jesus.

A combinação da circularidade e da linearidade, aliás, engloba a imagem manneana de rotação da esfera, que pressupõe a influência recíproca dos acontecimentos “celestes” e “terrestres”, ou, por outras palavras, combinações da história segundo os modelos míticos e do **mito como produto concentrado da experiência histórica**. Thomas Mann não vê no mito simplesmente uma essência eterna, mas também uma generalização típica (MIELIETINSKI, 1987, p. 398, grifo meu).

Em termos de conteúdo histórico, é isto o que Thomas Mann irá converter em forma. Portanto, este ensaio pretende considerar a tetralogia enquanto possibilidade de romance histórico do tempo presente, isso porque Thomas Mann eleva o romance histórico ao nível do mito, por meio de sua cosmovisão mitológica e da sua sintaxe lunar. Trata-se do mito historicizado.

O romance histórico do tempo presente

Em seguida, aborda-se o romance histórico, nos termos de Lukács. O romance histórico começa na sua forma tradicional no século XVIII com Walter Scott. “O que importa no romance histórico? Em primeiro lugar, figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganhem uma expressão direta e, ao mesmo tempo, típica” (LUKÁCS, 2011, p. 346). Para Lukács, um romance histórico figura a vida do povo em meio a grandes fatos históricos, e é fundamental fazer com que o leitor se aproxime de uma época passada. Por isso é que o passado é a pré-história (*Vorgeschichte*) do presente. Nesse contexto, considera-se que *José e seus irmãos* é um romance histórico, porque a obra começa com a pré-história da humanidade, e a pré-história do próprio José, já que o primeiro volume se trata na verdade do pai dele, Jacó.

O fato de toda épica ser uma narrativa do passado já cria uma estreita relação linguística com o presente. Pois é um narrador atual que fala a um leitor atual sobre Cartago ou o Renascimento sobre a Idade Média inglesa ou a Roma imperial. A consequência disso é, desde já, que o tom linguístico geral do romance histórico deve rejeitar o arcaísmo como um esteticismo supérfluo. **O que importa é que o leitor atual se aproxime de um período passado.** E é lei geral da arte narrativa que isso ocorra a partir de episódios apresentados de **maneira plástica**, que a compreensão e a **aproximação** do ser das personagens, das condições sociais e naturais, dos costumes etc., sejam o caminho pelo qual a psicologia dos homens de tempos remotos se torne compreensível para nós (LUKÁCS, 2011, p. 240).

Para chamar *José e seus irmãos* de romance histórico, deve-se levar em consideração fundamentalmente o problema da forma. Em virtude do fato de Thomas Mann abordar as histórias de Jacó, cuja luta com o irmão Esaú representou a firmada de um poder em que um trapaceiro assume este poder, o romance não começa com a história especificamente de José, mas de Jacó. Esta é a verdadeira pré-história do presente (*Vorgeschichte*). É possível então haver aproximações por parte de personagens do presente com as do passado que antes não havia. Há a unidade do duplo tempo e duplo espaço: duplo porque representa tanto a Alemanha nazista quanto Oriente Médio Próximo, na tentativa de fazer ressoar um no outro.

O romance de formação da personagem

O contexto histórico da tetralogia consiste na República de Weimar, na Grande Depressão estadunidense, e na ascensão do nazismo. A solução que José encontra para salvar o Egito de sete anos de fome, em *José, o provedor* (2000c), ao estocar trigo em silos, é semelhante ao plano econômico *New Deal* de Franklin Roosevelt – a quem Mann conhecia pessoalmente e admirava. Esta medida consistia justamente em tirar a pátria da depressão. Na tetralogia, conceitos milenares são ressignificados diante da política contemporânea estadunidense que Thomas Mann vivia no exílio. Tudo isto indica como Thomas Mann era filho de seu tempo, não sendo de forma alguma alheio às questões da sua época.

Em termos de romance de formação, Lukács (2009) considera *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (2006) como uma tentativa paradigmática de síntese. Para ele, apesar das lutas penosas e descaminhos, a reconciliação entre a interioridade do mundo pode ser reencontrada. *José e seus irmãos* pode ser considerado – para além da formação da personagem em si – um romance de formação também do *tempo histórico*, uma vez que tamanha é a ambição de Thomas Mann que ele se propõe a contar a história desde as origens da humanidade.

Segundo Wilma Maas (2000), existem usos modernos em relação romance de formação, o que ela chama de tradição consciente. Ela considera o romance *Confissões do impostor Felix Krull* (2018) como um exemplo desse *Bildungsroman* modernizado. Já segundo Otto Maria Carpeaux, o romance de formação constitui “histórias de jovens que passam pelas experiências da vida para conquistar independência do foro íntimo” (CARPEAUX, 2013, p. 14).

Há outros autores ainda como Marcus Vinicius Mazzari (1998) que falam de um gênero paródico do romance de formação: o antirromance de formação ou o *romance de deformação*. Esse pode ser entendido como os descaminhos do herói, seus desvios, não rumo ao progresso, mas à sua ruína. Não é isso exatamente o que se passa em José, mas “deformação” pode ser entendida em seu sentido lato, de extensão da dimensão do romance e de seu tempo narrativo. Daí, compreende-se que José se dilata ao longo do tempo da humanidade e de seu desenvolvimento. “Trata-se, contudo, de um romance de formação às avessas” (MAZZARI, 1998, p. 64).

O romance, com sua mistura de elementos sintético-plásticos e analítico-críticos, certamente não é um gênero muito alemão. E o é menos ainda quando é político, quando contém uma crítica social. Mas existe uma espécie de romance que é alemão, tipicamente alemão, legitimamente nacional, e essa espécie é o romance de formação e de desenvolvimento impregnado de elementos autobiográficos (MANN, 2014, p. 53-54).

Convém aqui citar o texto de Thomas Mann “O romance de formação”, o qual indica as especulações do escritor sobre este gênero, embora se precise prestar atenção ao fato de que este ensaio foi escrito antes de 1918, ao mesmo tempo que *Considerações de um apolítico*, o que significa dizer que o ensaio possuía alguns traços de caráter extremamente nacionalista. Trata-se de uma palestra/introdução a uma leitura pública de um capítulo do Felix Krull.

Para fugir do exemplo alemão de Wilhelm Meister, considera-se igualmente como *Bildungsroman* o *Dom Quixote* (2002), cuja versão alemã, traduzida por Ludwig Tieck, Thomas Mann leu em 19 dias num cruzeiro saindo da Europa rumo aos Estados Unidos. O fato é que o povo alemão se preocupa muito com *Bildung* (construção) e *Kultur* (cultura), ambos conceitos oriundos tradicionalmente da filosofia romântica de Schlegel. Porém, apesar de encontrar lugar

no solo alemão, ele também irá aparecer em outras nacionalidades. O filósofo Schopenhauer, por exemplo, considerará 3 outros modelos de *Bildungsroman* para além do Meister: *Dom Quixote*, justamente, mas também *A nova Heloísa* (1994), do francês Rousseau e *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (2014), do irlandês Sterne.

A formação decorre de um tipo de pedagogia enraizada numa determinada concepção da natureza humana, desdobrando-se na criação da verdade e não em sua descoberta ou iluminação. Uma verdade pessoal que, em momento algum, é ponto de chegada de um exercício meramente abstrato do intelecto. Há distância do método cartesiano, ainda que o autoconhecimento seja parte fundamental da constituição do ser e de sua personalidade. Não é abstrato porque Thomas Mann partilha, com Schopenhauer, o interesse por uma filosofia das emoções e, por conseguinte, uma filosofia que tem o corpo como lócus do ser. O corpo existindo no mundo, vivendo e sofrendo, crivado de emoções. Eis um dos artificios usados pelo autor na construção de sua obra como *mimesis* do estar no mundo (...). O pensado, o vivido e o sofrido são elementos decisivos na formação de seu caráter (RAMIRES, 2018, p. 13).

Na nomenclatura, existem *Bildungsroman*, *Entwicklungsroman* e *Erziehungsroman*: romance de formação, de desenvolvimento, e de educação. Estes são conceitos porosos, ao passo que um não exclui a existência do outro. Defende-se aqui que José é um romance de educação da protagonista, porque se trata de um eu *versus* o mundo, a crise *versus* a formação, e, por fim, algo positivo é extraído da crise. No fundo, tratam-se de relações familiares rompidas ou abandonadas e de um indivíduo que prospera mais fora e longe de casa do que dentro dela.

E é por esse motivo, não acentuado e como que casualmente, a se observar, como um caminho para a “encarnação” de José uma vez dele como experiência mítica pensada de sua vida, poço e cova, ao fim nele à luz de seu desenvolvimento para mostrar a maturidade humana, ética: que o poço no qual seus irmãos jogaram-no e sem o qual ele não se libertaria para o Egito acabara por trazer-lhe poder e amplitude mundial (HAMBURGER, 1981, p. 171, minha tradução).

Então, o gênero do romance de formação em José pode ser contemplado desde a descida ao inferno, o enfrentamento de monstros (os ismaelitas), de gigantes (a esfinge), tudo isso ao longo de viagens edificantes e façanhas improváveis. O sentido da peregrinação está presente em José já desde o prólogo, “Descida ao inferno”, percurso pelo qual os grandes heróis míticos costumaram passar, como a descida de Ulisses ao Hades no canto XI da *Odisseia* de Homero (2014). Essa descida ao inferno em José mais tarde se repete, tal como um *Leitmotiv* musical, quando ele desce às terras baixas do Egito em *José no Egito* (2000b). José, para afirmar a sua educação, precisa se afastar de sua família; só assim consegue salvá-la e aplicar na prática os ensinamentos de seu professor Eliézer. Isso porque o mundo de verdade é muito maior do que o estreito mundo familiar.

A tetralogia e outros gêneros

Para Jolles (1976), a saga, o mito e o conto são gêneros que estão na ordem da narrativa não atestada ou improvável. Podem estar ligados à ideia de incerteza e incredulidade. Remetem-se a um passado remoto, transmitido de geração em geração. Costumam ser repletas de ingenuidade, transformadas pela livre criação popular. Mesmo não se atrelando à história, designa uma forma positiva, com coerência e validade interna. A sua forma atualizada se impregna de acréscimos e acúmulos. É assim que termina a tetralogia, “essa linda história inventada”.

Não é o objetivo se aprofundar aqui, mas *José e seus irmãos* se enquadra num *mosaico* desses gêneros, porque se trata da história dos Patriarcas da Bíblia, desde Abraão, passando por Isaac até chegar a Jacó e a seu filho José, havendo sempre uma linearidade e continuidade dos nomes. Isso é claramente verificado na própria Bíblia com o nome de José. Thomas Mann parodia o José do Pentateuco, do Antigo Testamento, apesar de que o nome José retorna no Novo Testamento, sendo umas das personagens mais importantes, por figurar o pai de Jesus.

Uma obra com a qual *José* pode ter ligação é *A canção dos Nibelungos*, que retoma os ideais de nobreza de cavaleiros, a honra (*die Ehre*) alemã, do antigo heroísmo germânico conservado nas canções épicas do povo, como se fosse um catálogo de virtudes germânicas cordiais, algo presente no século XII. O herói da saga é Siegfried, que etimologicamente significa “amigo da paz”. Pela beleza, vaidade, educação requintada, e até mesmo na roupagem multicolorida é fácil traçar um paralelo entre ele e José. Assim, “o filho de Siegmund estava ali tão belo como se houvesse sido retratado em pergaminho pela mão de um habilidosíssimo mestre. Em todo o lugar admitia-se nunca se ter visto um herói mais majestoso” (ANÔNIMO, 2013, p. 78).

Há alguns elementos de aproximação entre os heróis, por exemplo, Siegfried se vale de um artifício: a capa ou capuz da invisibilidade. Aqui, este elemento é associado à veste *ketonet passim* de José, a túnica multicolorida, sinal da primogenitura invertida, jurada primeiramente ao irmão mais velho, Rubem, de quem ele consegue roubar por meio de um artifício: vencendo o seu pai Jacó em um jogo.

Resumindo o enredo de *A canção dos Nibelungos*, Siegfried vai dos Países Baixos à Burgúndia com intenção de lutar contra o rei Gunther pela mão de sua irmã Kriemhild e a ela oferecer o seu tesouro, roubado dos Nibelungos e que ele porta como herança. A princípio, Gunther não está disposto a oferecer a sua irmã, mas há uma série de renegociações e acordos que os aproximam e os tornam amigos na corte. Um invejoso, porém, vai cultivando o seu ódio e rancor contra Siegfried e tramando armadilhas contra ele.

O rei Gunther irá desposar a forte rainha da Islândia, Brühnhild. Porém, ela se recusa a se deitar com Gunther, que torna a pedir auxílio a Siegfried, que se deita com Brühnhild. A questão do casamento duplo também está presente em *José*, quando Labão engana Jacó dando a ele a filha mais feia, Lia, em vez da amada Raquel. Brühnhild, quando se descobre maculada clama a Hagen von Tronje que mate Siegfried. Então, Siegfried é traído por Hagen, que o atrai à floresta e o mata com uma lança atravessada pelas costas. O tesouro é lançado ao Reno, para evitar desavença familiar, e assim torna-se uma lenda. Por fim, Kriemhild vive um eterno luto, até receber uma proposta de casamento, advindo do rei Etzel (Rei Átila, dos hunos). É a aliança perfeita de que ela precisava para se vingar. Em última instância, ela corta a cabeça de Gunther e Hagen, respectivamente e se vinga do amado.

Não se sabe onde acaba e onde termina esta saga. O conceito de saga implica justamente decidir onde colocar o fim, senão ela não acaba nunca, como o conceito de obra aberta, de Umberto Eco (2015). Assim, pode-se entender uma obra aberta da seguinte maneira:

A vontade de comunicar de modo ambíguo e aberto influi na organização formal que esse material sofre, num calibrar-se de relações sonoras e rítmicas, reverbera sobre o jogo das referências e das sugestões, enriquecendo-o e permitindo um arranjo orgânico tal, que a essa altura nem a menor raiz etimológica pode ser deslocada para fora do conjunto (ECO, 2015, p. 91).

Houve continuações para a *Canção*. Posteriormente, ela é inclusive encarada como profecia do nazismo, por tratar de fidelidade a um assassino, de forma que ela foi recodificada de uma maneira funesta, como o filme em duas partes *Os Nibelungos* de 1924, com direção de Fritz Lang. Isso prova que a *Canção* é um *problema*, algo não resolvido e que perdura no imaginário alemão moderno.

A divisão da saga em partes também remete à tetralogia de José. Eckhard Heftrich, por exemplo, considera *José e seus irmãos* como pastiche do *Anel do Nibelungo* de Wagner (KOOPMANN, 2005, p. 461), ópera de 1874. E, em última instância, a divisão em 4 partes pode remeter também à teoria do filósofo Giambattista Vico: o do *corso* viconiano de 3 eras (deuses, heróis e humanos) e o *ricorso* (reinício, ou providência). O filósofo alemão Herder já destacou particularidades dessa filosofia com a história alemã. O recurso providencial é de extrema importância para *José, o provedor*: ele funciona como elemento restaurador e redentor do curso dos homens.

Considerações finais

Na tetralogia de *José e seus irmãos* (1933-1943) de Thomas Mann, os gêneros literários apreendem papel de importante valor, uma vez que eles registram a historicidade destes

processos e os recursos imaginativos que os homens encontram para enfrentar ou fugir da vida. Este trabalho realizou pesquisas na tentativa de mapear os gêneros, dando continuidade, ampliação e contribuição à problemática dos gêneros literários. Isso leva a uma aproximação de culturas aparentemente muito distantes, tanto geográfica, quanto temporalmente.

De uma forma sofisticada, a tetralogia de *José e seus irmãos* fala de sua época, e os gêneros se entrecruzam nesta perspectiva. O importante é sempre tratar o fato histórico não como uma cristalização, mas como processo sempre passível de mudança e movimento. Por fim, pensa-se na questão da literatura enquanto forma, sobretudo, na problemática do grande romance filosófico alemão do século XX.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. **A canção dos Nibelungos**. Trad. Patier, A. R. Schmidt. Brasília: Thesaurus, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Bíblia Sagrada AVE-MARIA. Edição de estudos. São Paulo: tradução Frei João José Pedreira de Castro, 1959.

BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época**. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. Jacó Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERVANTES. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HAMBURGER, Käte. **Thomas Manns biblisches Werk: Der Joseph-Roman Die Moses-Erzählung »Das Gesetz«**. Munique: Nymphenburger, 1981.

HEFTRICH, Eckhard. *Joseph und seine Brüder*. In: KOOPMANN, Helmut (Org.). **Thomas Mann Handbuch**. Frankfurt am Main: Fischer, 2005 (p. 447-474).

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JOLLES, André. **Forma simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1972.

LACOCQUE, André. Uma narrativa ancestral: a história de José. *In*: LACOCQUE, André; RICOEUR, Paul. **Pensando biblicamente**. Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001 (cap. 13, p. 387-420).

LUKÁCS, György. **Teoria do romance**. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAAS, Wilma Patricia Marzari. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

MANN, Thomas. **José e seus irmãos: As histórias de Jacó e O jovem José**. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a (Coleção Grandes Romances).

_____. **José e seus irmãos: José no Egito**. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000b (Coleção Grandes Romances).

_____. **José e seus irmãos: José, o provedor**. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000c (Coleção Grandes Romances).

_____. **Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas**. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. Freud e o futuro. *In*: MANN, Thomas. **Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer**. Trad. Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015 (p. 53-81).

_____. **Confissões do impostor Felix Krull**. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata** de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MIELIETISNKI, E. M. O romance “mitológico” do século XX: observações introdutórias. *In*: MIELIETISNKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (p. 350-405).

OS NIBELUNGOS: a morte de Siegfried e a vingança de Kremilda. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Hanna Ralph, Hans Adalbert Schelettow, Margarete Schön, Paul Richter, entre outros. (150 min – primeira parte; 131 min – segunda parte).

PRATER, Donald. **Thomas Mann: uma biografia**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RAMIRES, Francisco José. A Montanha Mágica: formação e fortuna de Hans Castorp. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 23, n. 28, p. 163-182, jul.-dez. 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Julia ou a nova Heloísa**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

STERNE, Laurence. **A vida e opiniões de Tristram Shandy**. Trad. Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2014

VICO, Giambattista. **Ciência nova**. Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

LEITORES EM BUSCA DE AUTORES: FOTOGRAFIAS E O EU NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Renan Augusto Ferreira Bolognin¹

Resumo: Este artigo propõe elucidar como a presença de autores como personagens fictícios é central nas obras *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013). Para a demonstração da presença massiva dos autores em suas narrativas, destacamos a infiltração dos autores, sobretudo, mediante fotografias inseridas nessas narrativas e/ou como o texto verbal demonstra significados desestabilizadores dos sentidos de realidade e ficção subjacentes a alguns campos do conhecimento, como a escrita etnográfica; a jornalística; e a das redes sociais. Para analisar este *corpus* a partir da presença massiva de seus autores, questionamos o(s) porquê(s) desta importância em ditos romances contemporâneos embasados subterraneamente em uma bibliografia a respeito do conceito de autoria com as pesquisadoras Diana Klinger, Luciene Azevedo e Paula Sibília; filosoficamente em Jacques Rancière e, sobretudo, na construção de simulacros de ditos autores no e no-além texto com Jean Baudrillard; em autores interessados nas artes contemporâneas e suas discussões tocantes à sua pós-autonomia como Florencia Garramuño, Josefina Ludmer, Néstor García Canclini e Susan Buck-Morss; além, é claro, de acompanharmos as análises com parte da fortuna crítica produzida em torno aos autores e às suas obras. Sendo assim, este artigo propõe, em linhas gerais, levantar os seguintes assuntos: i. Os autores constituem-se como simulacros que expandem os textos literários a outros campos; ii. O uso abundante de imagens e a presença dos autores como personagens de suas narrativas pode denotar o esfacelamento de campos do conhecimento como objetivos; iii. O uso constante de fragmentos pertencentes à biografia dos autores provoca no leitor a ânsia por desnudar o que se trata de ficção e de autobiografia.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Fotografias. Autoria.

Abstract: This paper purposes to elucidate the presence of some authors, as fictional characters, is central in some books from contemporary Brazilian literature. Among these books, I highlight followings in this paper: *Nove noites* (2002), of Bernardo Carvalho; *Rememбранças da menina de rua morta nua* (2006), of Valêncio Xavier; and *Divórcio*, of Ricardo Lísias (2013). For defending my arguments, I emphasize the authors as infiltrated in their fictional books through photographs inserted in their narratives and/or by the text. These strategies are responsible for disestablishing the meanings of reality and fiction, and it implies in a deconstruction of knowledge fields such as the ethnographic writing, the journalistic, and the social media ones. For analyzing this *corpus* through the massive presence of authors, I debate the why(s) around these contemporary books based implicitly on a bibliography about the concept authorship, mainly, discussed by Diana Klinger, Luciene Azevedo and Paula Sibília. Philosophically based on Jacques Rancière (2009), and in a simulacra construction of the authors in and in-beyond text with Jean Baudrillard (1991). Other researches interested in contemporaries arts and their debates about the post-autonomy arts as well as Florencia Garramuño, Josefina Ludmer, Néstor García Canclini, and Susan Buck-Morss. Moreover, I add some critical essays around the authors and their novels. Thus, this paper purposes, in general terms, raises the following issues: i. Authors are constituents as simulacra of themselves and expands the literature texts to other fields; ii. The abundant use of images and authors presence in their narratives can denote the deconstruction of some knowledge fields as goals; iii. The constant use of fragments belonged to author's biography cause in readers an anxiety for discovering what is fictional and autobiographical.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Photographs. Authorship.

¹ Doutorando em Estudos Literários, Unesp Araraquara, e-mail: renanbolognin@hotmail.com. Bolsista CAPES: 88882.180346/2007-01.

1. Introdução²

A força da fotografia surge quando foge de seu contexto (SUSAN BUCK-MORSS, 2005, p. 157)

Parece que a autoria toma contornos de simulacros no período contemporâneo. Esquadrinhar este conceito ao longo dos anos pode resultar em (des)semelhanças que, por vezes, incidem em diferentes usos destes simulacros em diferentes momentos históricos, sociedades e culturas. Por simulacros, consideremos como personagens fictícios e autores possuem elos muito estreitos entre si, como se fincassem os pés entre a ficção e a realidade. Exemplo considerável deste elo é *Niebla*, de Miguel de Unamuno (1914), romance em que há forte apelo à escrita de um personagem em vias de confundir-se com o autor. Aos olhos do leitor que se alimenta da leitura de autores contemporâneos do filão de Sophie Calle, Paul Auster, Carolina Maria de Jesus ou mesmo do conhecido *alter ego* de Charles Bukowski, Henri Chinaski, o procedimento acima demonstrado parece extremamente devotado aos escritores de finais do século 20 e princípios deste 21.

A propósito, este romance de Miguel de Unamuno parece um ponto de viragem, uma volta (capciosa) no parafuso que fissura profundamente os personagens de suas ficções. Em linhas gerais, entre estudos relevantes gravitando em torno a essa construção ficcional do eu no período contemporâneo, destacamos a categoria do autor como curador da profa. Luciene Azevedo (2016), da UFBA. Em linhas gerais, para a estudiosa a construção autoral abre caminhos à utilização de procedimentos estéticos e aparatos propícios ao ingresso do autor em sua produção literária. Um romance recente, e que serve como um exemplo inquietante se intitula *S* e foi escrito por Doug Dorst e J.J. Abrahms (2015). A elasticidade da autoria deste romance para nós é o clímax deste texto ficcional que extravasa inclusive o suporte livro, pois ao segurá-lo, encontramos o título *S* encabeçando os nomes dos autores. Ao retiramos a capa que o protege, damos-nos conta da mudança de título e autoria: *O navio de Teseu*, de V.M. Straka. Ora, se essa mudança repentina – advinda do simples gesto de segurar o livro – não fosse o bastante, ao passar os olhos rapidamente pelas páginas e margens, a leitura da narrativa se expande a outros dois personagens (Jen e Eric), confabuladores da autoria de Straka (o *S* que intitula o romance ou o personagem-protagonista de *O navio de Teseu*?) do livro lido e da identidade do personagem/autor. Ademais, aventa-se também qual a importância por detrás das

² Agradeço às professoras doutoras Miriam Gárate e Gisela Anauate Bergonzoni pela imensa contribuição durante o XXIV Seta (2018) para a escrita da qualificação de minha tese. Este artigo é parte integrante do capítulo quatro de minha tese de doutorado, intitulada “Eu não estou lá? Algo da prosa brasileira contemporânea e de suas fotografias”.

notas de tradução e rodapé deste romance inacabado escrito por Straka (*O navio de Teseu* e não *S*, escrito por Doug Dorst e J.J. Abrahms) e traduzido do polonês ao inglês por um/a personagem fictício autointitulado/a FXC, também alvo de suspeitas na narrativa.

Obviamente, essas autorias balançadas são anteparos frutíferos para avaliarmos estes textos literários propositivos: sejamos leitores em busca do que há dos autores nos personagens lidos. Desmontemos estes simulacros e criemos hipóteses de como as fotografias são postas na esteira de uma curadoria do eu autoral, bem como sugerem uma reformulação da noção do real representado nos textos analisados³.

2. Leitores em busca de autores

Em *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, a focalização do narrador-jornalista – ou a instância narrativa que consideramos a mais operante para este artigo – não expõe claramente sua posição socioeconômica em relação às inúmeras etnias narradas ao longo do romance – como os Yawalapiti, os Suyá, os Kamayurá, os Krahô, os Trumai, etc –, nem os porquês de debruçar-se em uma pesquisa e identificar-se com o antropólogo norte-americano Buell Halvor Quain. No mais, a leitura deste romance aprofunda-se ao considerarmos a dedicatória de Bernardo Carvalho à pesquisadora Mariza Corrêa. Embora pareça tergiversação de nossa parte, esta dedicatória aponta para uma leitura genética do texto. Com uma pesquisa aprofundada, notamos que essas vozes são tecidas para constituir uma ambivalência narrativa, procedimento comum à estruturação das obras de Bernardo Carvalho. Isso porque, Mariza Corrêa deu, aparentemente, o pontapé inicial à escrita deste livro na forma de uma resenha publicada em 2001 na *Folha de São Paulo*, gravitando em torno de antropólogos/etnólogos que vieram ao Brasil no início do século XX estudar tribos indígenas. O autor e o narrador-jornalista tiveram acesso a essa resenha supracitada (afinal este narrador a menciona durante o romance) como mola propulsora para a escrita do romance na “ficção” lida.

Além da resenha supracitada, no ano de 2005, a própria Mariza Corrêa juntamente a Januária Mello publicaram pelo Núcleo de Estudos de Gênero Pagu da Unicamp uma edição intitulada “*Dear Heloísa/Querida Heloísa: cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*” com correspondências a Heloísa Alberto Torres e itens críticos a respeito, em 2005. Esta edição

³ Para este artigo, julgamos que seria mais pertinente ao leitor seguir nossos argumentos por meio das análises dos textos literários do *corpus* como chaves de leitura para o alargamento da noção de autoria e da reformulação do conceito de real. Por isso, o referencial bibliográfico teórico do artigo está condensado com vistas a proporcionar a nosso leitor a fruição de nossos argumentos por meio da busca de indícios biográficos dos autores nos textos analisados.

entrelaça-se e extravasa a leitura de *Nove noites* para este levantamento bibliográfico/etnográfico, pois Bernardo Carvalho é citado na seção dos agradecimentos, além de haver muitas correspondências entre Quain e Manoel Perna – o narrador da outra instância narrativa do livro – presentes e identificáveis.

Em outras palavras, a pesquisa realizada pelo autor serviu para a escrita do romance e o auxiliou, aparentemente, na deste livro de caráter historiográfico e etnográfico⁴. Além de semelhanças com Bernardo Carvalho na profissão (como (ex)jornalista), este narrador (ou o próprio escritor?) tenciona de maneira decisiva os limites da ficção com a inserção de uma fotografia com a legenda “O autor aos seis anos no Xingu”, na orelha do livro. Constitui-se, dessa maneira, como os leitores notarão que em *Nove noites* (2004) há alguns fantasmas presentes na e depois da leitura. Isto é, personagens balançando entre o real e o representado ficcionalmente, além de infundirem nos leitores a curiosidade de ir em busca do que seja ficcional, ou não.

A fotografia posta na sequência serve para exemplificar o estremecimento entre o considerado real e o considerado ficcional. Embora a escrita etnográfica seja vista como isenta de posicionamentos – como o capítulo da tese *Paisagem com figuras* “O que se vê não se fotografa”, de Ana Marques Martins (2013), descontrói – nela há o ponto de vista implícito de quem a escreve. Afinal, nos perguntamos: esta fotografia – como indica sua legenda – pertence ao autor ou ao narrador?



Imagem 1: O autor aos seis anos no Xingu (orelha de *Nove noites*).

Já *Rrememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier, possui uma veia mais jornalística de questionar esse real. Sua construção estética localiza-se no gênero romance gráfico e trata de uma menina abusada sexualmente e encontrada morta em um parque de diversões de Diadema. Uma história real elaborada juntamente à tímida inserção do

⁴ Também pode-se mencionar a estrutura literária do texto carvalheano em relação aos de investigadores que compõem o romance, tais como: Franz Boas, Margaret Mead, Ruth Benedict, Heloísa Alberto Torres e o próprio Quain. Ou seja, este romance de Bernardo Carvalho talvez sugira que possamos ler as obras destes pesquisadores com olhos de leitores de literatura.

personagem Valêncio Xavier na trama narrativa - perceptível em um bilhete recebido de um garoto que pedia esmola em um semáforo da Avenida Sapatuba com Francisco Morato, São Paulo, em 15/Abr/1993 (XAVIER, 2006, p. 41) – e recortes de jornal, fotografias e nas palavras do jornalista Gil Gomes.

Nascido em 21 de março de 1933 e falecido em 5 de dezembro de 2008, Valêncio Xavier Niculitcheff foi, além de escritor, cineasta, roteirista, diretor de televisão, fotógrafo e jornalista. No mais, sua biografia revela o conhecimento profundo de várias áreas, dedicando-se principalmente à discussão de verdades e mentiras da representação e da realidade, ainda que segundo Ligia de Amorim (*apud* SANTOS, [s.d.], [s.p.]) leiamos acontecimentos históricos documentados em seus textos literários.

A união do autor com sua obra é, aliás, uma presença constante nos textos de Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, por exemplo, contém uma fotografia de Valêncio quando criança fantasiado de Simbad e confirma o dito por Verônica Daniel Kobs (2010, p. 108) sobre a obra do escritor articular-se em torno à autoria, à realidade e à ficção. Para Maria Salete Borba (2014, p. 90-92), Valêncio destaca-se pela “[...] formação de um artista calcado na imagem”, sendo obrigatório para o estudo de sua obra considerar sua habilidade cinematográfica, angariada ao longo de anos como diretor de uma sala de cinema em Curitiba.

Por haver sido cinéfilo, Valêncio também utilizou a montagem com a finalidade de aproximar o texto da imagem. Como decorrência, ele também se dedicou à autoficção, encenando o vazio da autoria por meio da tessitura de uma colcha de retalhos de citações (DIAS, 2016, p. 40). Por isso, não se pode desconsiderar a formação prévia do escritor consolidando sua estética em torno aos questionamentos da realidade veiculada seja pelas imagens, seja pelo gênero jornalístico.

Esta estética, no caso, reside justamente na fantasmagoria de imagens replicantes e dispostas a tornar o passado atuante no presente na forma de simulacros. A esse respeito, sua ausência, imageticamente falando, sugere um desnudamento da linguagem midiática e sua utilização com a finalidade de corroer os paradigmas sustentadores dos programas sensacionalistas que reificam a vida humana em proveito de audiência. Nessa narrativa localizada no limiar entre a ficção e a realidade, o personagem Valêncio Xavier incorpora a poética e a vida do escritor para acidular a mídia. Adiante, há uma página de texto conjugada aos anos 90 e à exposição de nossas mazelas econômicas.



Imagem 2: página 40 de *Remebranças da menina de rua morta nua*

Na foto acima, vemos sorrisos forçados e um enquadramento concentrado à direita. Este esquema de composição fotográfica é responsável pela criação de um efeito de comodidade ao espectador pela regra dos terços, que diz respeito à divisão da imagem em três linhas horizontais e três verticais para criar uma perspectiva agradável ao espectador. Curiosamente, a fotografia em questão oferece um olhar agradável para publicitar um programa de tevê que apresenta casos de estupro infantil. Esta montagem narrativa repousa – como já havíamos comentado – na formação intelectual de Valêncio Xavier como corolário da oscilação entre autoficção e performance de acordo com Ângela Maria Dias (2016, p. 86). Este desdobramento pessoal clama pela ironia a ser desvelada em imagens. Essa foto do “programa mais cult da elite” destaca não apenas uma organização estrutural da técnica fotográfica, mas o que essa elite tem usufruído.

Essa inserção, portanto, estigmatiza questões socioeconômicas profundas por simplesmente olharmos à não ortodoxia organizacional de outras fotografias do texto retratando a “não elite” e pode ser visualizada na fotografia a seguir através do gesto de apropriação, procedimento estético recorrente na arte contemporânea:



Imagem 3: na página 1 do caderno Cidades do *Estado de São Paulo*, de 8 de abril de 1993.

Imagem 4: na página 58 de *Remebranças da menina de rua morta nua*

A fotografia à esquerda está contida nos arquivos digitais do Estado de São Paulo. A apropriada no texto de Valêncio Xavier, à direita. A mudança significativa na fotografia “original” do jornal se trata da ausência de uma tarja nos olhos da menina e elisão de seu nome. Não se pode relegar ao esquecimento a potência de criação desse texto que se quer em êxodo,

partindo do fato real e contaminando-se com o “fictício”. Independentemente da tarja ter sido posta por ele (ou não), a modificação da fotografia desnuda a curadoria do escritor e, evidentemente, uma contaminação autoral entre toda a miríade de gêneros que circunscrevem este romance gráfico e atacam implicitamente as classes sociais mais abastadas e os programas de televisão estereotipados sobre pobres. Essa apropriação serve como procedimento alegórico para a criação de uma nova imagem ao retirá-la de seu contexto e confiscar a obra de outro autor (no caso a de um fotógrafo) e propor um novo significado para o alargamento do conceito autoria.

Justamente a inserção da tarja preta nos olhos da menina e no nome indica a rasura da representação realista brutal denotada pela autoridade jornalística em que a foto foi publicada. É um procedimento narrativo responsável pelo adensamento do trabalho autoral de Valêncio Xavier e de seu envolvimento com a dilatação deste fotojornalismo cruel e acachapante em favor de uma escrita (limítrofe e) literária. É, portanto, pondo no papel arquivos abandonados e sua conseqüente apropriação com fins literários que nos damos conta do mundo saturado por imagens no qual vivemos.

A escrita de colagens de fragmentos, sobretudo, fotografias tomadas à vontade do escritor (tal como um procedimento realizado pelos veículos midiáticos) é uma ação possível (e, talvez, a única) para mostrar os descabros (re)produzidos pelos meios de comunicação. A garota da foto do romance gráfico é antes uma montagem do que a menina da notícia veiculada e recuperada. Nas palavras de Kim Amaral Bueno (2014, p. 197), essa narrativa vai na direção da (im)possibilidade dos códigos narrativos darem conta da realidade. Assim como a fotografia se apega ao real e não dá conta de tudo, esta arte o modifica. No mais, nessa fotomontagem de Valêncio embrenha-se à iminência do que aconteceria anos mais tarde à sociedade e à espetacularização da vida comum. Manipular as imagens, extraíndo o corpo aos quais elas se referem é um trabalho árduo de esvaziamento de seus significados.

Pensar esta proposta de Kim Amaral Bueno parece adequar-se mais à possibilidade de representar o período contemporâneo ansiado pelas imagens do que como cópia fidedigna do real. São simulacros do real em que essa narrativa parece desdobrar-se em escrita. Com a frágil separação entre fato e fantasia (KOBS, 2010, p. 118), a fotografia da garota introduz-se como parte intrínseca do universo midiático (ROCHA, 2009, ps. 8-9). E por debaixo deste procedimento de apropriação da fotografia da *Folha de São Paulo*, nos vemos diante da máscara mortuária do autor como signo de sua escrita. Sua comprovação advém da repetição desta foto como discurso iterativo que propõe implicitamente reflexões sobre o sujeito coletor, editor,

personagem e autor dessas narrativas e imagem que – embora apresentada duas vezes na narrativa – não está presente a não ser por sua ausência como um fantasma.

Por fim, a última análise em torno à elaboração do real mediante fotografias e alargamento da noção de autoria é perceptível na escrita de Ricardo – homônimo ao autor do romance Ricardo Lísias –, que narra em *Divórcio* (2013) seu casamento fracassado com uma jornalista e tenta cicatrizar suas feridas. Para ilustrar as sordidezes de seu relacionamento, o narrador insere trechos do diário da “ex-esposa” e fotografias de infância, balançando a narração entre a autoficção e a curadoria. Em outras palavras, este é o modo de os “Ricardos” posicionarem suas escritas como curatoriais, performances da primeira pessoa (AZEVEDO, 2016).

Vale comentar que é recorrente ao longo da obra literária de Lísias a obsessão pelo nome próprio: como os personagens que mudam de nome e adjetivações em diversos contextos em *O livro dos mandarins* (2009), romance que para Carla Piovezam da Silva e Milna Cláudia Magalhães Santos Guidio indica uma guinada subjetiva na obra de Lísias (2015, p. 2); em *O céu dos suicidas* (2012), o protagonista também possui o mesmo nome do autor. Para as mesmas autoras citadas neste parágrafo, este romance indica um projeto estético do autor que começa a ser “suspeito” ao leitor por residir na inserção do personagem homônimo ao autor, Ricardo, como narrador autodiegético e responsável por criar na leitura uma contiguidade com o representado; em *Diário da cadeia* (2017), escrito pelo pseudônimo Eduardo Cunha, destaca-se o processo judicial entre a editora Record e o nefasto ex-presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha sob alegação de dolo pessoal⁵; no *ebook O delegado Tobias*, o personagem assassinado é o próprio Ricardo Lísias⁶; na genealogia “fictícia” da família do delegado Tobias – contida no “*Inquérito Policial: Família Tobias*” – o autor insiste em um suporte distinto do livro para dar prosseguimento aos personagens (reais? fictícios?) do *ebook* anterior; e à veiculação das obras de arte de um dos membros da família Tobias (Fernando Alinde Tobias) – como publicações de fotografias artísticas – na rede social *Instagram*; além da representação performática de Lísias e da família Tobias na Jornada de Letras da UFSCar, em 2017. Nesta performance, Lísias construiu em torno de si uma ficção de si mesmo e apresentou sua pesquisa fictícia no Programa de Pós-Graduação em Estudos do Tempo Presente, da UFRJ, a respeito da importância da família Tobias na política e outros meios influentes no Brasil contemporâneo.

⁵ A esse respeito, cabe a leitura de artigo escrito por Mauricio Meirelles (2017) na Folha Online em 21/Abr/2017 sobre a liberação da circulação do livro com a derrubada da liminar que o proibia pelas mãos do desembargador Augusto Alves Moreira Junior. Vide a seção referências deste artigo.

⁶ Sugerimos, ao leitor interessado, a busca pelo caso judicial e imbróglis decorrentes desse “autor” assassinado, bem como a alegação da utilização de “documentos de justiça” de maneira indevida no *ebook*.

Em entrevista a Márwio Câmara, Ricardo Lísias confessa amparar suas obras em um projeto literário delineado em personagens não apenas de papel. Tampouco de carne. Quase podemos vê-los, mas não tocá-los. São estes, portanto, como simulacros entre tantos aos quais nos acostumamos a conviver no dia-a-dia (BAUDRILLARD, 1991). Personagens representados, por vezes, confundidos com a vida real.

Entre as inúmeras fotografias de *Divórcio* (2013) destacam-se as da família como metáforas não só do entrechoque do imagético com o narrativo, mas das diferenças identitárias entre o narrador e o passado e do texto literário em êxodo para a vida do escritor. As fotos são as responsáveis por assinalar com um sorriso amarelado a “autobiografia” do narrador-personagem expandida a outros meios, como a argumentação do artigo “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”, de Júlia Scamparini (2013, p. 280), propõe. Sob o viés da autoficção, a pesquisadora demonstra como as fotos deste romance e as publicações no perfil de Ricardo Lísias nesta rede social se dissolvem. O personagem/autor/narrador se entrechoca com a fotografia digital e a bidimensional como expansão do romance ao *facebook* pessoal do escritor.

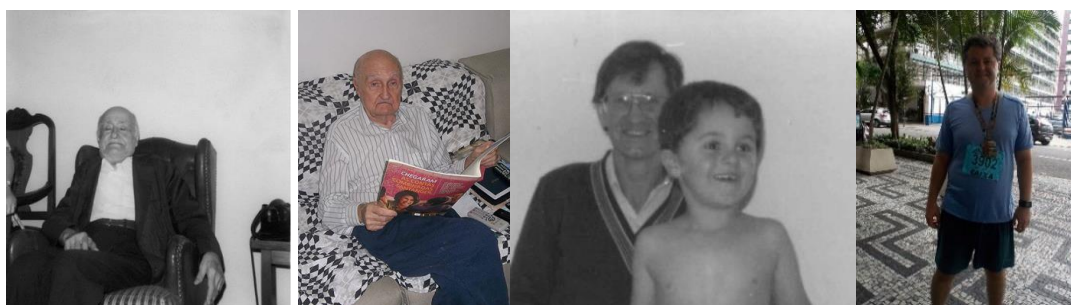


Imagem 5: contida na página 74 do romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias;
Imagem 6: publicada no perfil do *facebook* do autor em 30 de novembro de 2013;
Imagem 7: publicada no perfil do *facebook* do autor em 26 de setembro de 2013;
Imagem 8: publicada no perfil do *facebook* do autor em 31 de dezembro de 2013.

Durante a leitura do romance, damo-nos conta de que Ricardo Lísias (re)organiza as fotografias da família e insere as do bisavô (*imagem 5*), além de similares às de “personagens” do romance; como uma do avô (6) e uma do pai e ele quando criança (7) em seu *facebook* durante o ano de publicação (2013) para reconstruir a pele em carne viva. Assim, o real dessas fotografias não se coaduna à ficção de forma autoritária, como o escritor propõe explica no site Brasileiros:

[...] mesmo que eu coloque a minha foto pelado, não sou eu, é uma foto, e isso, tirando um grupo de leitores, as pessoas não entendem perdem o mais importante, que é o aspecto artístico. [...] Quando a indústria editorial cresce muito, de novo está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance (LÍSIAS, 2013).

Retiradas de seu contexto original de álbum de família, essas fotografias não apontam para uma realidade necessariamente vulgarizada, mas para um real artístico. Por serem retiradas de sua relação intrínseca com a vida do autor, ainda que a construção narrativa sugira que ambos sejam a “mesma pessoa”. Disso, resulta um significado ao reposicioná-las em suportes distintos: olhemos para outras direções, divirtamo-nos com outro(s) real(is). Portanto, uma remodelação da obra de arte aos moldes dos tempos midiáticos em que vivemos (CANCLINI, 2012, p. 51) decorrendo em uma reformulação da noção de real.

A respeito da técnica narrativa utilizada pelo autor, destaca-se também a incorporação de procedimentos textuais do gênero diário. Como se a leitura proporcionasse o acesso à intimidade de sua ex-esposa mediante o diário que lemos durante a narrativa como pertencente à ex-esposa do narrador/autor (?). Como uma leitura renovada de um gênero que prima pelo obscurantismo e pelo segredo, sugere-se a invasão à privacidade dos ex-cônjuges. Por isso, nestes tempos contemporâneos cuja exposição do sujeito é tão frequente nas redes sociais, resulta uma pergunta deixada pela leitura do romance e suas fotografias: em vez de esconder o que e quem somos, por que não escancaramos a nossa intimidade e a daqueles que amamos?

Não por acaso, a recuperação e a exposição do diário da ex-esposa chamam à atenção pelas escolhas léxicas que beiram o chulo e o vulgar, bem como os acontecimentos representados. Beirando a uma exposição pornográfica da ex-esposa e de suas experiências sexuais (MAGALHÃES, 2015, p. 67) com a necessidade de atestar a veracidade do texto literário: “Aconteceu, não é ficção” (LÍSIAS, 2013, p. 67), o regime de apresentação do visível encavala porções do real com a fantasia de simulacros postos na pele do narrador Ricardo, reorganizando de outra maneira a literatura ao desestabilizar o limiar ficção/realidade (RANCIERE, 2012).

Neste romance construído (ou poderia ser) à imagem e semelhança da figura autoral, reconfigura-se um modo de produção e de prática artística, além de revelar uma nova sensibilidade comum e prática da literatura ao incorporar outros saberes comuns e políticos como especificidades. Relevamos neste movimento de elasticidade da literatura em direção às redes sociais uma reformulação da noção do real através da criação de simulacros autorais de Ricardo Lísias. Ou personagens. Tanto *Divórcio*, como os demais romances do autor (como *Delegado Tobias*, *Inquérito policial da família Tobias* e *Diário da cadeia*, escrito pelo pseudônimo Eduardo Cunha) trazem no bojo de suas narrativas uma construção debatedora da travessia da ficção para a realidade (e vice-versa) através dos meios artísticos e tecnológicos distintos em movimento diaspórico, em êxodo (LUDMER, 2006, p. 1).

A constituição do “eu” autobiográfico enviesado em uma exposição performática é notória: nem tudo o que ele faz na ficção tem seus valores na vida dita real. Parte disso (ou quase tudo) seja ficção, seja vida real, são simulacros desse então Ricardo Lísias (homem e personagem). Decorre daí a expansão do sujeito que se desfia entre realidade e ficção que, por sinal, expande-se (por que não?) para simular a realidade, como “De fato, as mídias sociais convidam-nos a realizar esse projeto de maneira quase literal [...] Uma coleção de restos fósseis de uma vida qualquer” (SIBILIA, 2016, p. 181). A recuperação dessas fotos no *facebook* do autor é semelhante à dos fósseis de sua família. A cristalização desses itens denota a importância da vida familiar que sai dos baús pessoais para incorporar as narrativas pessoais a que temos acesso em ambos os suportes. De um modo peculiar, a busca por essa documentação nos arquivos de *facebook* do escritor, proporciona ao leitor realizar este procedimento (similar) de busca e acesso a arquivos.

Não haverá em *Divórcio* uma estética semelhante ao inserir essa “tendência” de exploração da intimidade alheia ou de um relacionamento também com função de ficcionalizar a vida conjugal? (SIBILIA, 2016, p. 277). Por isso, sugerimos que este procedimento estético (quanto o de outros autores que o realizam) deva ser estudado resvalando no conceito de autoficção, obviamente, mas, sobretudo, guardando uma: “[...] ambiguidade dessa performática construção de si na visibilidade” (*idem*, p. 278). Ou seja, esta “extimidade” da vida conjugal deve ser explorada juntamente a questões éticas, além de estéticas; com o sujeito contemporâneo sendo posto em contato com sua exposição artística; e prestando atenção na exploração da vida própria e alheia como o faz a mídia. Afinal, expor a própria vida é o elixir do sujeito para conhecer-se. Mas também para ser conhecido.

Sendo assim, a vida do personagem/autor se converte em uma metáfora da expansão literária. Para Carla Piovezam da Silva e Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (2015, p. 6) não há em *Divórcio*, ainda que haja indícios autobiográficos no sentido barthesiano, como avaliar o que dissolve a identidade dos fatos e dos personagens. Em outras palavras, um personagem construído discursivamente a partir do autor (*idem*, p. 6). Para Klinger (2015, p. 51), textos assim são propiciadores da criação do personagem e do processo de escrita. Sob essa perspectiva, sugerimos a leitura de *Divórcio* como uma colagem de fragmentos que se dizem reais mas, ao mesmo tempo, são fictícios.

Como o livro, ou o suporte por si só, não parece suficiente para que deslindemos o quão presente este pode ser em nossas vidas, ele se expande na figura do homem de carne e osso como personagem, assim como aos meios virtuais. Por sua vez, a leitura deste livro representa a busca pela chave metafórica de nosso período contemporâneo ao permitir a reflexão em torno

à exposição do “eu” não apenas neste período, como também seus artifícios nas artes consolidadas como autônomas e expandidas a outros campos na contemporaneidade.

3. Considerações finais

Os textos analisados brevemente constituem-se como performances autorais pela mescla de fragmentos autobiográficos com a ficção. Obviamente, essa estética performática decorre em significados distintos em cada uma das obras, pois o “eu” desses narradores constitui essas narrativas (SIBILIA, 2016, p. 59). Isto é, essas ficções possuem o caráter de exploração dos “eu” que, às vezes, querem-se silenciados. Outras vezes, expostos⁷. Por conta deste caráter, estes livros analisados circunscrevem-se nas chamadas artes pós-autônomas, sobretudo no tocante à elasticidade de defini-las (ou não) e às suas funções pessoal e social (GARRAMUÑO, 2014), sem desconsiderar a inerência desses objetos/procedimentos artísticos a aspectos econômicos, culturais e sociais. Por isso, as mudanças sociais do período contemporâneo são capciosas para indicar uma modificação na forma de entender a arte tanto em sua via material, quanto ética e política. Esta “nova” maneira de ler indica que o leitor não encontrará *ipsis litteris* nas fotografias destes textos literários o que deve ser lido em cada uma delas, como sugerem as considerações teórico-críticas do filósofo Vilém Flusser (*apud* PATO, 2012, p. 183) sobre o leitor do futuro que: “[...] não deduz mais um sentido daquilo que é lido, ao contrário, o leitor é que atribui um sentido ao que é lido”.

A grande tarefa do leitor/pesquisador desses textos é compreender os novos significados entrelaçados às suas fotografias ao deslocá-las de seus suportes originais aos textos literários, ou ao contrário. A leitura mais profícua reside em considerar tais significados em iminência (CANCLINI, 2016, p.223) dos textos, ou como elas permitem notar o quase-imediato, prestes a acontecer sócio e politicamente. Essa divergência sensível dos protocolos de inteligibilidade e formas de visibilidade da arte (RANCIERE, 2012) – ou como essas estéticas são legíveis para os leitores especializados, ou não, e representam várias camadas do real – destes livros do *corpus* repousa, claramente, no uso abundante de imagens da primeira pessoa autoral como curadores e/ou autoficções de seus textos literários e/ou imagens de outras pessoas.

Por se tratar de um diálogo entre literatura e fotografia não há significados estabilizados, rígidos, acoplados a estes textos. Essas propostas artísticas/literárias contemporâneas pós-

⁷ Nessa linha de autobiográficas fictícias, a mesma autora argentina chama a atenção a autoras/es e livros como *Hell Paris 75016*, de Lolita Pille; da chinesa Wei Hui, *Shanghai Baby*; Fugalaça, de Mayra Dias Gomes; *Cielo latino*, de Abzurdah; *A vida sexual de Catherine Millet*, de Catherine Millet; e *Cem escovadas antes de ir para a cama*, de Melissa Panarello. Todos estes estão entre a autobiografia e a autoficção, localizadas na fissura da vida autobiográfica e do fictício.

autônomas se valem de relações concernentes a essa iminência de sentidos (CANCLINI, 2016), porvires interpretativos, em contato com seus espectadores/sociedades como portadoras de prognósticos de como o “eu” na contemporaneidade exigirá cada vez mais a seus leitores/espectadores a busca pelos autores não apenas no texto (intralinguístico), mas também na vida e em suas mais diversas atividades.

4. Referências

@FernandoAlindeTobias. In: *Instagram*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/fernandoalindetobias/>> Acesso em: 13/Jan/2019.

AZEVEDO, Luciene. O autor como curador. *Leituras contemporâneas*, 17/Nov/2016. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>>. Acesso em: 23/Dez/2017.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 1991 [1981].

BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, n9, Jul-Dez 2009, p. 19-46. Disponível em: <<https://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>>. Acesso em: 30/Dez/2017.

BUENO, Kim Amaral. 'Senhor, liberta-me das imagens': Valêncio Xavier e as suas 'rremembranças' literárias. In: II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte/ História da Arte no Brasil: Problemas e Fronteiras, 2015, Brasília/DF. Anais do II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte, 2014. v. 1. p. 195-203.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloísa/Dear Heloísa: Cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2008.

CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. In: FOLHA de São Paulo. Jornal de resenhas. 12/Mai/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>>. Acesso em: 01/Dez/2014

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte. _____. *Valêncio Xavier – o minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016. p. 84-97.

DORST, Doug; ABRAHMS, J. J. S. Trad. Alexandre Martins e Alexandre Raposo Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

ESTADO de São Paulo, *Cidades*, de 8 de abril de 1993. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 13/Jan//2019.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

KOBS, Verônica Daniel. A literatura, o jornal e a verdade das fotos. *Miscelânea*, Assis, vol.8, jul./dez.2010. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/651/616/>>. Acesso em: 15/Jan/2018.

LÍSIAS, Ricardo. “A literatura brasileira contemporânea não resiste às mazelas da sociedade brasileira, mas as reproduz”. Entrevista concedida a Márwio Câmara. *Posfácio*, 08/Out/2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/10/08/a-literatura-brasileira-contemporanea-nao-resiste-as-mazelas-da-sociedade-brasileira-mas-as-reproduz-entrevista-com-ricardo-lisias/>>. Acesso em: 13/Mar/2017.

_____. *Delegado Tobias*. S/I: E-galáxia; Saraiva Reader, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita impeachment*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara/ Objetiva, 2013.

_____. *Inquérito policial: família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

_____. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

LÍSIAS, Ricardo. *Site revista brasileiros*, Set/2013. Disponível em: <<http://www.bloginforma.com.br/verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>>. Acesso em: 23/dez/2017.

_____. *Ricardo Lísias*, perfil no *facebook*. In: <<https://www.facebook.com/ricardo.lisias>>. Acesso em: 26/Dez/2015.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas 2.0. *Revista Z-Cultural*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 18/Set/2017.

MACIEL, Adriana Poéticas em escape. *Anais 15º Congresso Internacional Abralic*, 2016, ps. 1156-1162. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261077.pdf>. Acesso em: 15/Jan/2018.

MAGALHÃES, Milena. A figura do escalpelado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Itinerários*, Araraquara, n.40, p. 61-74, Jan-Jun/2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8166>>. Acesso em: 05/Mai/2018.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários – FALE – UFMG. Belo Horizonte, 2013.

MEIRELLES, Mauricio. Ricardo Lísias é autor de livro assinado com pseudônimo Eduardo Cunha. *Folha Online*, 21/Abr/2017> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2017/04/1877547-ricardo-lisias-e-autor-de-livro-assinado-com-pseudonimo-eduardo-cunha.shtml>>. Acesso em: 15/Jan/2019.

MENINA é achada morta em trem-fantasma. *Cidades, Estado de São Paulo*, de 8 de abril de 1993. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 19/Jun/2018.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Sesc, Associação Cultural VideoBrasil, 2012.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. 2 ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental; Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Reuben da Cunha. Ficção-Verdade – Fronteira Semiótica na Montagem Narrativa de Valêncio Xavier. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3330-1.pdf>>. Acesso em: 23/Abr/2016.

SANTOS, Márcio Renato dos Santos. Fragmentos de um artista hipermoderno. *Candido* Jornal da biblioteca pública do Estado do Paraná, Curitiba, [s.d.], [s.p.]. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=522>>. Acesso em: 15/Jan/2019

SCAMPARINI, Júlia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 277-286, Jan/Jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694/4723>>. Acesso em: 24/Abr/2014.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Carla Piovezam da; GUIDIO, Milena Cláudia Magalhães Santos. Um corpo em carne viva: Os indícios autobiográficos em *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Anais da XIV Abralic*, 2015, ps.1-10. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456146666.pdf>. Acesso em: 15/Jan/2018.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid: Alianza editorial, [1914] 1996.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *Remembranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

METÁFORAS SOBRE DOENÇA DE ALZHEIMER: NO PENSAMENTO E NO MUNDO SOCIAL

Josie Helen Siman¹

Resumo: Há dois problemas referentes ao uso de metáforas sobre a Doença de Alzheimer (e outras doenças) que interessam aos pesquisadores: 1) o uso de metáforas nas interações cotidianas com pacientes e 2) o uso de metáforas nas comunicações com a população não-especialista (e.g. comunicações midiáticas). Com relação a ambos, questionam-se os potenciais efeitos (negativos) das predominantes metáforas de violência (e.g. Guerra contra o Alzheimer) sobre as conceptualizações sobre a doença. Semino *et al.* (2016) propõem uma abordagem que pode ser aplicada ao primeiro problema, porém, mais pesquisas precisam ser feitas para tornamos as discussões sobre metáforas e sociedade mais produtivas (cf. VEREZA, 2016). Neste artigo, discutimos alguns dos principais problemas referentes a como as análises de metáforas são feitas e apontamos para a necessidade de um entendimento teórico mais abrangente sobre as relações entre as metáforas e outros construtos cognitivos e sociais, além da necessidade de estudos mais complexos sobre os efeitos de enquadramento metafóricos.

Palavras-chave: Metáforas; Pensamento; Sociedade; Doença de Alzheimer.

Abstract: There are two issues regarding the use of metaphors about Alzheimer's disease (and other diseases) that attract scholarly attention: 1) the use of metaphors in the interactions between hospital staff and patients and 2) the use of metaphors in communication with the general public (e.g. media communication). In relation to both issues, scholars question the potential negative impact that violence metaphors (e.g. War against Alzheimer's) have over the conceptualizations of the disease. Semino *et al.* (2016) propose an approach which can be applied to the first problem, but more research needs to be carried out to make the discussions about metaphors and society more productive (cf. VEREZA, 2016). In this paper, we discuss some of the main problems regarding how metaphor analyses have been conducted and point out to the need of a broader theoretical understanding of the relationships between metaphors and other cognitive and social constructs. Furthermore, we point out to the need for more complex studies on metaphoric framing effect.

Keywords: Metaphors; Thought; Society; Alzheimer's.

1. Introdução

Ficar doente geralmente implica em passar por experiências desagradáveis, incômodas e dolorosas, que tiram o ser humano do seu usual modo de controle e ação. Não é por acaso que as doenças são conceptualizadas como uma poderosa força contrária ao ego, como um inimigo

¹ Doutoranda em Psicolinguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, e-mail: josiesiman@gmail.com. Bolsista CNPq 140.359/2018-4.

que pode e quer ferir, atacar, matar. As metáforas, agrupadas aqui pelo amplo termo de “violência” (“Guerra contra o câncer”, “Luta contra a Doença de Alzheimer” etc.), são frequentes nas comunicações, e chamam a atenção de pesquisadores que se preocupam com os potenciais impactos que tais caracterizações podem ter sobre quem experiencia uma doença e sobre a população que a apreende (cf. MORATO; SIMAN, 2015).

A preocupação com as metáforas sobre doenças surge por diversas razões. Concernentemente à parte teórica, a Teoria da Metáfora Conceptual (TMC) (LAKOFF; JOHNSON, 1980) afirma que a essência das metáforas é compreender e experienciar uma coisa em termos da outra. Experienciar um doença como guerra por causa de uma conceptualização metafórica seria um dos problemas causados pelas metáforas de violência. Além disso, a TMC prevê que as metáforas podem afetar a percepção das pessoas sobre o mundo, levando-as a pensar e se comportar de maneira problemática, errada, ou moralmente arriscada, sem que elas tenham consciência disso (LAKOFF, 2004, 2006; LEHRER, 2009). Isto estaria ligado ao poder de enquadramento das metáforas, que enfatizam um aspecto de uma experiência enquanto encobrem outro.

Desta forma, a ideia de que as metáforas influenciam o pensamento é um tema recorrente na obra de Lakoff, que propõe que as metáforas conceptuais (i.e. sistemas cognitivos que envolvem mapeamentos entre dois domínios distintos, como a metáfora AMOR É UMA JORNADA², que apresenta os seguintes mapeamentos: AMANTES SÃO VIAJANTES; RELACIONAMENTO É VEÍCULO; OBJETIVOS SÃO DESTINOS etc.) moldam o pensamento sobre questões sócio-culturais (LAKOFF; JOHNSON, 1980). Lakoff ainda propõe que metáforas novas exercem a mesma influência sobre o pensamento, como na análise de “tax relief”, sobre o que Lakoff (2004) afirma que o uso dessa metáfora leva as pessoas à pensar que impostos são fardos, o político (de direita) que reduz os impostos é um herói, e o político (de esquerda) que se opõe a isso é um inimigo. Esse tipo de análise é muito influencial em trabalhos sobre análise cognitiva do discurso político e do discurso sobre doenças (cf. BOEYNAEMS *et al.*, 2017).

Do ponto de vista prático, algumas pessoas afetadas pela doença demonstram insatisfação com certas metáforas, como pode ser constatado no ensaio de Sontag (1978) sobre “Doença como Metáfora”, e nas vozes de outros enfermos: “meu corpo não é um *campo de batalha*”, diz-se em resposta às metáforas médicas como “suas células precisam se *defenderdo*

² Seguindo as convenções da área, usamos caixa alta para nomear conceitos. Por exemplo, a sentença “Tempo é dinheiro” é uma expressão linguística metafórica, mas TEMPO É DINHEIRO é um conceito (na mente) que subjaz a outras metáforas com a mesma temática, como “Não *gaste* seu tempo com isso”, “Eu *investi* meu tempo nela”, etc. Usamos itálico para indicar os termos metafóricos em uma expressão.

ataque dessa doença”. Além disso, alguns médicos se preocupam com como contrabalançar a predominante mensagem metafórica de GUERRA É LUTA com mensagens de aceitação da doença, já que, em alguns casos, não há nada que possa ser feito além de lidar com um diagnóstico de doença terminal (cf. LANE *et al.*, 2013, para outras perspectivas médicas).

Desta forma, os pesquisadores apontam problemas no uso de certos tipos de metáforas, preocupando-se com seu potencial impacto sobre o pensamento. Se o problema fosse simples como o caracterizamos até aqui, a solução seria simples: poderíamos lançar diretrizes para uma comunicação adequada sobre as doenças, proibindo metáforas de violência e promovendo metáforas mais “pacíficas”, como A DOENÇA DE ALZHEIMER É UMA JORNADA. E esta proposta já foi feita antes. No entanto, a questão sobre o uso de metáforas e seus efeitos é mais complexa do que parece, por vários motivos que serão abordados neste artigo, dois deles já constatados por Semino *et al.* (2015; 2016): 1) da parte daqueles acometidos pelas doenças, há diferença de preferências (há quem odeie metáforas de COMBATE e quem goste e se beneficie delas); 2) da parte teórica, o uso contextualizado de metáforas abre possibilidades não previstas apenas pelas abstrações mais genéricas propostas pela TMC, de forma que se torna pouco útil descartar as metáforas de “violência”, ou de “guerra”, em favor de outras estruturas conceituais supostamente “pacíficas” (cf. SEMINO *et al.*, 2015, 2016).

Neste artigo, discutiremos os problemas apontados por pesquisadores em relação ao uso de metáforas sobre Doença de Alzheimer. Em seguida, consideraremos a proposta de Semino *et al.* (2016) para resolver o problema das metáforas nas comunicações com pessoas que têm uma doença. Com foco nas relações das metáforas com o público não especialista, discutiremos a importância de refinamentos teóricos e empíricos para que se reconheçam as relações entre as metáforas e outros construtos cognitivos e sociais. O objetivo é apontar para a necessidade de mais estudos que esclareçam as relações entre as metáforas com a mente e a sociedade, para que não se confunda a possibilidade de reflexões metafóricas com a obrigatoriedade das mesmas e para que ganhemos *insight* sobre a natureza do fenômeno estudado.

2. Metáforas sobre Doença de Alzheimer

Nas discussões sobre as metáforas usadas para retratar a Doença de Alzheimer (doravante DA), os pesquisadores notam que há uma predominância de imagens negativas, uma demonização da doença (FOX, 1989). Essa construção social da doença em termos de um *funeral sem fim*, uma *epidemia*, uma *guerra* é criticada por pesquisadores que alertam para potenciais problemas: i) a estigmatização da doença (cf. BEHUNIAK, 2011); ii) a possibilidade de o doente se identificar com as imagens negativas construídas sobre eles, que são ditos

“zumbis”, “fardos” etc.; iii) a ênfatização da busca da cura (*vencer a guerra*) em vez da aceitação da doença, ou da busca de outras possibilidades de tratamento (GEORGE; WHITEHOUSE, 2014).

Mais especificamente, os pesquisadores dizem que as metáforas “militares” podem encorajar a população a ver a pessoa com DA como uma *vítima* passiva de um *inimigo* contra o qual *lutar* é uma perda de tempo, uma vez que a DA é *invicta* e continuará assim até que *os heróis* dessa conceptualização (os cientistas) encontrem a cura. Além disso, George e Whitehouse (2014, p. 211) sugerem que a possibilidade de *vitória* (i.e. cura) contra essa *antagonista* patofisiológica se torna o objetivo principal das pessoas, e esse posicionamento metafórico em relação à doença encobre a possibilidade de procurar por outros objetivos menos belicosos, porém não menos importantes, como reabilitação, cuidados primários, prevenção etc.

É válido notar que em outros contextos, as metáforas de GUERRA são usadas de maneira diferente. A DA ainda é o *inimigo*, mas as “verdadeiras *vítimas*” são os cuidadores (implicando que a pessoa com DA também é um agressor, já que ela está envolvida nas causas das dificuldades do cuidador), ou, alternativamente, os cuidadores são os *heróis*, pelos seus esforços na *luta contra* a DA (cf. NGATCHA-RIBERT, 2004).

As preocupações com as metáforas sobre DA, descritas acima, surgem da análise de textos divulgados publicamente (e.g. jornais e e-mails da Associação de Alzheimer dos EUA), de conversas com pacientes, ou mesmo de elaborações mentais dos pesquisadores. Os pesquisadores questionam os efeitos dessas metáforas sobre o público e, particularmente, sobre aqueles envolvidos com a doença cotidianamente. Há uma preocupação com o fato de essas metáforas serem negativas, e poderem gerar inferências (e comportamentos) problemáticas com relação à doença e às pessoas com DA.

Em contraposição às metáforas negativas sobre a DA, os pesquisadores sugerem um discurso mais positivo e humano, que contemple as nuances da doença, e não reduza a experiência da DA à sua fase final (quando o doente está mais gravemente acometido pela doença). Entre os reenquadramentos metafóricos possíveis, sugere-se a metáfora da DA como uma jornada (o mesmo é sugerido no contexto do câncer e de outras doenças).

Em contraste com as metáforas “militares”, em que a DA é um inimigo, propõe-se que devemos entender a DA como um companheiro de viagem (em relação à experiência de viagem, que é menos perturbadora do que a da guerra). Por exemplos, a DA seria um *companheiro de viagem* que *acompanha* a pessoa até o fim da vida. A pessoa deve se acostumar com o companheiro de viagem, mas não se deixar abater por ele - e sempre tentar *manter o controle*, afinal, não é o companheiro que deve tomar todas as decisões sobre o que acontece (VAN

GORP; VERCRUYSSSE, 2011). Há também a ideia de que na DA como jornada, a pessoa com DA não viaja sozinha: “Nós estamos *viajando de uma vida antiga para uma nova*. Se você conseguir pensar positivo e buscar a ajuda necessária, *sua viagem* será mais clara e menos assustadora”.

O problema com as análises sugeridas pelos pesquisadores, sobre os mapeamentos previstos com relação às metáforas MILITARES, e sobre a condenação dessas metáforas e a preferência por metáforas de VIAGEM é que não há provas empíricas de que os problemas apontados (ou os mapeamentos e inferências sugeridas) aconteçam com frequência, nem que a solução proposta (metáforas de VIAGEM) realmente seja capaz de contribuir para solucionar o problema. E há (pelo menos) dois tipos de evidências empíricas necessárias para resolver essas questões.

Um tipo de evidência concerne aos efeitos de enquadramentos metafóricos (referente a experimentos que testam a possibilidade de as metáforas no discurso influenciarem o raciocínio e os sentimentos do enunciatário). Há ainda poucas pesquisas e muitas controvérsias sobre esse tema, mas ao que parece, o poder das metáforas é mais específico e limitado do que a TMC prevê (como discutiremos a seguir).

O segundo tipo de evidência vem dos estudos do discurso, das entrevistas, através das quais podemos entrever o funcionamento das metáforas em uso (cf. SIMAN; MORATO, 2016). É neste contexto que o trabalho de Semino *et al.* (2016) nos oferece importantes contribuições, que serão abordadas a seguir, enquanto buscamos fazer uma ponte entre dois problemas diferentes, mas que têm como base a mesma questão, qual seja, o uso de metáforas de violência. O primeiro problema é uso dessas metáforas nas interações com o paciente (priorizado por Semino *et al.*, 2016), e o segundo problema remete ao uso dessas metáforas no âmbito das comunicações midiáticas. Ainda que ambos compartilhem a questão “as metáforas de violência são prejudiciais?” a resposta a essa questão pode demandar reflexões diferentes.

3. Metáforas e pacientes: uma abordagem multinível

Semino *et al.* (2016), assim como outros autores (*e.g.* MUSOLFF, 2004; VEREZA, 2010), observam a discrepância que há entre as “metáforas no pensamento” (ou as abstrações conceptuais) propostas pela TMC e as metáforas no discurso, por isso as autoras propõem uma análise multinível das metáforas em uso.

A ideia é que há limites para o que serve a análise conceptual do discurso, à la TMC, em contraposição a análises contextualizadas das metáforas. As metáforas conceptuais como **ESTAR DOENTE COM DA É UM CONFRONTO VIOLENTO COM UMA DOENÇA** - que

se organizam num nível mais abstrato e convencional - dão conta de explicar a motivação de uma variedade de expressões linguísticas sobre as doenças. Além disso, elas podem se relacionar com metáforas primárias mais básicas (como DIFICULDADES SÃO Oponentes) que explicam sua motivação na experiência, junto a metáforas similares com domínios alvo diferentes (e.g. câncer é guerra, DA é guerra etc.). As metáforas conceptuais também nos ajudam a fazer comparações entre línguas e culturas diferentes: a construção metafórica da doença como um inimigo pode não ser igualmente convencional para diferentes doenças na mesma língua ou para a mesma doença em diferentes culturas, por exemplo. Neste nível de análise, ressaltam as autoras, a noção de enquadramento captura as implicações para o pensamento e para a comunicação de correspondências entre domínios na estrutura conceptual estáveis, arraigadas e muito gerais.

Mas se o objetivo é determinar se as metáforas são prejudiciais ou benéficas para as pessoas em seus usos cotidianos, ou quais são os efeitos que elas têm sobre as pessoas, ou quais são as correspondências que as pessoas fazem entre essas metáforas e suas experiências, então, precisamos de uma análise do uso das metáforas. Para isso, encontrar mapeamentos genéricos não deve ser o propósito único; é necessária uma análise minuciosa que parte de uma noção não apenas de domínios e de *frames* envolvidos na conceptualização, mas de cenários, explicam Semino *et al.* 2016.

Musolff (2006) propõe que a noção de cenário pode ser mais adequada para o estudo das metáforas no discurso, sendo que cenário é um sub-domínio específico que fornece uma plataforma que liga o lado conceptual da metáfora ao seus padrões de uso em discursos socialmente situados. Os cenários são definidos como:

um conjunto de assunções feitas por membros competentes de uma comunidade de discurso sobre aspectos “típicos” de uma situação-fonte, por exemplo, sobre seus participantes e seus papéis, os enredos “dramáticos” e seus resultados e avaliações convencionais a respeito de eles contarem como bem ou malsucedidos, normais ou anormais, permitidos ou ilegítimos etc.³ (MUSOLFF, 2006, p. 28; cf. SEMINO, 2008).

O mais importante é que neste nível de análise (mais específico, considerando-se a noção de cenário) é possível discutir os efeitos de enquadramentos metafóricos (por exemplo, das metáforas de “violência”), especialmente em termos do grau de (des)empoderamento do paciente em relação à doença, e em termos de suas emoções e avaliações associadas às

³ Tradução nossa do original em inglês: “a set of assumptions made by competent members of a discourse community about ‘typical’ aspects of a source-situation, for example, its participants and their roles, the ‘dramatic’ storylines and outcomes, and conventional evaluations of whether they count as successful or unsuccessful, normal or abnormal, permissible or illegitimate, etc”.

metáforas. Por empoderamento e desempoderamento Semino *et al.* (2016) se referem ao aumento ou à diminuição do grau de agência que o paciente tem, ou percebe que tem, e que se manifesta nas metáforas e no seu co-texto. Isto envolve a (percebida) habilidade de controlar ou reagir a eventos para seu próprio bem, sendo que essa habilidade é desejada pelo paciente e não externamente imposta (cf. SEMINO *et al.*, 2015, 2016).

É em função de análises como essas que Semino *et al.* (2016) propõem um alargamento da noção de enquadramento (*framing*) para incluir aspectos como agência, avaliação e emoções. Sem deixar de lado outros aspectos mais tradicionais dos enquadramentos, como resumidos por Entman:

Enquadramento essencialmente envolve *seleção* e *saliência*. Enquadrar é *selecionar alguns aspectos de uma realidade percebida e torná-los mais salientes em um texto comunicativo, de forma a promover uma definição particular de um problema, interpretação causal, avaliação moral, e/ou recomendação de tratamento* para o item descrito⁴ (ENTMAN, 1993, p. 52; *itálico no original*).

Ao analisar sentenças produzidas por pacientes com câncer, como “I feel such a failure that I am not *winning* this *battle*”, Semino *et al.* 2016, propõem que não devemos chegar a conclusões sobre o uso com base na metáfora conceptual CÂNCER É UMA GUERRA, mas avaliando, neste caso, o cenário OUTCOME OF A BATTLE. Neste cenário, a paciente se mostra derrotada (desempoderada, sem agência e negativamente afetada). Vale lembrar que o uso dessa metáfora conceptual em outros contextos pode ser caracterizado por um cenário oposto – de empoderamento, agência e valência positiva, como em “Eu sou um *lutador* e vou *vencer* essa *batalha* contra o câncer”.

Contudo, ainda que o uso da noção de cenário seja um possível aprimoramento em relação ao uso de “metáforas conceptuais genéricas”, esse conceito ainda é uma solução problemática por dois motivos: primeiro, é uma escolha que faz parte do leque de possibilidades de análises cognitivas, mas contradiz as evidências empíricas que sugerem que as metáforas convencionais não são processadas por mapeamentos entre domínios (cf. AL-AZARY, 2018; HOLYOAK; STAMENKOVIĆ, 2018). Simular os “cenários” propostos por Semino *et al.* é uma saída *ad hoc* para o problema da superinterpretação a que os autores incorrem quando fazem análises de metáforas em discurso respaldando-se (somente) na TMC. Segundo, essa

⁴ Tradução nossa do original: “Framing essentially involves selection and salience. To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described”.

proposta deixa de lado o fato de que precisamos integrar as metáforas ao contexto de uso de forma cognitivamente plausível.

Ainda assim, a proposta de Semino *et al.* (2016) é interessante por se distanciar do pressuposto da TMC de que as metáforas (em nossas mentes) estruturam parte do nossos conceitos de maneira fixa. Esse pressuposto faz com que pesquisadores coloquem muita ênfase no “poder” das metáforas de influenciar o raciocínio, o sentimento e o comportamento das pessoas, através dos enquadramentos que as metáforas propõem. No entanto, recentes discussões sugerem algo distinto: mesmo para as metáforas sobre emoções (sendo que se acreditava que as emoções não poderiam ser conceptualizadas sem metáforas), o que se nota é que, talvez, as metáforas não estruturam nossos conceitos, mas acabem sendo apenas escolhas para representar os conceitos que já sabemos que temos (cf. BUNDGAARD, 2013; SAUCIUC, 2013).

Além disso, é importante notar (nos estudo de metáforas em uso) que as metáforas refletem as experiências, crenças e conhecimentos daqueles que a usam. A relação de que experiências negativas levam ao uso de metáforas desempoderadoras é bem mais clara e confiável do que o oposto (metáforas negativas levam a experiências desempoderadoras). Nos estudos de Siman (2015), notamos que pessoas que se associam ao conhecimento biomédico sobre a DA, como o neurologista entrevistado, utilizam metáforas negativas sobre a doença, compatíveis com a tradição discursiva biomédica, enquanto profissionais que se associam ao conhecimento e práticas biopsicossociais, não utilizam essas metáforas. Além disso, os familiares entrevistados, que possuem uma relação positiva (ou experiências positivas) com as pessoas com DA das quais cuidam não usaram metáforas negativas, uma vez que isso seria incompatível com o discurso de amor e aceitação que promovem.

Isto chama a atenção para o seguinte fato: não são (somente) as metáforas que devem ser evitadas para que as conceptualizações da doença sejam mais positivas, empoderadoras ou menos estigmatizantes. O acesso a informações⁵ e experiências mais adequadas, como as divulgadas pelo modelo biopsicossocial da DA (SABAT, 2011) pode ser a chave para mudar as conceptualizações, para que as novas metáforas positivas sugeridas encontrem um ponto de apoio cognitivo e sejam aceitas e usadas (e não refutadas por serem uma representação incoerente com o conhecimento das pessoas).

5. Entendendo os problemas analíticos mais comuns

⁵ Mesmo que Lakoff (2004) sugira o contrário.

Nesta seção, apresentaremos alguns potenciais problemas que chamam a atenção nas discussões sobre metáforas.

5.1 Confundir inferências “possíveis” com inferências “reais”

A TMC faz várias previsões genéricas sobre o pensamento metafórico. E os pesquisadores, de posse de informações que podem não ser compartilhadas pela população em geral (e.g. BEHUNIAK, 2011), fazem outra série de previsões sobre os tipos de inferências potencialmente problemáticas com relação às metáforas. Mas será que as pessoas, em determinados contextos, realmente pensam como nós pesquisadores prevemos?

Com base na TMC, nós diríamos que se uma pessoa usa a metáfora TER CÂNCER É GUERRA, ela está, inconsciente e automaticamente, conceptualizando câncer como um inimigo (o que implica numa inferência negativa e belicosa em relação a essa doença). E se uma pessoa usa uma metáfora como “eu quero conquistar a Maria” (RELACIONAMENTO É GUERRA), pelo mesmo princípio, a amante (Maria) estaria sendo conceptualizada como uma inimiga (talvez um território?). E isso levaria os pesquisadores a argumentarem (assim como argumentam para o câncer) que essa é uma metáfora problemática, responsável (parcialmente) pelo problema social que se observa em algumas culturas: homens e mulheres se veem como inimigos, com interesses amorosos opostos.

Mas se pensarmos no uso de metáforas como analogias (HOFSTADTER; SANDERS, 2013), quando as metáforas forem de fato processadas por mapeamentos entre domínios, a seguinte análise seria possível (bem como outros mapeamentos em contexto): o câncer, como inimigo, é um inimigo porque nos faz mal, porque não gostamos dele, porque ele nos enfraquece, etc. Todos esses mapeamentos envolveriam esquemas de conhecimentos (sensório-motores, relacionais, perceptuais, etc.) – e não simplesmente uma ideia abstrata de “inimigo” que é especificada a critério dos pesquisadores. Se pensarmos em analogias, os amantes não seriam inimigos no sentido belicoso do termo: Maria (ou amante) seria uma pessoa que propõe um desafio ao objetivo do falante que é namorá-la. O fato de que pode haver uma atitude adversativa entre homens e mulheres na sociedade se explicaria por razões históricas, culturais e biológicas – e poderia se refletir nas metáforas, mas não ser o produto de metáforas. Uma pergunta que exige uma resposta mais complexa seria: qual é o papel das metáforas em veicular e reforçar certos problemas sociais?

5.2 Expandir as inferências pontuais (contextuais) para a cognição/sociedade (ou generalizar)

Às vezes um analista se depara com um uso de metáfora, como “Doe para *vencermos a guerra contra a DA*”, e se preocupa com as associações entre CURA e VENCER, o que levaria as pessoas a investirem em cura em detrimento de procurarem formas de melhorar a vida das pessoas com DA no dia a dia, como através de terapias. As pessoas são capazes de estabelecer os mapeamentos necessários e agir de acordo com eles, mas há pelo menos uma série de outros fatores concomitantes para explicar o poder persuasivo de uma metáfora (quando ele ocorre).

Essa questão também pode ser levantada em relação aos experimentos sobre efeitos de enquadramento metafóricos. Há vários experimentos que corroboram a ideia de que as metáforas influenciam o pensamento das pessoas (cf. FLUSBERG *et al.*, 2018; THIBODEAU *et al.*, 2017). Mas a forma como os experimentos são feitos, com usos de textos estímulos vagos e que enfatizam as metáforas, além de apresentarem uma pergunta que incide sobre a metáfora, deixa algumas questões em suspenso: as pessoas sempre processam as inferências metaforicamente consistentes ou só quando estão numa tarefa que demanda reflexão (responder a uma pergunta num teste, em oposição a ler um jornal)? Os resultados desses experimentos são um efeito de *priming* (algo pontual, que não vai além daquele texto e atividade específicos)? Ainda mais importante: se o efeito de enquadramento metafórico, na realidade, for um “cálculo mental”, em que as pessoas pesam (i) quem é o enunciador daquela metáfora (qual é sua credibilidade, seus interesses) e (ii) o quanto essa descrição metafórica está de acordo com sua perspectiva sobre o assunto, os experimentos não seriam capazes de captar isso. Esses experimentos, por tratarem de assuntos de maneira vaga, acabam tornando simples, algo que pode ser complexo na realidade. Desta forma, esse experimentos poderiam lançar luz sobre o processo de fazer inferências metaforicamente consistentes, mas não poderiam querer explicar o fenômeno persuasivo em si.

Voltando às discussões sobre metáforas sobre doenças, parece haver uma confusão que diz respeito à observação de que as pessoas na nossa sociedade querem a cura de todas as doenças com o fato de que há metáforas que mapeam cura e vitória. É provável que a relação entre cura e vitória se estabeleça pelo próprio histórico de sucesso das ciências médicas em curar outras doenças, o que se soma ao fato de que o ser humano (em nossa cultura) não gosta de ficar doente. Afirmar que as metáforas moldam o pensamento no lugar de dizer que elas expressam o pensamento (de uma pessoa ou grupo de pessoas, especialmente um grupo que compartilha as mesmas crenças e valores) é uma questão que pelo menos merece ser tratada com o devido cuidado em trabalhos futuros.

5.3 Desconsideração sobre a diversidade de experiências e suas relações com as metáforas

Quando argumentamos que as metáforas influenciam o pensamento das pessoas, muitas vezes desconsideramos o quanto essas metáforas capturam sobre a forma de ver o mundo (os conhecimentos, sistemas de crenças, etc.) de uma parcela da população. Além disso, Pinker (2006) sugere que as pessoas devem ter alguma forma de contrastar o que as metáforas propõem com suas percepções da realidade.

Um exemplo da desconsideração sobre as experiências das pessoas pode ser encontrado no livro de Lakoff (2004), que analisa a metáfora “Tax Relief”. Segundo o autor, essa metáfora leva a uma série de correspondências: Impostos são entendidos como AFLIÇÃO, o político de direita que propõe “aliviar” os impostos é um HERÓI, e o político de esquerda que propõe manter os impostos é conceptualizado como um VILÃO. Baseado nessa análise, Lakoff interpreta a relação entre metáforas e sociedade (i.e. as metáforas moldam o pensamento das pessoas).

O primeiro problema que aparece nesta análise é que “herói” e “vilão” não são obrigatoriamente termos do mesmo *frame* que alívio. Esses termos poderiam ser considerados hipérboles (BURGERS *et al.*, 2016), neste caso. E a adequação dessas hipérboles ao uso de “tax relief” é uma questão de julgamento pessoal, assim como a sua contraparte literal: se uma pessoa passa por uma aflição e alguém o ajuda – ele é um herói? Depende da aflição, depende do quanto a pessoa que recebeu a ajuda se sente impressionada. A questão que estamos salientando é a superinterpretação: analisar uma questão social com base nas experiências do analísta, desconsiderando que a população tem razões prévias, sejam históricas ou experienciais, para se sentir oprimida pelos impostos e desejar seu alívio (ainda que esse conjunto de razões possam ser contestados por pesquisadores). Nossa proposta é, então, que quando um político usa essa metáfora, ela encontra respaldo num conjunto de experiências, conhecimentos e crenças que as pessoas já tinham sobre o mundo.

5.4 Desconsideração sobre a controvérsia referente ao processamento online das metáforas

Muito embora Lakoff proponha que as metáforas são processadas inconsciente e automaticamente por mapeamentos entre domínios, há um grande número de experimentos que mostram que apenas as metáforas novas (não familiares ou não aptas) seriam processadas assim (cf. AL-AZARY, 2018; HOLYOAK; STAMENKOVIĆ, 2018). Isto é: as metáforas cotidianas não seriam processadas por mapeamentos entre domínios. Então, esta é uma questão a ser

levada em consideração nas análises de metáforas (quando se tem o propósito de discutir sua possível influência sobre o pensamento): será que as pessoas estão processando essas metáforas como metáforas (ou como o Lakoff propunha em 1980 ou mais recentemente)⁶? E se estão, será que, neste caso específico, a análise pautada na TMC (ou nos conhecimentos específicos do analista) faz sentido?

6. Conclusões

Por muitos anos as discussões sobre metáforas ficaram centradas num sistema conceptual fixo e isolado das possíveis relações de influências (recíprocas) com outros construtos mentais (e.g. sistemas de crenças, viéses ideológicos, valores, objetivos, intenções, etc.), sócio-culturais (e.g. conhecimentos e acontecimentos socialmente difundidos) e mesmo discursivos (e.g. contexto) – separados aqui por uma questão argumentativa. Sendo assim, desvendar esse suposto sistema conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 1980) foi o objetivo de muitas pesquisas. Além disso, as discussões sobre as metáforas e o pensamento se centravam nesse sistema e no seu papel de moldar o pensamento.

O título deste artigo faz referência ao “pensamento” como o objeto de interesse da TMC e ao “mundo social” como um objeto de interesse a ser (melhor) desenvolvido em estudos futuros sobre metáforas. Como “mundo social” nos referimos, na verdade, ao que é apreendido ou percebido pelo indivíduo que vive em um mundo social e que é codificado ou representado na mente. Se uma metáfora é ideológica (e.g. “Lula é um herói” vs. “Bolsonaro é um herói”), então, deve haver na mente de quem a produziu “viéses ideológicos”, ou determinadas crenças que afetam a produção e os efeitos das metáforas. Isto é, precisamos também tratar do fato de que não importa quantas vezes repetimos “Lula é um herói”, isso não mudará o pensamento de uma grande parte da população. Quais são as pessoas vulneráveis às metáforas de fato? Ou, mais interessante: quais são o conjunto de variáveis que devem estar presentes para que qualquer um seja vulnerável a um enquadramento? Provavelmente, a falta de conhecimento e crenças sobre um determinado assunto deve fazer parte da explicação, mas precisamos de mais estudos para responder a esta questão.

Neste artigo, discutimos um importante estudo, de Semino *et al.* (2016), que enfatiza como as metáforas afetam as pessoas de formas diferentes, e que problematiza o uso da Teoria

⁶ Muitas análises hoje em dia são feitas com base nas propostas do livro *Metaphors We Live By* (LAKOFF & JOHNSON, 1980), ainda que ao longo dos anos a teoria tenha sido reformulada por Lakoff e outros de modo a dar ênfase a metáforas primárias e não aos sistemas de metáforas propostos nos anos 1980. O fato de que nenhuma teoria ainda explique adequadamente todo o fenômeno metafórico, faz com que exista uma variedade de abordagens mais ou menos compatíveis.

da Metáfora Conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 1980) para a realização de análises de metáforas em uso. Além disso, problematizamos outros tipos de estudos sobre metáforas por não levarem em conta que as relações das metáforas com o pensamento podem ser mais complexas do que as teorias e os estudos tendem a descrever neste momento.

Os próximos estudos devem, então, explicar quais metáforas (convencionais x novas) influenciam o raciocínio, comportamento e sentimento de quais pessoas (não especialistas x especialistas) em quais circunstâncias (nível de interesse, motivação, atenção, tarefa etc.) e por quanto tempo após sua exposição às metáforas (*priming effect* x formação de opinião). Além de explicar como outros construtos afetam ou são afetados pelas metáforas (e.g. sistemas de crenças, valores pessoais, conhecimentos de mundo etc.). Enquanto esses estudos estão sendo desenvolvidos, o foco daqueles interessados nos potenciais problemas causados pela construção social das doenças deveria ser divulgar conhecimentos compatíveis com uma visão mais humana e com mais nuances sobre as experiências dos doentes.

Neste sentido, a importância de se considerar a dinâmica social (para além dos usos pontuais de metáforas) está em desenfatar o potencial problema que uma certa metáfora pode causar e, em contrapartida, pensar em como podemos usar narrativas e exemplos de atitudes e de vivências mais positivas com o objetivo de sobrepor a atual dinâmica (discursiva) social. Isto é, em vez de nos preocuparmos com metáforas individuais e suas potenciais influências metaforicamente consistentes, poderíamos intervir positivamente nas diversas variáveis discursivas e sociais que promovem (em conjunto) uma certa visão de mundo. Vale ressaltar que intervir positivamente na sociedade não significa impor ou proibir uma linguagem, através de diretrizes ou outros meios – significa encontrar múltiplos meios para que outras visões e conhecimentos sobre a doença cheguem à população e possibilitem um novo olhar.

7. Referências

- AL-AZARY, H. Semantic processing of nominal metaphor: figurative abstraction and embodied simulation. Tese (Doutorado em Psicolinguística). University of Western Ontario. 2018.
- BEHUNIAK, S. M. The living dead? The construction of people with Alzheimer's disease as zombies. *Aging and Society*. 30 (1), 2011.
- BOEYNAEMS, A.; BURGERS, C.; KONIJN, E. A.; STEEN, G. J. The effects of metaphorical framing on political persuasion: a systematic literature review. *Metaphor and Symbol*, v.32. i.2, 2017.

BUNDGAARD, P. F. Are Cross-Domain Mappings Psychologically Deep, but Conceptually Shallow? What is Still Left to Test for Conceptual Metaphor Theory. *Journal of Cognitive Semiotics*. V. 5. N.1-2. 2013. P. 400-407.

BURGERS, C.; BRUGMAN, B. C.; RENARDEL DE LAVALETTE, K. Y.; STEEN, G. J. HIP: A Method for Linguistic Hyperbole Identification in Discourse, Metaphor and Symbol, 31:3, 2016. P. 163-178, DOI:[10.1080/10926488.2016.1187041](https://doi.org/10.1080/10926488.2016.1187041).

ENTMAN, R. Framing: Toward clarification of a fractured paradigm, *Journal of Communication*, V. 43, N.4, 1993. P. 51-58.

FLUSBERG, S. J.; MATLOCK, T.; THIBODEAU, P. H. War Metaphor in Public Discourse. *Journal Metaphor and Symbol*. Volume 33, Issue 1, 2018. P-1-18. DOI: <https://doi.org/10.1080/10926488.2018.1407992>.

FOX, P. From senility to Alzheimer's Disease: the rise of the Alzheimer's Disease movement. *The Milbank Quarterly (Journal)*. Vol 67, N. 1, 1989. P. 58-102.

GEORGE, D. R.; WHITEHOUSE, P. J. The war (on terror) on Alzheimer's. *Dementia*. V.13(1), 2014, p.120-130.

HOFSTADTER, D.; SANDERS, E. Surfaces and Essences: Analogy as the fuel and fire of thinking. New York: Basic Books, 2013. ISBN: 978-0-465-02158-1.

HOLYOAK, K. J.; STAMENKOVIĆ, D. Metaphor Comprehension: A Critical Review of Theories and Evidence. *Psychological Bulletin*. Advance online publication. (2018, March 8) <http://dx.doi.org/10.1037/bul0000145>.

LAKOFF, G. *Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate*. Melbourne: Scribe Publications. 2004.

LAKOFF, G. *Thinking Points*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2006.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980). *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LANE, H. P.; MCLACHLAN, S.; PHILIP, J. The war against dementia: are we battle weary yet? *Age and Aging*. V. 42. 2013. P. 281–283.

LEHRER, J. 2009. *The Decisive Moment: How the Brain Makes Up its Mind*. Melbourne: The Text Publishing Company.

MORATO, E. M.; SIMAN, J. H. Metáforas da Doença de Alzheimer: Entre o metadiscorso científico e a vida cotidiana. *Revista Investigações*. V.28. N.2 Julho/2015.

MUSOLFF, A. Metaphor scenarios in public discourse. *Metaphor and Symbol*. V. 21/1, 2006. p. 23–38.

MUSOLFF, A. *Metaphor and Political Discourse: Analogical Reasoning in Debates about Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

NGATCHA-RIBERT, L. Maladie d'Alzheimer et société: une analyse des représentations sociales, *Psychologie et Neuro-Psychiatrie du Vieillissement*, vol.2, n°1. 2004. P.49-66.

PINKER, S. Block that metaphor! *The New Republic*. Nova York. 09 de Outubro, 2006. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/77730/block-metaphor-steven-pinker-whose-freedom-george-lakoff>, acesso em 05 de junho, 2019.

SABAT, S. R. A Bio-Psycho-Social model enhances young adults' understanding of and beliefs about people with Alzheimer's disease: a case study. *Dementia*. 2011/2012.

SAUCIUC, G. A. The Role of Metaphor in the Structuring of Emotion Concepts. *Journal of Cognitive Semiotics*. V. 5. N.1-2. 2013. P. 244-267.

SEMINO, E.; DEMJÉN, Z.; DEMMEN, J. An Integrated Approach to Metaphor and Framing in Cognition, Discourse, and Practice, with an Application to Metaphors for Cancer. *Applied Linguistics*, 2016.

SEMINO, E.; DEMJÉN, Z.; DEMMEN, J.; KOLLER, V.; PAYNE, S.; HARDIE, A.; RAYSON, P. The online use of Violence and Journey metaphors by patients with cancer, as compared with health professionals: a mixed methods study. *BMJ Supportive and Palliative Care*, 2015/2017, Vol. 7, No. 1, p. 60-66.

SEMINO, E. *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press. 2008.

SIMAN, J. H. *Os frames de Doença de Alzheimer*. Dissertação (mestrado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas. 2015.

SIMAN, J. H.; MORATO, E. Os frames biomédico e biopsicossocial em discursos sobre a Doença de Alzheimer. *Revista Prolíngua*. v. 11. João Pessoa, 2016. P. 2-16. ISSN: 1983-9979

SONTAG, S. *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus, Giroux. 1978.

THIBODEAU, P. H.; HENDRICKS, R. K.; BORODITSKY, L. (2017). How linguistic metaphor scaffolds reasoning. *Trends in Cognitive Sciences*, 21, 852–863. doi:10.1016/j.tics.2017.07.001.

VAN GORP, B.; VERCRUYSSSE, T. *Framing and Reframing: a different way of communicating about Alzheimer's disease*. 2011. Disponível em: <http://www.kbs-frb.be/>, acesso em 14, jan. 2015.

VEREZA, S. Cognição e Sociedade: um olhar sob a óptica da Linguística Cognitiva. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 16, n. 3, p. 561-573, set./dez. 2016.

VEREZA, S. *O Lócus da Metáfora: linguagem, pensamento e discurso*. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 41, 2010. p. 199 – 212.

O CORAL OS QUERUBINS DE SÃO GABRIEL: UMA PEDAGOGIA MUSICAL PARA A EDUCAÇÃO CULTURAL

Eliseu Pereira Couto¹
Pedro Rodolpho Jungeres Abib²

Resumo: Este texto faz parte da construção de um capítulo da tese intitulada “Pelos sons do arcanjo menestrel: culturas populares e educações na Cantoria de São Gabriel”. O nosso objetivo aqui é fazer um estudo descritivo do coral os Querubins de São Gabriel. Um grupo de crianças regido e coordenado pelo músico educador Reginaldo Manso que desenvolve um trabalho relevante de ensino de canto e outros saberes a partir da música. O coral tem 17 anos de existência e resistência dentro do município de São Gabriel, no sertão do Território de Identidades de Irecê, congregando crianças entre 6 até 12 anos de idade, vindas da comunidade e das escolas. Para essa trajetória observamos alguns ensaios e conversamos com o regente. As idas para observação em campo foram realizadas num total de cinco visitas ao espaço onde acontecem os ensaios, que fica embaixo de algumas árvores quixabeiras. Chamamos também para o nosso tecido textual as falas de (BRANDÃO, 1993, 2002a, 2002b); (CANCLINI, 2000); (CORTELA, 2006); (GOHN, 2010); (MORAES, 1983); (TINHORÃO, 1998) e (PENNA, 2005). Chegamos à conclusão de que esse trabalho do menestrel Reginaldo promove a formação de valores nas crianças, bem como a relação entre os saberes das culturas populares com os saberes da escola formal.

Palavras-chave: Cultura Popular. Coral. Cantigas. Educação.

Abstract: This text is part of the construction of a chapter of the thesis entitled "By the sounds of the archangel minstrel: popular cultures and educations in the Cantoria de São Gabriel". Our goal here is to make a descriptive study of the São Gabriel Cherub Choir. A group of children governed and coordinated by the educator musician Reginaldo Manso who develops a relevant work of teaching singing and other knowledge from music. The choir has 17 years of existence and resistance within the municipality of São Gabriel, in the backwoods of the Irecê Identity Territory, bringing together children between 6 and 12 years old, coming from the community and schools. For this trajectory we observed some essays and talked with the conductor. The field observation trips were made in a total of five visits to the rehearsal space, which is under some quixabeira trees. We also call for our textual fabric the lines of (BRANDÃO, 1993, 2002a, 2002b); (CANCLINI, 2000); (CORTELA, 2006); (GOHN, 2010); (MORAES, 1983); (TINHORÃO, 1998) and (PENNA, 2005). We concluded that this work by Minstrel Reginaldo promotes the formation of values in children, as well as the relationship between knowledge of popular cultures and knowledge of formal school.

Keywords: Popular Culture. Coral. Songs. Education.

¹ Mestre em Estudo de Linguagens pela UNEB e doutorando em Educação e Diversidade pela UFBA, email: zeu_uefs@hotmail.com.

² Professor Adjunto da Faculdade de Educação da UFBA, e-mail: pedrabib@ufba.br.

INTRODUÇÃO

Ao chegar ao mundo, o homem já o encontra repleto de sons os mais diversos. Fenômenos da natureza como o trovão que até nos causa medo, tornou-se um som símbolo dos poderes celestiais. Os habitantes do litoral da Bahia, por exemplo, têm suas relações de conhecimento a partir da musicalidade presente nas águas. Nos sertões, os cantos de alguns animais também são reveladores de coisas boas ou ruins que estão por vir. Ou seja, a música está presente em todas as nossas relações culturais cotidianas.

Crescentemente o tema música na Educação e vice-versa tem sido discutido, não se restringindo somente aos ambientes acadêmicos, mas sendo objeto de diálogos na sociedade em geral e em diversas áreas do conhecimento. Por isso a música é esse campo multidisciplinar e intertextual que ensina, humaniza, está como cura através da terapia e também é perseguida como fator de status social e ascensão financeira, através do fenômeno da *World Music*³.

Todo o universo mítico, poético e literário de outros menestréis, envolvendo as oralidades presentes no território é também incorporado ao nosso diálogo, uma vez que os corais Os Querubins de São Gabriel englobam todas essas vozes que ecoam em campo aberto, nos dando os sentidos de um fazer implicado. Dessa forma, é necessário que se construa cada vez mais “o conceito de cultura das bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados”. (FERREIRA, 2010, p. 11).

A partir do caso específico do caráter pedagógico cultural do coral. Os querubins de São Gabriel e seu movimento educacional, defendemos que não existe oposição ou confronto entre os tipos formal e não-formal, mas existe sim, um certo caráter híbrido entre esses tipos. Por exemplo, a aprendizagem que acontece com os Querubins é diferente do caráter de aprendizagem que acontece com as oficinas nas escolas. Aquela é uma aprendizagem que acontece juntamente com os pais, no espaço da comunidade. Uma educação de fora dos muros da escola. Esta é uma educação de dentro, que acontece relacionada com a escola e no seu espaço. Porém, ambas estão imbricadas com os saberes das culturas populares, ou seja, tanto as oficinas quanto o coral Os Querubins são um palco de saberes que se abre para a diversidade, se relacionando com a educação formal.

³ Estilo que representaria a "música do mundo", mesclando-se vários estilos, principalmente os de tradição oral, aos ritmos pop das cidades, como o Funk, o Rock e o Blues. (OLIVEIRA, 2007).

“CONTANDO O QUE SE CANTA”: COMO SE FORMOU OS QUERUBINS DE SÃO GABRIEL

Tudo começou no ano de 2001 com a vinda de um poeta do Movimento Popular de Arte de São Miguel Paulista na grande São Paulo. Este poeta fora convidado por um artista da cidade de São Gabriel que migrou para São Miguel logo cedo e que se envolveu, embebendo na arte popular daquele lugar.

O gabriense é o poeta, compositor e cantor Sacha Arcanjo e o paulista convidado é o saudoso poeta menestrel Raberuum. Portanto, O surgimento do coral Os Querubins de São Gabriel tem suas raízes oriundas de São Paulo. Mais especificamente no Movimento Popular de Arte de São Miguel Paulista, zona leste da cidade. É ali onde reside um dos artistas filho de São Gabriel, Sacha Arcanjo, que ao chegar a São Miguel, fez parceria com o menestrel Raberuum. Esse enlace de amizade favoreceu a vinda de Raberuum para a cidade de São Gabriel.

O Compositor e poeta veio a São Gabriel em 1991 convidado por Sacha para ministrar uma oficina de música e dentro de uma semana ele montou e ensaiou o coral juntamente com o menestrel Reginaldo Manso. Raberuum se identificou tanto com a cidade de São Gabriel que permaneceu um tempo morando nela. Em homenagem póstuma ao poeta, que faleceu em 2011, a Fundação Culturarte externa que

ele ficou conhecido por essas terras, primeiro pela parceria com o gabriezeiro⁴ Sacha Arcanjo e depois por suas incursões solo na Cantoria de São Gabriel. Encantador de plateias de todas as idades e muito especialmente encantador de crianças. (FUNDAÇÃO CULTURARTE, 2011, p. 03).

Após a sua saída, o músico Reginaldo Manso deu continuidade ao trabalho plantado por ele. A partir de 2001 o coral então começa a ser ensaiado por Reginaldo e se caracteriza como “emoção que se repete a cada ano com as crianças tomando o palco da cantoria e onde os semblantes dos pais saltam o orgulho de verem seus filhos mostrarem seu talento”. (FUNDAÇÃO CULTURARTE, 2013, p. 33).

O grupo é formado por crianças da cidade de São Gabriel e vem se destacando ao longo de seus 18 anos de existência pela sua competência e desenvoltura. Ele tem contribuído para o fortalecimento do contexto cultural do Território de Identidades de Irecê, trazendo um repertório de músicas autorais, outras do cancionário regional e da MPB, além de cantar em

⁴ Gentílico popular dado ao gabriense.

prol do fortalecimento das nossas raízes culturais. Essas crianças são vindas da comunidade e das escolas, em um intercâmbio pedagógico cultural que resulta em uma formação musical humanizadora.

EMBAIXO DA QUIXABEIRA: O TRABALHO DO MENESTREL REGINALDO MANSO

A minha aproximação mais específica com o coral teve início no segundo semestre de 2018. Fui então, com combinação prévia observar o ensaio do Coral os Querubins de São Gabriel, coordenado pelo músico Reginaldo Manso. Quando ele havia me falado antes, nesses termos: “a gente se encontra todo sábado embaixo da quixabeira” fiquei admirado, desenhando esse cenário de um encontro para ensaio de músicas com crianças no espaço da natureza. E era isso mesmo. Cheguei à cidade e localizei a rua onde fica essa quixabeira.

Em um sábado, às 9:00h estavam lá algumas crianças acompanhadas de alguns de seus pais que as observavam e apreciavam a melodia ao violão das canções entoadas. Fui então apresentado às crianças, falei da minha intenção de estar com elas por um tempo e sentei-me no lugar de observador/apreciador daquele grupo. Já havia apreciado as apresentações nas cantorias, ouvido as músicas através dos CDs, alguns vídeos pela internet, mas pessoalmente esse foi o primeiro contato com esse grupo ou edição dos Querubins⁵.

Percebi nesse primeiro momento uma relação muito boa entre os pais das crianças e o músico no processo de educação das crianças, favorecendo a elas o direito a cultura, principalmente à cultura local, à natureza e ao processo de humanização pela trilha do ensino de canto e de instrumentos. A dinâmica metodológica dos encontros se organiza da seguinte forma: as crianças se concentram embaixo da quixabeira, sentadas em troncos de madeira serrada que serve de assento, um violão manejado pelo professor e flautas trazidas pelos alunos.

Geralmente os encontros são divididos em três momentos: uma parte do tempo é separada para o aquecimento dos corpos e das vozes, outra parte é dedicada propriamente ao ensaio de duas ou três músicas ao violão, com destaque para as do cancionero local como a *Vaca Vaidosa*, *passarada e seu cantar* e *no caroço do juá* que foram as escolhidas por nós,

⁵ É dinâmica a entrada e saída de crianças durante as várias edições da festa da cantoria.

inicialmente, para compor parte desse texto. Outro momento é somente o ensino da flauta doce, treinando algumas notas. Depois disso as crianças se despedem.

Diante disso, colocamos então de início uma questão: o que podem as cantigas populares em tempos de modernidade? Braga (2013, p. 74), em pesquisa intitulada *Cantigas de roda em tempos de alta modernidade: representações sociais dos docentes e dos pais de alunos das escolas do campo em Chapadinha (MA)* nos afirma que

brincadeiras transmitidas de geração para geração, vem sendo substituídas gradativamente pelas brincadeiras veiculadas pela televisão, jogos virtuais, computador e pelos brinquedos industrializados, manuseados em recintos fechados e de maneira individualizada. (BRAGA, 2013, p.74).

A cultura dos eletrônicos cada vez mais toma espaço e é preciso nos atentar para o fato de que estes não podem ter chegado para substituir os valores e costumes ancestrais. Pelo contrário, eles podem ser utilizados para somar ainda mais através da divulgação das cantigas, das histórias, da literatura popular infantil, circulando pelas grandes e pequenas telas da modernidade contemporânea. Nesse sentido, o uso conjugado de aparelhos eletrônicos pelas novas gerações só vem ajudar a “evidenciar as manifestações e identidades culturais e o reconhecimento da cultura popular como pertencente à cultura local e global”. (BRAGA, 2013, p.75).

Através da rede virtual os costumes que são locais passam a fazer parte de uma dimensão global como é o caso dos Querubins de São Gabriel que possuem alguns vídeos postados na internet⁶ e estão também na página do *facebook* da Fundação Culturarte⁷.

As crianças do coral que tem a faixa entre 6 a 12 anos também sabem e são ensinadas a apreciar os costumes e saberes das tradições orais em momentos de encontros face a face umas com os outras e com a natureza, em uma ciranda dinâmica, pois ao longo dos 18 anos de existência muitas crianças que hoje já são adultas passaram por essa roda de saberes. Um fruto maduro desse trabalho é a integrante, hoje, da diretoria da Fundação Culturarte Laís Oliveira Abreu que aprendeu com o coral Os Querubins, vendo e participando de muitas edições da Cantoria. Diz ela:

Nesse ritmo fui crescendo, vivendo e ajudando a construir um evento que também me construiu; que me ajudou a crer na força da poesia; que me ajudou a saber apreciar,

⁶ <https://www.youtube.com/user/zaramanaz/videos>

⁷ <https://www.facebook.com/fundacaoculturarte/>

valorizar e defender a bandeira em favor da boa música e do/da artista popular. (ABREU, 2010, p. 08).

Assim como Laís, muitas outras crianças que hoje estão crescidas passaram pelo coral Os Querubins e cantaram no palco da Cantoria, construindo-se e (re)construindo o evento a cada ano, a cada edição.

A relação do coral com o palco da Cantoria todos os anos e com as escolas do município e do território, ao nosso ver, “se propõe a combater uma orientação unilateral que reforça na prática muitas vezes formas e conteúdos de ensino que não tem nada a ver com a realidade das crianças em questão. Desta forma tenta-se inclusive evitar problemas como falta de interesse e evasão escolar”. (LÜHNING, 1999, p. 57). Comemorações nas escolas como a do dia do índio, do folclore, da consciência negra, etc. muitas vezes tem trazido apresentações sem criatividade e/ou fantasia. Todas elas, principalmente envolvendo música, ainda reproduzem modelos que estão distantes da energia viva que possui as manifestações das culturas populares. Segundo Abib (2004, p. 157),

Na maioria dos casos, a cultura popular só entra nos programas educacionais por via de atividades relativas a datas especiais como o mês do folclore, o dia da consciência negra, as festas juninas, etc... se limitando a uma abordagem superficial e caricaturada de seus elementos, não se constituindo enquanto um saber legitimado e valorizado pela cultura escolar. Essa realidade tem se modificado nos últimos anos, mas os avanços ainda são restritos, pois antes de mais nada é preciso que haja uma mudança na mentalidade de educadores e gestores educacionais, ainda pautada por uma racionalidade objetivista. (ABIB, 2004, p. 157).

Um projeto como o coral Os Querubins trabalha na mudança dessa realidade, através do resgate das músicas do cancionário popular para os diálogos com saberes outros na comunidade, nas escolas, entre as famílias e os professores. Iniciativas como essa contribuem para que a realidade das relações entre os saberes das culturas populares e os programas educacionais se estreitem ainda mais, tomando cuidado para não se limitar a uma abordagem simplória de suas manifestações.

[...] neste sentido espetáculos musicais/cênicos com os seus mais diversos elementos, como no bumba-meu-boi, o conteúdo da poesia de cordel e as improvisações poéticas dos cantadores, a riqueza das histórias cantadas e seus ensinamentos, são apenas algumas poucas sugestões, tiradas do conjunto enorme de manifestações musicais que existem. (LÜHNING, 1999, p. 59).

Segue abaixo uma imagem de um dos momentos em que o coral socializa saberes com as crianças em roda através da música.



IMAGEM 1 - Crianças do coral em ciranda musical

Fonte: acervo do menestrel Reginaldo na página do *face book*⁸

A educação musical representa uma alternativa prazerosa e especialmente eficaz de desenvolvimento individual e de socialização. “Vemos a música neste caso como elemento chave devido a sua ligação direta com as mais diversas manifestações artísticas que se oferecem no conjunto para transportar outros conteúdos também, que igualmente podem ser trabalhados - como a linguagem, aspectos históricos, etc.” (LÜHNING, 1999, p. 59).

Se estivesse claro para nós que foi aprendendo que aprendemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a *importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios*, em que variados gestos de alunos, de pessoal administrativo, de pessoal docente se cruzam cheios de significação. (OLIVEIRA apud FREIRE, 1997, p. 50). (Grifo nosso).

Inspirados na citação, pensamos da mesma forma no processo e relação de aprendizado do coral em estudo. “A música tem sido, por suas características de ser uma linguagem universal e de atrair a atenção de todas as faixas etárias, o grande espaço de desenvolvimento da educação

⁸https://www.facebook.com/reginaldo.silva.1671897/photos_of?sk=wall&lst=100000783194628%3A100003172998266%3A1548035378.

não formal”. (GOHN, 2009, p. 31). Ficamos admirados quando marcamos nossa primeira observação ao grupo. O regente do coral nos disse a seguinte frase ao interrogarmos quais os dias e local de ensaios: “a gente se encontra todos os sábados embaixo da quixabeira”. Essa é uma sala de aula onde reúnem esse grupo de 16 crianças para apreciarem música, natureza e aprenderem canto.

Um local desprovido de qualquer estrutura para se trabalhar com ensino de canto, porém muito acolhedor. Ao ar livre, embaixo dessas árvores as crianças sentam em troncos serrados que são utilizados como assento. No mesmo local são colocadas algumas mesas improvisadas que servem para colocar seus pertences, inclusive os instrumentos. Nesse sentido, “a prática músico-educacional encontra-se em vários lugares, ou seja, os espaços onde se aprende e ensina música são múltiplos e vão além das instituições escolares”. (MACIEL, 2011, p. 14). No entanto, é o desejo do coordenador do projeto que o espaço livre das árvores quixabeiras seja pavimentado pelo poder público, transformando-o em praça com uma sala adequada para os ensaios do coral. É claro, sem destruir as árvores que ali se encontram e que testemunham vários tempos em movimento. Várias edições ou transformações por que passaram o coral Os Querubins, com a entrada e saída de várias crianças ao longo desses 17 anos de existência.

Segundo (MACIEL, 2011, p. 66), o Território de Irecê apresenta uma diversificada vida musical, desde as manifestações da cultura popular, como cantadeiras de roda, cordelistas e violeiros, aos compositores locais, na sua maioria, influenciados pela cultura popular e pela vida do sertanejo. “No caso da educação musical temos tanto a tarefa de desenvolvimento da musicalidade e da formação musical quanto o aprimoramento humano dos cidadãos pela música”. (KATER, 2004, p. 46).

As meninas e meninos vindos da comunidade e das escolas, através do trabalho com a música raiz, têm a possibilidade de levarem para o ensino escolar tanto elementos da cultura local quanto de outros contextos culturais. De “desenvolver uma postura diferente a respeito de outras manifestações de sua origem e seu meio cultural e tornarem-se mais conscientes das riquezas existentes em todos os meios”. (LÜHNING, 1999, p. 58).

Portanto, a nosso ver, trata-se de um projeto de educação pluricultural que trabalha a partir da música e além da música em si, conceitos de português, de história, movimento e artes de uma forma geral. “Do rural para o urbano, da geração dos nossos avós para a de hoje”. (ibidem. p.58).

Pensamos que há sempre um grande perigo ao adotarmos uma Cultura Única, uma única Literatura, uma única concepção para a música e suas representações, tendo em vista a

pluralidade que nos envolve. No caso específico das cantigas populares e poesia popular do Território de Identidades de Irecê, representado pela cidade de São Gabriel, temos uma riqueza considerável que precisa ser mais bem estudada por mais pesquisadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetos como esse que apresentamos nesse trabalho, oportuniza o crescimento musical de crianças que ao invés de estarem envolvidas com violência, estão envolvidas com as violas e violões. Longe de manejarem instrumentos perigosos ou de causarem preocupações aos pais, estão aprendendo a manejar instrumentos musicais.

As cantigas, poesias e causos além de serem relevantes para o desenvolvimento da cultura local, trazem em seu conteúdo a descrição das crenças, costumes, das comidas, festas e brincadeiras, bem como a flora e a fauna. Falam da paisagem e do medo, contemplando várias manifestações. Sendo assim são tomadas pela população como práticas culturais, cuja espinha dorsal é a linguagem oral que promove a interação com outros meios, resistindo e persistindo no e através do tempo.

Ainda é preciso destacar a alegria das crianças e o prazer das mães e pais em levarem suas filhas e filhos para os ensaios embaixo da quixabeira. Alegria e prazer são duas palavras chave para descrever esse trabalho e isto está explícito no rosto de cada criança, na forma como se expressam ao esperar o professor antes dos ensaios e como isso tudo se traduz no palco da cantoria e em outras apresentações pelo Território de Irecê.

Chegamos, portanto, à conclusão de que o trabalho do menestrel Reginaldo Manso promove a formação de valores nas crianças, bem como a relação entre os saberes das culturas populares com os saberes da escola formal, através da dinâmica de seleção das crianças oriundas da comunidade e das escolas públicas para a participação no coral. Os querubins de São Gabriel se configura como um projeto de resistência dos costumes culturais locais em meio a tanta oferta tecnológica, onde não há tempo para se sentar em uma roda de conversas ou de músicas ao violão.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. 172 p. Tese de Doutorado - Campinas, 2004.

BRAGA, Raimunda Nonata Fortes. **Cantigas de roda em tempos de alta modernidade: representações sociais dos docentes e dos pais de alunos das escolas do campo em Chapadinha (MA)**. 203 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Taubaté, Instituto básico de Humanidades, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: Edição, Comunicação, Leitura**. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2010.

FUNDAÇÃO CULTURARTE. **História das Cantorias de 1991-2013**. São Gabriel-BA, 2013.

GOHN, M. da Glória. **Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social**. Meta: Avaliação, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28 -43, jan./abr. 2009.

KATER, Carlos. **O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 43-51, mar. 2004.

LÜHNING, A. E. **A educação musical e a música da cultura popular**. ICTUS (PPGMUS/UFBA), Salvador, v. 1, p. 53-62, 1999.

MACIEL, Edineiram Marinho. **Educação musical, projetos sociais e inclusão: um estudo de caso no sertão da Bahia**. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Irecê, 2011.

MORAES, Jota J. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Rosimere de Moura. **A cultura popular e sua influência na educação escolar**. Trabalho de Conclusão de Curso - (Graduação em Pedagogia). Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira: UEPB, 2011. 21f.

OS QUERUBINS DE SÃO GABRIEL. **Cantigas da gente**. Irecê. MCK (CD/DVD). 2013. 1CD (35 min).

PENNA, Maura. **Poéticas Musicais e práticas Sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade**. Revista da ABEM, nº 13. p. 7 a 16. Porto Alegre, setembro 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador – BA: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

O DESENHO DE MÉTODOS MISTOS CONVERGENTE: COMPARAÇÃO DE RESULTADOS QUALITATIVOS E QUANTITATIVOS

Monica Panigassi Vicentini¹

Resumo: Este artigo apresenta o desenho metodológico de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo objetivo é entender a relação entre compreensão oral e produção escrita operacionalizada nas tarefas 1 e 2 do Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros (Celpe-Bras) e as percepções acerca desse construto, bem como as estratégias empregadas por examinandos ao usarem informações dos materiais de insumo orais na escrita. Devido à complexidade das perguntas de pesquisa, escolhi o desenho de pesquisa de métodos mistos convergente, que envolve a comparação ou combinação de resultados de análises quantitativas e qualitativas na fase de interpretação (CRESWELL & CLARK, 2018). Neste artigo, apresento a pesquisa de métodos mistos e descrevo o desenho e os instrumentos utilizados para geração dos dados de minha pesquisa, buscando ampliar as discussões sobre essa abordagem de pesquisa, bastante utilizada no exterior, porém, ainda pouco empregada nos estudos sobre avaliação em contexto de línguas no Brasil².

Palavras-chave: Pesquisa de métodos mistos. Desenho de métodos mistos convergente. Celpe-Bras.

Abstract: This paper presents the design of a PhD research, which aims at understanding the listening-to-write tasks of the Certificate of Proficiency in Portuguese for Foreigners (Celpe-Bras), as well as the perceptions of the task-takers about its construct and the strategies they use when taking the test. Due to the complexity of the research questions, the mixed-methods research, in which qualitative and quantitative databases are mixed, seems more accurate to address the issues. In this paper, I introduce the convergent design (CRESWELL & CLARK, 2018), in which qualitative and quantitative results are compared or combined in the interpretation phase of the research. I also describe the instruments used in the collection of data. I seek to enhance the discussions about the mixed-methods research in the Brazilian language-assessment context.

Keywords: Mixed methods research. Convergent design. Celpe-Bras.

Introdução

O Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros, o Celpe-Bras, é considerado um exame inovador por avaliar o uso da língua por meio de tarefas autênticas, com a proposta de integrar habilidades de compreensão oral e escrita e produção oral e escrita (BRASIL, 2015). A integração das habilidades passou a ser de maior interesse de pesquisas internacionais nos anos 2000, após a inclusão de uma tarefa integrada no TOEFL iBT, exame de proficiência em língua inglesa. Apesar de o Celpe-Bras avaliar habilidades integradas desde

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada, Unicamp, monica.vicentini@fulbrightmail.org

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

1998, o tema não suscitou tamanho interesse no Brasil, o que pode ser confirmado pelo número pequeno de publicações que o abordam (PILEGGI, 2015; SCARAMUCCI, 2016; MENDEL, 2017). Integrar habilidades é complexo e desafiador, por isso, é importante saber o que examinandos entendem sobre tal habilidade (PLAKANS & GEBRIL, 2013). Como salienta Bachman (2002), é necessário coletar dados das respostas de examinandos e dados das estratégias empregadas por eles para que possamos saber mais sobre o construto de um exame. Ainda não há estudos sobre as percepções dos examinandos acerca do Celpe-Bras, por exemplo, tampouco sobre estratégias empregadas por eles ao realizarem. Minha pesquisa de doutorado em andamento busca preencher essa lacuna.

Os objetivos da pesquisa são entender a relação entre compreensão oral e produção escrita operacionalizada nas tarefas 1 e 2 do Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros (Celpe-Bras) e conhecer as percepções acerca desse construto, bem como as estratégias empregadas por examinandos ao usarem informações dos materiais de insumo orais na escrita. Devido à amplitude e complexidade das perguntas de pesquisa, é necessário empregar uma metodologia que também gere dados com tamanha abrangência. O desenho de métodos mistos convergente é a abordagem utilizada neste trabalho porque compreende a geração de dados quantitativos e qualitativos e a comparação de seus resultados ao final das análises. Enquanto dados quantitativos, gerados por meio de questionários, podem indicar tendências de respostas em relação a determinada pergunta de pesquisa, entrevistas permitem uma particularização e um aprofundamento das questões. Os resultados de uma pesquisa tão abrangente podem ser fundamentais para um aprimoramento do exame.

Este artigo visa a apresentar a pesquisa de métodos mistos e descrever o desenho escolhido para responder as minhas perguntas de pesquisa.

A pesquisa de métodos mistos

Pesquisas que combinam métodos quantitativos e qualitativos começaram a ser publicadas no final dos anos 50. Porém, foi apenas a partir do final dos anos 80 que essa abordagem foi sistematizada, devido à publicação de vários estudos que descreviam os propósitos desse tipo de pesquisa e definiam métodos de coleta e análise (CRESWELL & CLARK, 2018). A partir dos anos 2000, maior formalização foi gerada com mais publicações e financiamentos de pesquisa. Além disso, discussões sobre a preferência pela abordagem quantitativa em detrimento da qualitativa, bem como questionamentos acerca da eficácia da abordagem de métodos mistos levaram à geração de novas possibilidades metodológicas e filosóficas dentro dessa abordagem (CRESWELL & CLARK, 2018). Foi o aumento na

complexidade dos problemas de pesquisa que levou à evolução da abordagem de métodos mistos.

As filosofias ou “visões de mundo” (CRESWELL & CLARK, 2018) que subjazem as abordagens de pesquisas podem entrar em diálogo nas análises e interpretações de resultados quando combinadas em um método misto. Segundo os autores, em pesquisas quantitativas, em geral, uma visão de mundo pós-positivista orienta o processo, uma vez que se focalizam as medidas e a observação empírica; nas pesquisas qualitativas, a visão é construtivista, já que se baseia nos sentidos construídos social e historicamente. A perspectiva transformativa, própria dos estudos sobre direitos humanos e justiça social, entende que as múltiplas realidades devem ser consideradas nas pesquisas. A perspectiva pragmática, por sua vez, a mais comum em pesquisas de métodos mistos, defende que a abordagem a ser empregada deve ser a mais apropriada para atender às questões de pesquisa. Os autores ainda mencionam a perspectiva do realismo crítico, utilizada em alguns estudos, em que a realidade é vista como singular, sendo que sua compreensão é uma construção social; bem como a perspectiva dialética, que advoga pelo uso de múltiplos paradigmas, porque são justamente as diferenças entre os paradigmas que podem gerar novas percepções interessantes sobre o estudo.

As pesquisas de métodos mistos podem assumir diferentes desenhos. Creswell e Clark (2018) classificam os desenhos de pesquisa em tipologias. No caso específico da definição proposta por esses autores, a ênfase é colocada no propósito da combinação de abordagens qualitativa e quantitativa, ora para observar a convergência de resultados, ora para explorá-los, ora explicá-los. Os três desenhos principais são: desenho explicativo sequencial; desenho exploratório sequencial; desenho convergente

O desenho explicativo sequencial se trata de um desenho cujo propósito para a combinação de métodos é justamente explicar resultados. Nele, as abordagens quantitativa e qualitativa acontecem em sequência. Em primeiro lugar, a pesquisa compreende coleta e análise de dados quantitativos. A partir dos resultados obtidos nessa primeira fase, uma segunda fase, desta vez, qualitativa, é elaborada para identificar questões a serem explicadas ou desenvolver perguntas e procedimentos qualitativos. Em um terceiro momento ocorre a coleta e análise dos dados qualitativos. São eles que vão explicar os resultados da primeira fase mais profundamente.

No desenho exploratório sequencial, o pesquisador tem como objetivo explorar um contexto com alguns participantes por meio de coleta e análise qualitativa. Os resultados dessa primeira fase de pesquisa são utilizados – explorados – para elaboração de uma intervenção quantitativa. Assim, “os resultados do primeiro, o método qualitativo, podem ajudar a

desenvolver ou informar o segundo, o método quantitativo” (CRESWELL & CLARK, 2018, p. 84). A terceira fase compreende a coleta e análise quantitativa, em que um número maior de participantes é abordado

O desenho convergente, por sua vez, é aquele “em que o pesquisador coleta e analisa duas bases de dados separadas – quantitativa e qualitativa – e então as funde com o propósito de comparar ou combinar os resultados” (CRESWELL & CLARK, 2018, p. 68). A interpretação dos resultados diz respeito ao entendimento por parte do pesquisador da convergência, relação ou combinação desses resultados entre si (CRESWELL & CLARK, 2018). Um dos pontos fortes mais interessantes desse desenho é a facilidade para se comparar as respostas de participantes em entrevistas e em questionários e também a possibilidade de dar voz a eles, além de divulgar tendências estatísticas (CRESWELL & CLARK, 2018). O desenho convergente pode ter variantes: i) bases de dados paralelas: coletas e análises de dados qualitativos e quantitativos de maneira independente e fusão de resultados para interpretação; ii) transformação de dados: dados qualitativos transformados em variáveis que são depois combinadas aos dados quantitativos; iii) questionário: uso de questões abertas em questionário com o intuito de confirmação ou validação de resultados; iv) completamente integrada: as coletas e análises de dados quantitativos e qualitativos interagem para complementação (CRESWELL & CLARK, 2018).

Os autores salientam que “indivíduos podem engajar em um estudo que usa um ou mais dos desenhos principais e, às vezes, aplicar os desenhos principais em abordagens ou estruturas básicas mais amplas (tais como em experimentos ou projetos de avaliação)” (CRESWELL & CLARK, 2018, p. 60). A escolha depende do propósito envolvido na combinação de abordagens, além de outros fatores como tempo disponível, familiaridade com o método e a complexidade envolvida (CRESWELL & CLARK, 2018).

A escolha por um desenho convergente

Para investigar a relação entre compreensão oral e produção escrita nas tarefas 1 e 2 do exame Celpe-Bras e as percepções e estratégias de examinandos ao realizarem essas tarefas, emprego uma pesquisa de métodos mistos, que engloba uma análise documental e a geração de dados quantitativos e qualitativos. A escolha pelo desenho de métodos mistos convergente com variante de questionário se explica pela proposta de geração e análise das bases de dados separadamente, com integração na fase de interpretação de resultados, para a observação de convergências ou divergências entre eles. A variante de questionário no desenho se deve ao fato

de que o questionário elaborado contém também questões abertas para confirmação de resultados.

Análise documental

A análise documental, parte preliminar do estudo, tem o intuito de aprofundar o entendimento sobre o construto do exame, seja por meio de análise de documentos oficiais, seja pela análise de tarefas propostas no exame em questão.

A análise baseada em documentos é considerada uma “técnica valiosa de abordagem de dados qualitativos, seja complementando as informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema” (LÜDKE & ANDRÉ, 1986, p. 38). Neste estudo, a análise compreende os seguintes documentos:

- i) Guia do Participante (BRASIL, 2013);
- ii) Manuais do Examinando (BRASIL, 2011; 2015)
- iii) Tarefas 1 e 2 da parte escrita das edições 2016/1, 2016/2, 2017/1, 2017/2, 2018/2).

As publicações oficiais sobre o Celpe-Bras (i e ii) esclarecem sobre o propósito do exame, fornecem aos examinandos informações sobre ele, tais como modo e local de inscrição, datas importantes, estrutura do exame, entre outros, e revelam aspectos do construto, ao explicitarem sua concepção teórica, os níveis de proficiência certificados e procedimentos para avaliação.

As tarefas (iii), por sua vez, consistem na operacionalização do construto do exame. Com a análise das tarefas das edições citadas, busco compreender se o construto está sendo bem representado nas diferentes edições do exame.

Os documentos constituem também uma fonte poderosa de onde podem ser retiradas evidências que fundamentem afirmações e declarações do pesquisador. Representam ainda uma fonte ‘natural’ de informação. Não são apenas uma fonte de informação contextualizada, mas surgem num determinado contexto e fornecem informações sobre esse mesmo contexto (LÜDKE & ANDRÉ, 1986, p. 39).

Com esse trabalho preliminar, isto é, em vista do conhecimento adquirido acerca do construto do exame e sua operacionalização, é possível partir para a análise das bases de dados com o objetivo de compreender se esse conhecimento é compartilhado pelos examinandos participantes do estudo.

Geração de dados quantitativos

Para conhecer percepções e estratégias empregadas por examinandos ao realizarem as tarefas 1 e 2 da Parte Escrita do Celpe-Bras, elaborei um questionário retrospectivo. Questionários que tratam do processo de realização de uma tarefa podem promover “um

entendimento mais aprofundado sobre os processos e estratégias usadas pelos examinandos durante a realização da tarefa” (KNOCH & SITAJALABHORN, 2013, p. 307).

Contendo questões abertas e fechadas, o questionário retrospectivo desta pesquisa foi elaborado com base no estudo de Gebril e Plakans (2009) sobre processos empregados na realização de tarefas integradas. Ele visa a reconhecer tendências nas respostas acerca da integração das habilidades de compreensão oral e produção escrita.

Dividido em quatro partes, as perguntas do questionário trataram do processo de realização da Tarefa 1 e da Tarefa 2. Indago se houve boa compreensão das propostas, planejamento, realização bem-sucedida, bem como pergunto sobre as etapas de escrita, a importância do vídeo e do áudio e uso de informações dos materiais de insumo, além de dificuldades encontradas no processo.

A aplicação do questionário retrospectivo via Google Forms a examinandos após a realização do exame envolve a autorização do Posto Aplicador selecionado para a investigação, bem como o consentimento dos participantes via Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, de acordo com as exigências do Comitê de Ética em Pesquisa.

Geração e coleta de dados qualitativos

Com vistas a aprofundar o entendimento das respostas dadas nos questionários, bem como saber se os textos produzidos pelos examinandos indicam que os processos e estratégias mencionados nos questionários e entrevistas foram, de fato, utilizados e, dessa forma, poder triangular dados, a metodologia compreende geração e coleta de dados qualitativos por meio de entrevistas e de compilação de corpus de textos produzidos por examinandos participantes da pesquisa, respectivamente.

A realização de entrevistas semiestruturadas com alguns dos examinandos que responderem ao questionário visa a aprofundar o entendimento sobre a sua percepção acerca da integração de habilidades nas tarefas 1 e 2 e sobre as estratégias empregadas em sua realização. A escolha pela entrevista semiestruturada se deu porque ela permite maior liberdade para o pesquisador em sua condução, com a eliminação ou adição de novas perguntas à medida que a conversa prossegue (LANKSHEAR & KNOBEL, 2004). A gravação em áudio das entrevistas visa à posterior roteirização e transcrição, com sinalizadores para silêncios, interrupções, risos, hesitações (BARDIN, 2009).

A compilação de um corpus de textos produzidos por examinandos participantes da pesquisa, por sua vez, tem como objetivo o levantamento de aspectos que demonstrem processos citados pelos examinandos nos questionários e entrevistas, tais como o uso ou não de

cópia, resumo, paráfrase etc. Os textos são um produto que pode indicar se habilidades da demanda do construto do exame estão sendo mobilizados ou não.

Com a devida autorização dos participantes, o procedimento a ser realizado é a solicitação dos textos ao órgão responsável pela aplicação e correção do exame, o INEP, para posterior análise.

Metodologia de análise de dados

As diferentes bases de dados exigem o emprego de metodologias distintas de análise. Neste estudo, a análise estatística compreende as questões fechadas do questionário. A Análise de Conteúdo (BARDIN, 2009) compreende os demais dados: questões abertas, entrevistas e textos dos examinandos.

O propósito, ao final das análises, é comparar os resultados, promovendo assim a triangulação de dados. A pesquisa de métodos mistos com desenho convergente é justamente aquela que propõe a combinação dos métodos quantitativo e qualitativo para observação de convergências ou divergências nos resultados. A integração das abordagens envolve “a fusão dos resultados de dados quantitativos e qualitativos para que uma comparação possa ser feita e um entendimento mais completa surja além daquele fornecido pelos resultados quantitativos ou qualitativos sozinhos” (CRESWELL & CLARK, 2018, p. 71).

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo introduzir a pesquisa de métodos mistos, seu histórico e as possibilidades de desenhos constituintes, bem como descrever a metodologia escolhida para minha pesquisa de doutorado em andamento, o desenho de métodos mistos convergente com variante de questionário.

Esse desenho se mostrou a melhor abordagem para atender à complexidade e amplitude da pesquisa porque envolve a coleta e análise de bases de dados quantitativa e qualitativa separadamente e posterior fusão de resultados na fase de interpretação, momento em que se observam suas convergências ou divergências.

A pesquisa de métodos mistos, bastante empregada no exterior, ainda é pouco utilizada nas pesquisas sobre avaliação em contexto de língua no Brasil. Este estudo, além de ter como objetivo contribuir com um aprimoramento do Celpe-Bras, também tem visa a oferecer contribuições metodológicas para o cenário brasileiro de pesquisas, ampliando as discussões sobre as pesquisas de métodos mistos e sobre as definições mais recentes dos desenhos de pesquisa.

Referências

BACHMAN, L. F. Some reflections on task-based language performance assessment. *Language Testing*, v. 19, p. 453–476, 2002.

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Manual do examinando*. 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervocelpebras/arquivos/manuais/manual-do-examinando-2015>. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. *Guia do participante: tarefas comentadas que compõem a edição de abril de 2013 do exame*. 2013. Disponível em: http://download.inep.gov.br/outras_acoes/celpe_bras/estrutura_exame/2014/guia_participante_celpebras_caderno_provas_comentadas.pdf. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. *Manual do examinando*. 2011. Disponível em: www.ufrgs.br/acervocelpebras/arquivos/manuais/manual-do-examinando-2011-1. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. Inep. *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras 2018/2 (Caderno de Questões)*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervocelpebras/arquivos/Provas/2018>. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. Inep. *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras 2017/1 (Caderno de Questões)*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/acervocelpebras/arquivos/Provas/2017_1. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. Inep. *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras 2017/2 (Caderno de Questões)*. Disponível em: http://www.ufrgs.br/acervocelpebras/arquivos/Provas/2017_2. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. Inep. *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras 2016/1 (Caderno de Questões)*. Disponível em: http://download.inep.gov.br/outras_acoes/celpe_bras/provas/2016/2016-1.pdf. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Ministério da Educação. Inep. *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras 2016/2 (Caderno de Questões)*. Disponível em: http://download.inep.gov.br/outras_acoes/celpe_bras/provas/2016/2016-2.pdf. Acesso em: 28 jun. 2018.

CRESWELL, J. W; CLARK, V. L. P. *Designing and conducting mixed methods research*. 3 ed. Los Angeles: SAGE, 2018, 492 p.

_____. *Designing and conducting Mixed Methods Research*. 2. ed. Thousand Oaks: SAGE, 2011.

_____. *Designing and conducting mixed methods research*. California: SAGE Publications, 2007, p. 67-71.

GEBRIL, A.; PLAKANS, L. Investigating source use, discourse features, and process in integrated writing tests. *Spain Working Papers in Second or Foreign Language Assessment*, v. 7, p. 47-84, 2009.

KNOCH, U.; SITAJALABHORN, W. A closer look at integrated writing tasks: Towards a more focused definition for assessment purposes. *Assessing Writing*, v. 18, n. 4, p. 300-308, out. 2013.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. *A Handbook for Teacher Research: From Design to Implementation*. Maidenhead, UK: Open University Press, 2004.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

PLAKANS, L.; GEBRIL, A. Using multiple texts in an integrated writing assessment: Source text use as a predictor of score. *Journal of Second Language Writing*, v. 22, n. 3, p. 217-230, set. 2013.

MENDEL, K. *A avaliação integrada de leitura e escrita no Exame Celpe-Bras*. 2017. 62f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PILEGGI, M. G. S. *Tarefas integradas nos exames de proficiência CELPE-BRAS e TOEFL iBT*. 2015. 145f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SCARAMUCCI, M. V. R. A avaliação de habilidades integradas na Parte Escrita do Exame Celpe-Bras. In: ALVAREZ, M. L. O.; GONÇALVES, L. (Orgs.). *O mundo do português e o português no mundo afora: especificidades, implicações e ações*, Campinas: Pontes Editores, 2016, p. 391-425.

OFICINAS LITERÁRIAS E O OFÍCIO DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

Túlio D'el-Rey Almeida¹

Resumo: A pesquisa visa perceber a influência dos cursos de escrita criativa no campo literário brasileiro contemporâneo, com ênfase na ideia de profissionalização do ofício de escritor. A partir deste viés, o trabalho se volta tanto para os escritores que coordenam oficinas quanto para aqueles que buscam nos cursos uma via de formação e inserção no meio literário. Para inúmeros autores, as atividades paraliterárias (oficinas, palestras, participações em feiras etc.) representam a principal fonte de renda. Assim, é possível afirmar que as atribuições de um escritor profissional, apesar de provenientes de sua escrita, não se resumem a esta, razão pela qual é pertinente entender o papel da figura autoral nesse cenário. Além disso, é perceptível o aumento na oferta de cursos de escrita criativa, o que representaria uma demanda crescente, tornando comum, na carreira dos escritores, a passagem por uma oficina. Diante desse panorama, no qual os cursos de escrita criativa se convertem em meio de renda para escritores e ganham relevância na formação de novos autores, faz-se necessário perguntar: qual é a influência das oficinas literárias na profissionalização do escritor, seja como professor ou como aluno, no cenário atual? As dinâmicas de inserção no campo têm se modificado em decorrência da maior oferta de espaços dedicado à formação de escritores? Se sim, quais os efeitos dessa mudança? Metodologicamente, a pesquisa se ampara na teoria sociológica de Pierre Bourdieu, observando as estratégias de inserção e permanência dos escritores no campo literário e sua relação com as oficinas literárias. Essa mirada tem como complemento a leitura sociológica das condições práticas do exercício da literatura desenvolvida por Bernard Lahire, além da análise realizada por Mark McGurl sobre ascensão e influência das oficinas de escrita criativa no campo literário estadunidense, bem como as observações de Pierre-Michel Menger sobre o trabalho artístico.

Palavras-chave: Oficinas Literárias. Escrita Criativa. Literatura Brasileira Contemporânea. Ofício de escritor.

Abstract: The research aims to perceive the influence of creative writing courses in the contemporary Brazilian literary field, with emphasis on the idea of writer's career professionalization. From this bias, the work looks both to the writers who coordinate workshops and for those who seek in these courses a path for formation and insertion in the literary field. For many writers, the paraliterary activities (workshops, lectures, participation in fairs etc.) represent the main income source. So it's possible to say that the attributions of a professional writer are not limited to the writing itself, but are strongly linked to this task, reason why it's pertinent to understand the role of the authorial figure in this scenario. In addition, the noticeable increase in the offer of creative writing courses also represents a growing demand, making usual in a writer's career the passage through a literary workshop. Facing this panorama, in which creative writing workshops are source of income for experienced writers and also have attained relevance in the development of new authors, it's necessary to ask: what is the influence of the creative writing workshops on the writer's professionalization, whether as a teacher or as a student? Have the dynamics of insertion in the literary field changed due to the greater availability of spaces dedicated to writers' formation? If so, which are the effects of this change? Methodologically, the research is based on Pierre Bourdieu's sociological theory, observing the writers' strategies of insertion and permanence in the literary field and its relation with the creative writing workshops. This perspective is complemented with Bernard Lahire's sociological readings of the practical conditions of the exercise of literature, Mark McGurl's analysis about the rising and influence of creative writing workshops in the American literary field, as well as Pierre-Michel Menger's observations on the artistic career.

Keywords: Literary Workshops. Creative Writing. Contemporary Brazilian Literature. Writer's Career.

¹ Universidade Federal da Bahia, e-mail: tuliorey@gmail.com . Bolsista FAPESB.

Uma vez que o propósito deste trabalho é discutir a relação entre profissionalização e oficinas de escrita criativa, torna-se pertinente trazer os próprios escritores para iniciar a discussão. Em 2002, ao ser entrevistado pelo suplemento literário *Rascunho*, Cristovão Tezza expôs seu entendimento sobre o que é ser escritor no Brasil:

O fato é que o escritor é sempre escritor e mais alguma coisa, e sua 'vida real' está nessa outra coisa, digamos assim. Sou escritor e professor; há escritores e jornalistas, e daí por diante. São pouquíssimos os escritores que vivem de escrever literatura (TEZZA, 2010).

Mais de uma década após essa declaração, em resposta a uma indagação semelhante feita pelo site *Homo Literatus*, "O que é ser escritor brasileiro em 2015?", a escritora Simone Campos aprofundou um pouco mais o cenário apresentado por Tezza:

É ter duas ou três profissões que dão quase tanta despesa quanto receita (além de escritora, sou tradutora e doutoranda em Letras), mas ao mesmo tempo estar assombrada pelo tanto de possibilidades ficcionais subaproveitadas que há nesse país, ainda mais se você for adepta do diálogo com outras tradições. E é correr contra o relógio e a conta bancária para realizar, da forma mais plena possível, as possibilidades que se mostram mais próximas de você (FIGUEIREDO, 2015).

A visão expressa por Simone Campos e Cristovão Tezza é personificada de modo mais dramático por Lourenço Mutarelli, ao confessar sua difícil situação financeira em entrevista à *Folha de S.Paulo* por ocasião do lançamento de um novo romance em 2018:

Estou absolutamente falido. Vivo de aulas que dou no SESC, o que não paga todas as contas. O que eu ganho com livro é ridículo. Recebo 10% do preço de capa, e ainda pago 27% de imposto de renda. Não tenho dinheiro para chegar até o final do ano. [...] Estou com 54 anos e tudo só piora, a cada ano está mais difícil. E acho que nem posso reclamar, estou numa grande editora, publico. Sou um dos que deram certo, mas dar certo com livro no Brasil é apenas isso. É muito triste (MUTARELLI, 2018).

Obviamente a situação dos autores citados não é exclusiva ao meio literário, uma vez que pode ser associada à precarização do trabalho artístico como um todo, bastante marcado pela intermitência. É a partir de tal compreensão que o sociólogo Pierre-Michel Menger considera que a classe artística seria uma espécie de vanguarda capitalista:

Não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se leem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego (MENGER, 2005, p. 44).

No caso específico da literatura, a precariedade dos escritores parece ser mais comum do que a de outros criadores artísticos. Essa observação se mostra de maneira mais nítida quando se discute a capacidade dos escritores de viver única e exclusivamente da criação literária ou, melhor dizendo, dos seus direitos autorais. É por meio desse entendimento que o sociólogo Bernard Lahire (2006) constata a recorrência da incapacidade dos criadores literários de obterem seus rendimentos financeiros apenas com a literatura. Essa condição tende a obrigar os escritores a realizarem distintas atividades que proporcionariam a subsistência que a dedicação exclusiva ao fazer literário não seria capaz de suprir. Tal contexto, segundo Lahire (2006), explicaria a condição múltipla dos escritores, resumida na ideia de vida dupla: entre a literatura e o “trabalho”. Em contrapartida, se tornaria necessário pensar em uma reconfiguração da ideia de fixidez trazida pelo conceito de campo postulado por Pierre Bourdieu, que daria lugar à noção de jogo: no qual se entra e sai de modo incessante e não há retorno financeiro garantido.

Além da complicada questão material dos escritores, Bernard Lahire também destaca como a formação, enquanto componente que atestaria o caráter profissional da atividade literária, parece estar distante de uma institucionalização. Apesar de se referir ao contexto francês, no qual parece de fato pertinente, essa observação se aplicaria ao cenário brasileiro, no qual também não há uma tradição de escolas artísticas voltadas à formação de criadores literários, como ocorre no caso das artes plásticas, da dança, da música e do teatro.

Por outro lado, se comparada com o cenário literário norte-americano, a situação muda consideravelmente, uma vez que há nos Estados Unidos uma forte institucionalização da literatura por meio dos programas de escrita criativa no ambiente acadêmico. Segundo a socióloga francesa Madeline Becarré (2016), isso propiciou a existência de uma trajetória profissional identificável para escritores e escritoras estadunidenses, criou empregos para esses artistas e, por fim, teve grande influência sobre a produção literária norte-americana a partir da segunda metade do século XX. Nos EUA, a atuação acadêmica na formação de escritores contribuiu para que diversos autores se mantivessem no meio literário sem necessariamente ter de adotar um estatuto profissional totalmente dissociado da literatura. Ainda que seja possível compreender que escritor e professor são funções distintas, o que não deixa de instituir uma ideia de vida dupla nos moldes definidos por Bernard Lahire, é relevante apontar que ambas se fazem a partir da escrita ou do estatuto de escritor. Assim, é possível identificar nessa condição um viés relevante de profissionalização literária.

Levando-se em conta o cenário brasileiro contemporâneo, é notório que as vias de inserção literária se assemelhariam mais ao contexto observado na França, país no qual

permaneceria certa resistência dos escritores à ideia de uma formação mais institucionalizada, apesar de já haver algumas iniciativas bem-sucedidas no ambiente acadêmico francês para a formação de criadores literários. Por outro lado, parece cada vez mais difícil desprezar a influência das oficinas de escrita criativa no Brasil, não apenas por seu viés formador, mas, também, por sua importância como via de remuneração para os autores que visam manter uma atuação profissional exclusivamente atrelada à literatura.

Para o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil (2015) já seria possível identificar, em gerações mais recentes da literatura brasileira, os reflexos de uma formação por meio das oficinas. O principal deles seria a notória mudança no modo de encarar a atividade literária, tradicionalmente concebida como uma luta, uma tortura, em que os escritores estariam sempre fadados à derrota. Assim,

a geração de escritores que começou a publicar a partir dos anos 2000 tem outra postura, bem mais aberta e disponível a experiências, e dispensam, de bom grado, a ideia de luta e sofrimento. O que melhor evidencia esse fenômeno de ultrapassagem é o fato evidente de que a maioria desses novos autores originou-se das oficinas literárias – tal como acontece nos Estados Unidos já desde a década de sessenta do século anterior, dos quais o nome emblemático é Raymond Carver – e não poucos tornam-se, eles mesmos, ministrantes de oficinas (BRASIL, 2015, p. 105).

A comparação feita por Assis Brasil com o campo norte-americano não é fortuita, dada a tradição dos Estados Unidos na formação de criadores literários nas universidades, compondo o “maior sistema de patronato literário para escritores vivos que o mundo já viu” (MCGURL, 2009, p. 24), de acordo com o presidente da Associação de Escritores e Programas de Escrita dos Estados Unidos, David Fenza. Apesar da busca por uma institucionalização nos moldes estadunidenses, as oficinas literárias no Brasil tendem a funcionar de maneira mais informal e em grande medida são realizadas no formato de curso livre, com curta ou média duração, em variadas instituições públicas ou privadas. Para o crítico e escritor Sérgio Rodrigues, que parece questionar a ideia de institucionalização tal qual se processa nos EUA, a ascensão das oficinas no Brasil seria algo salutar, uma vez que representaria “[...] uma das formas mais honestas à disposição dos escritores para transformar em ganha-pão seu desvalorizado saber” (RODRIGUES, 2009).

Essa afirmação faz ainda mais sentido face à dificuldade dos escritores brasileiros de se sustentar com os direitos autorais, principalmente em um contexto no qual a tiragem média de um livro de literatura contemporânea costuma ser de 3.000 exemplares e o escritor recebe entre 5% e 10% do valor de capa. Além disso, há também a profunda crise do mercado livreiro no Brasil, fator que contribui ainda mais para compor um cenário precário para a ideia de uma profissionalização *strictu sensu* da literatura. Em contrapartida, é relevante perceber a

afirmação de um circuito literário, denominado “renovado circuito das letras” por João Cezar de Castro Rocha (2014), composto por feiras, bienais, oficinas etc., no qual os escritores passaram a circular e estabelecer um estatuto profissional atrelado à atividade literária. Como afirma o ficcionista Cristovão Tezza: “[...] hoje é possível viver de livros graças aos eventos literários e não aos direitos autorais” (LUNA, 2015). Não à toa o escritor abandonou a estabilidade da cátedra na Universidade Federal do Paraná para viver exclusivamente de literatura. Isso, obviamente, após a bem sucedida recepção da crítica e do público ao romance autobiográfico *O filho eterno*.

Essa situação impõe também uma dinâmica diferente para os autores, que necessitam se colocar como figuras públicas e midiáticas, muitas vezes assumindo o papel de *showman*. Um exemplo relevante dessa definição no Brasil seria o escritor Marcelino Freire, cuja marcante atuação performática, além das inúmeras premiações e do reconhecimento como coordenador de oficinas de escrita criativa, o tornou bastante presente no circuito literário nacional. Freire é um dos autores que melhor personifica a condição do escritor contemporâneo como ser de múltiplos pertencimentos sociais, para o qual a profissionalização se dá a partir da escrita e atividades correlatas, denominadas por Bernard Lahire (2006, p. 212) de paraliterárias. Tal condição costuma ser vista como contraditória, uma vez que foge à ideia do escritor como uma figura reclusa que dedicaria seu tempo integralmente à escrita. Por outro lado, apesar de o consumo da imagem do autor não estar necessariamente atrelado ao consumo da obra literária, é em grande medida graças ao primeiro que se faz possível viver de literatura. Trata-se, como pontua Lahire (2006, p. 213), de uma profissionalização que se fomenta a partir do estatuto do escritor, ou seja, do reconhecimento público do autor enquanto tal. De modo mais amplo, é possível perceber esse processo como uma conversão do capital simbólico, arregimentado no campo literário, em capital econômico para os autores, que têm acesso a novos modos de obter uma renda financeira proveniente da literatura. É nesse aspecto que ministrar aulas de escrita criativa se insere como uma atividade relevante no cenário literário brasileiro contemporâneo, uma vez que as oficinas têm funcionado como uma via de remuneração mais ou menos constante para os escritores.

Apesar de ganhar mais destaque no Brasil a partir dos anos 2000, a escrita criativa chegou oficialmente ao país nos anos 1960, com as iniciativas pioneiras de Cyro dos Anjos na Universidade de Brasília (UnB) e Judith Grossmann na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Na década seguinte, houve a expansão para outras universidades, mas sem que houvesse uma institucionalização semelhante à ocorrida nos Estados Unidos. Em linhas gerais, é possível afirmar que o ensino da escrita criativa no Brasil ganha bases mais sólidas a partir dos anos

1980, sobretudo com o trabalho dos escritores Luiz Antonio de Assis Brasil, em Porto Alegre; João Silvério Trevisan, em São Paulo; e Raimundo Carrero, em Recife. A atuação desses autores teve influência direta na popularização das oficinas no Brasil, já que eles contribuíram para a formação de novos criadores literários que, além de bastante premiados, também passaram a ministrar seus próprios cursos. Os principais exemplos disso são Marcelino Freire, Nelson de Oliveira e Daniel Galera, oficinando de Carrero, Trevisan e Brasil, respectivamente. Desses, Luiz Antonio de Assis Brasil é sem dúvida o de maior reconhecimento como oficineiro, graças ao trabalho que realiza desde os anos 1980 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) ministrando uma oficina que gerou graduação, mestrado e doutorado na área. Além disso, são diversos os escritores reconhecidos e premiados que passaram pelo curso do autor, como Carol Bensimon, Luísa Gleiser, Cintia Moscovich, Michel Laub, Daniel Pelizzari e o já citado Daniel Galera.

A partir dos anos 2000, é possível verificar um aumento na demanda e na oferta dos cursos de escrita criativa, levando a crer no “boom” das oficinas, dada a recorrência e a quantidade de escritores que passaram a fazer e ministrar cursos. Isso é demonstrado por Nelson de Oliveira²: “O que eu percebo é que está havendo uma explosão geral na procura”; Ivana Arruda Leite: “Eu não conheço ninguém que não esteja dando oficina”; e Ronaldo Bressane: “É possível dizer que nunca houve, na história, tantos escritores dando aula de escrita”. Este último, inclusive, durante entrevista concedida para o presente trabalho, enumerou vários autores que estariam ministrando cursos, a saber: Cadão Volpato, Noemi Jaffe, Flavio Cafiero, Marcelino Freire, Gonçalo M. Tavares (autor português), Raimundo Carrero, Ivana Arruda Leite, Nelson de Oliveira, Fabrício Corsaletti, Joca Reiners Terron, Carola Saavedra, João Silvério Trevisan, Luiz Antonio de Assis Brasil, Gilson Rampazzo, Márcia Denser e Nelson de Oliveira. À exceção de Carrero e Assis Brasil, todos os nomes citados por Bressane atuam, basicamente, na cidade São Paulo, onde é possível afirmar que existe uma maior oferta de cursos de escrita criativa.

A crescente demanda contribuiu para que o ensino da escrita se tornasse uma atividade importante para os autores, como evidencia uma pesquisa informal realizada por Santiago Nazarian em 2014, na qual a coordenação de oficinas se destacou como uma das principais atividades de subsistência dos escritores contemporâneos entrevistados. No caso de Nelson de Oliveira, que admite viver exclusivamente da atividade literária, em depoimento dado em maio

² Todas as citações de Nelson de Oliveira, Ivana Arruda Leite, Ronaldo Bressane e Reynaldo Damazio – quando não houver especificação da fonte – provêm de material ainda inédito coletado em pesquisa de campo no primeiro semestre de 2018.

de 2018, as oficinas corresponderiam a pelo menos metade de sua renda mensal. O autor, residente em São Paulo, atua de modo itinerante em algumas das diversas instituições públicas e privadas que realizam esse tipo de atividade na capital paulista, como o Serviço Social do Comércio (SESC), Casa das Rosas, Casa Mário de Andrade, Museu Lasar Segall, Museu da Imagem e do Som (MIS), Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural São Paulo (CCSP), Biblioteca Vila Lobos, Museu de Arte Moderna (MAM), Fundação Eva Klabin, Oficina Cultural Oswald de Andrade, entre outros.

A razão para haver tantos escritores coordenando cursos de escrita, ao que tudo indica, parece ser a boa e velha lei da oferta e demanda: “Há um ‘boom’ porque tem uma demanda muito grande de pessoas”, afirma Reynaldo Damazio, que além de escritor e oficinairo é também coordenador do Centro de Apoio ao Escritor (CAE) da Casa das Rosas, em São Paulo. Para Ivana Arruda Leite a questão da procura estaria no fato de que “[...] há muita gente querendo ser escritor hoje em dia”. Além dessa questão do público, haveria o já ressaltado fator financeiro, como também é expresso por Leite: “Não sei se os escritores estão muito apertados de grana e então todo mundo resolveu dar oficina. Porque todos os meus amigos [dão oficinas]”.

Mas a abundância parece revelar sinais de saturação, como é possível denotar no caso de Nelson de Oliveira. Segundo ele, em 2012, a demanda por oficinas era algo crescente e não faltavam alunos. Já em 2018 ele observa um cenário diferente, no qual afirma haver a diminuição nos convites para ministrar cursos, razão pela qual passou a realizar uma oficina em sua residência. O motivo, segundo o autor, seria o aumento da concorrência: “[...] como hoje há uma inflação de oficinas e oficinairos em São Paulo, uma quantidade muito grande, a oferta diminuiu para cada um de nós”. Por sua vez, João Silvério Trevisan afirma ter reduzido a atuação com as oficinas pela ausência de público. Segundo ele, as pessoas até se interessam pelo curso,

[...] mas acham caro (e eu cobro o mais barato que consigo) ou então [...] não estão se dando conta da importância da literatura porque a literatura está parecendo qualquer coisa. E qualquer coisa acaba sendo um impedimento para você vir fazer uma oficina em que tem que se dedicar ao escrever (TREVISAN, 2018).

Ao mesmo tempo em que parece haver certa saturação, é relevante perceber a presença cada vez maior de espaços privados dedicados exclusivamente à realização de cursos literários, como a Escrevedeira, em São Paulo; a Estratégias Narrativas, em Belo Horizonte; e a Escola de Escritores, em Curitiba – instituições criadas a partir de 2010. Eles se somam a iniciativas como a Estação da Letras, também dedicada à literatura, que funciona desde os anos 1990 no Rio de Janeiro, e inúmeras outras instituições voltadas a cursos livres nas áreas artísticas.

Também convém destacar, além do já citado caso da PUC do Rio Grande do Sul, iniciativas no ambiente acadêmico, como as especializações em escrita literária no Instituto Vera Cruz, em São Paulo, e no Centro Universitário Farias Brito, em Fortaleza. Do mesmo modo, é interessante registrar a recém-iniciada pós-graduação em escrita criativa na Universidade de São Paulo dentro do programa de literatura comparada.

Esse movimento denotaria não apenas a consolidação da escrita criativa no Brasil, como também um caminho em busca da institucionalização, prometendo um cenário semelhante ao observados nos Estados Unidos. Assim, seria possível imaginar um aprofundamento da relação entre as oficinas e a profissionalização dos escritores, não apenas pelo viés da formação, mas também como uma via sólida de atuação profissional da escrita amparada pelo abrigo acadêmico. Para Luiz Antonio de Assis Brasil, “[...] a área acadêmica da escrita criativa é experiência de larga expansão em nosso país. O movimento verificado para sua implantação em todas as universidades é, atualmente, irreversível” (BRASIL, 2015, p. 109).

O porém, nessa questão, seria o tempo que levaria até a efetivação do cenário que Assis Brasil vislumbra e, em grande medida, já faz funcionar na instituição em que é professor. Apesar disso, é relevante a busca de levar a escrita criativa novamente para a universidade, espaço que foi o seu primeiro abrigo no Brasil. Assim, caso o futuro seja mesmo o programa no molde estadunidense, tal qual parece acreditar Assis Brasil, é possível afirmar que a ascensão das oficinas literárias no país esteja apenas começando e seja, progressivamente, difícil de pensar a literatura desvinculada de uma formação mais institucionalizada. De qualquer modo, ainda que por uma via menos sistemática, torna-se cada vez mais complicado desprezar a relevância dos cursos de escrita criativa no jogo literário atual – seja promovendo a formação de novos escritores, seja fornecendo aos autores mais experientes um meio de sobreviver a partir da literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEDECARRÉ, Madeline. Apprendre à écrire? Des formations de creative writing aux États-Unis aux masters de création littéraire. In : RABOT, Cécile; SAPIRO, Gisèle. *Profession? Écrivain*. S.l. : Centre européen de sociologie et de science politique, 2016. Disponível em : <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/66460-profession-ecrivain.pdf>> Acesso em: 18 jan. 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. A escrita criativa e a universidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23146>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

FIGUEIREDO, José. O que é ser escritor brasileiro em 2015? 10 escritores(as) respondem a questão. *Homo Literatus*, 2015. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/o-que-e-ser-escritor-brasileiro-em-2015-dez-escritoresas-respondem-a-questao/>> Acesso em: 12 jul. 2018.

LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: Découverte, 2006.

LUNA, Lenilda. Cristovão Tezza fala sobre literatura e o desafio de viver de livros no Brasil. *VII Bienal do Livro de Alagoas*. Alagoas, 22 nov. 2015. Disponível em: <<https://bienalalagoas.wordpress.com/2015/11/22/cristovao-tezza-fala-sobre-literatura-e-o-desafio-de-viver-de-livros-no-brasil/>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

MCGURL, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MUTARELLI, Lourenço. Lourenço Mutarelli publica seu livro favorito, pelo qual sofreu horrores. Entrevista concedida a Thales de Menezes. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 9 set. 2018. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-publica-seu-livro-favorito-pelo-qual-sofreu-horrores.shtml>> Acesso em: 18 jan. 2019

NAZARIAN, Santiago. Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 27 dez. 2014. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567614-pesquisa-informal-mostra-que-poucos-escritores-se-sustentam-pela-venda-de-livros-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro. A crítica literária e seus descontentes. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 79, p.69-78, abr. 2014. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-79.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

RODRIGUES, Sérgio. Oficina literária ensina a escrever?. *Todoprosa*. São Paulo, 05 jun. 2009. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/oficina-literaria-ensina-a-escrever/>> acesso em: 18 jan. 2019.

TEZZA, Cristovão. Um sentido ao caos. Entrevista concedida a Marco Vasques. In: PELLANDA, Luis Henrique (org.). *As melhores entrevistas do Rascunho*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

TREVISAN, João Silvério. O expurgo. *Rascunho*, Curitiba, abr. 2018. Entrevista concedida a Rodrigo Casarin. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-expurgo/>> Acesso em: 18 jan. 2019.

O ROMAN E O ÉPICO NAS DIFERENTES VERSÕES MANUSCRITAS DA CANÇÃO DE ROLANDO

Nathália Leite Munari¹

Resumo: A *Canção de Rolando* é uma canção de gesta do século XI que sobreviveu ao tempo em sete versões manuscritas. A gesta está vinculada à oralidade e sua difusão depende da reiteração do texto no momento da apresentação. As modificações em seu corpo textual eram desejáveis, na medida em que o atualizam e o tornam acessíveis ao público. A *Canção de Rolando* também foi modificada em suas versões manuscritas. A versão mais antiga, Oxford, é significativamente diferente das demais, nas quais foram incluídos detalhes correspondentes a um gênero surgido no século XII, o *roman*. O objetivo deste trabalho é analisar algumas das modificações realizadas no texto da *Canção de Rolando*, comparando os manuscritos e, assim, compreender a influência estilística da gesta e do *roman* em seus respectivos contextos. Observa-se a diminuição dos traços característicos da musicalidade da gesta. As cortes, lugar de origem do *roman*, impulsionaram a cultura escrita em língua vulgar. Com o apoio de material escrito, os recursos mnemônicos usados para apresentar a gesta foram reduzidos. É possível notar ainda a diversificação dos temas escolhidos pelos poetas da corte, como o amor e a aventura.

Palavras-chave: *Canção de Rolando*. Canção de gesta. *Roman*. Poesia oral.

Abstract: The Song of Roland is an eleventh-century chanson de geste that survived the time in seven handwritten versions. The chanson de geste is linked to orality and its diffusion depends on the reiteration of the text at the time of presentation. The modifications in his textual body were desirable as they update it and make it accessible to the public. The *Song of Roland* was also modified in its handwritten versions. The oldest version, Oxford, is significantly different from the others, which included details corresponding to a genre emerged in the twelfth century, the *roman*. The objective of this work is to analyze some of the modifications made in the text of the *Song of Roland*, comparing the manuscripts and, thus, to understand the stylistic influence of the chanson de geste and romance in their respective contexts. It is observed the decrease of the characteristic traits of the musicality of the chanson de geste. The courts, place of origin of the *roman*, impelled the written culture in vulgar language. With the support of written material, the mnemonic resources used to present the deed were reduced. It is also possible to note the diversification of the subjects chosen by the court poets, such as love and adventure.

Keywords: *Song of Roland*. Chanson de geste. *Roman*. Oral poetry.

No quadro poético da Idade Média francesa, é possível observar uma série de gêneros narrativos, dentre os quais se destacam a gesta e o *roman*. Como contemporâneos, a gesta e o *roman* se entrecruzaram em muitos momentos, às vezes, em um mesmo texto. Esse é o caso das chamadas versões rimadas da *Canção de Rolando*, texto composto inicialmente conforme os moldes épicos da gesta, mas modificado para adequar-se à forma romanesca.

¹ Mestra em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: nathalia.munari@gmail.com. Bolsista CAPES.

Existem sete manuscritos da *Canção de Rolando* atualmente: Oxford, Châteauroux, Veneza-VII, Veneza-IV, Paris, Cambridge, Lyon, além de três fragmentos. O manuscrito de Oxford é o mais antigo, tendo sido composto por volta de 1150, referência para a maioria das edições modernas da *Canção de Rolando*. A versão de Oxford também é conhecida por ser o texto mais característico do estilo épico da gesta medieval. As outras versões da *Canção de Rolando* foram acrescidas de detalhes oriundos dos *romans* como, por exemplo, as rimas consoantes, inseridas em todas as outras seis versões manuscritas da *Canção de Rolando*, razão pela qual são chamadas de “versões rimadas”.

Dentre as manifestações poéticas medievais, a canção de gesta foi pioneira na formação de uma estética narrativa em versos. Originário das hagiografias, esse gênero obteve sucesso em grande parte pela difusão da *Canção de Rolando*, uma das primeiras grandes obras a ser composta em língua vernácula, contribuindo para que o francês, sua língua de origem, consolidasse uma tradição literária na vanguarda das outras línguas europeias.

A *Canção de Rolando* surgiu de uma lenda, que, por sua vez, nasceu de um fato histórico: a batalha de Roncesvalles, ocorrida em 15 de agosto de 778. Segundo a *Vita Karoli Magni*, de Eginardo, um certo Hruodlandus, prefeito da marca da Bretanha, morreu, juntamente com outros dois companheiros, em uma batalha no vale dos Pirineus, enquanto adentravam em terras hispânicas. Eles teriam sido atacados em uma emboscada tramada pelos bascos.

Ao comparar o registro de Eginardo, o mais antigo de que se tem da batalha, e a *Canção de Rolando*, percebemos uma série de diferenças. Rolando, na *Canção de Rolando*, é sobrinho de Carlos Magno e luta ao lado dos doze pares da França, especialmente de seu companheiro Oliveiros, que não é citado pelo cronista. A batalha de Roncesvalles, no poema, é contra os sarracenos, e não contra os bascos. E ainda, depois da derrota do exército franco, a *Canção de Rolando* retrata uma revanche de Carlos Magno sobre os inimigos. Esse fato jamais aconteceu.

Vale lembrar que a distância entre a *Vita Karoli Magni* e a *Canção de Rolando* é de cerca de 250 anos, já que se supõe que o poema tenha surgido por volta de 1050. Entre um texto e outro, tem-se a criação da lenda. Na hipótese de Menéndez Pidal (1959), a lenda teria surgido logo depois da batalha, mesmo antes no registro de Eginardo, podendo inclusive ter contribuído para a ênfase dada sobre o episódio de Roncesvalles.

As temáticas lendárias foram imprescindíveis para as primeiras construções poéticas, ou seja, para a própria canção de gesta. A gesta é basicamente uma narrativa que visa perpetuar uma tradição no seio de uma comunidade, de onde se possa extrair uma imagem heroica exemplar, fonte de inspiração e imagem de seu povo. Em *Introdução à poesia oral*, Paul

Zumthor (2010) explica que essas características são comuns à epopeia, uma manifestação comum em regiões diversas do globo, onde habitam culturas semiletradas. Pode-se dizer, então, que a gesta é a manifestação épica da Idade Média francesa.

Mais do que reconstrução história, a epopeia é, no entanto, a retomada de um passado submetido ao presente. Ao extrair da lenda o poema épico, a distância temporal entre o fato e o momento é neutralizada. O poema une o passado ao presente, o herói da batalha passa a ser o herói de um *hic et nunc* que não se desintegra facilmente, podendo perdurar por gerações. Zumthor explica que:

A finalidade expressa da epopeia, relativa à função vital que ela desempenha para o grupo humano, seria expresso em termos de espaço: não é tanto o espaço geográfico definindo uma área de expansão, uma “pátria”, quanto a extensão moral, cultivada e administrada por gerações, vivida como uma relação dinâmica entre o meio natural e os modos de vida. Desta relação, a epopeia declara que é uma conquista. Como qualquer poesia oral, ela se exerce no meio deste espaço; mas finge se desdobrar num espaço ainda mais amplo. Para o auditório ao qual ela é destinada (que se lhe destina), é autobiográfica, sua própria vida coletiva que ele se conta, nos confins do sono e da neurose. É neste sentido, mesmo que tenha sido provocada pela lembrança do acontecimento mais próximo e menos incerto, que ela instaura uma ficção; e esta constitui imediatamente, como tal, um bem coletivo, um plano de referência e a justificativa de um comportamento. Não há “idade heroica”, e o “tempo dos mitos” não é o da epopeia: só existe a incessante fluidez do vivido, uma integração natural entre passado e presente. A informação transmitida pelo poema pode, assim, ao longo da tradição, modificar-se com as circunstâncias. Só fica na memória o que é socialmente útil (ZUMTHOR, 2010, p. 118-119).

Para cumprir sua finalidade, a épica medieval tem como principal veículo a voz. O jogral é o principal agente da difusão da poesia. Esse meio de propagação se insere em uma dinâmica que conta com apoio da oralidade, e que permite a variação em seu texto. Na verdade, o texto medieval tem caráter *movente*, segundo o conceito de Zumthor (1993), isto é, ele é modificado a cada apresentação, de forma a ser sempre apreensível pelo público. Nesse sentido, as mudanças não são repudiadas, mas desejáveis, na medida em que tornam a poesia reconhecível pelos ouvintes.

Como demonstração da capacidade de transformação do texto medieval, existem hoje sete manuscritos da *Canção de Rolando*. Esse número é incomum para outros poemas desse período, já que versões manuscritas não eram o principal objetivo dos realizadores da poesia. Produzir um livro era custoso e demorava muito tempo. O conteúdo deveria refletir a necessidade de tal trabalho.

Em vista da dificuldade de se vincular ao material escrito, a *Canção de Rolando* se disseminou através da voz dos jograis que, nesse caso, deveriam ser treinados para cumprir a tarefa de entoar cerca de 4000 versos tomados pela memória. Os jograis de gesta são muitas vezes relacionados à figura de cegos e mendigos, acompanhados da viola de roda, ou *cinfonie*,

instrumento típico das apresentações desse gênero. Essa categoria gozou de certo *status*, principalmente durante os séculos XI e XII. No século XVI, praticavam de um tipo de arte considerada decadente.

Sua arte consistia na enunciação do texto, conjuntamente ao elemento musical característico. A musicalidade da gesta, principalmente nas apresentações mais antigas, garantiu que a voz do jogral se consolidasse na memória do povo. A *performance* jogralesca traz, junto com o ritmo, uma resposta instantânea do público que deveria ser apreendida pelo artista. Ele, por sua vez, corresponde aos ouvintes durante o processo de reiteração, onde o texto sai do silêncio de sua memória por meio de sua voz, de seu corpo (ZUMTHOR, 1993).

Nesse processo, a poesia medieval adquiriu certo poder de mutação. A *Canção de Rolando* foi difundida sob esses aspectos e, conseqüentemente, também foi sendo transformada pelo trabalho dos jograis. Todavia, em vista da impossibilidade de se perceber hoje como ocorreram as alterações poéticas da *Canção de Rolando* vocalizada, vemos nos manuscritos uma amostra das variações de seu corpo textual, na qual é perceptível a soma de elementos romanescos que entraram em voga ao longo da existência do poema na sociedade medieval francesa.

O *roman* emergiu pouco depois da gesta, no século XII, dentro das cortes da nobreza europeia, sobretudo as da França e, em seguida, da Inglaterra. Essa foi uma época importante para a formação cultural da Europa, principalmente para a consolidação de uma literatura de língua vulgar.

Relacionado às cortes, o *roman* traz consigo ideais muito diversos dos da gesta. Enquanto esta está ligada aos campos de batalha e às comunidades que buscam definir seus valores culturais através de uma narrativa pretensiosamente histórica, aquele foi criado em um ambiente descontraído e visava proporcionar prazer aos ouvintes com o auxílio de efeitos decorativos. Para o *roman*, a criatividade e o refinamento artístico também contam. Segundo a definição de Jean-Marcel Paquette (1971, p. 9, tradução nossa)²: “O *a priori* é o seguinte: que a epopeia é a história das origens de uma etnia; que o *roman* é o trabalho especificamente literário sobre essa história”.

Na corte, os aspectos que proporcionavam o elo comunitário, típicos da canção de gesta, são amenizados em favor de uma subjetividade específica dos meios aristocráticos que buscavam o divertimento através de histórias. Isso é perceptível já na autoria das obras, que,

² L'a priori est celui-ci: que l'épopée est l'histoire des origines d'une ethnie; que le roman est un travail spécifiquement littéraire sur cette histoire.

para a gesta, eram em grande parte anônimas, incluindo a *Canção de Rolando*³. Para o *roman*, no entanto, o autor era bem estabelecido, normalmente conhecido em seu meio, onde poderia ser custeado por um mecenas. O maior expoente desse gênero foi Chrétien de Tróia, autor de *Érec et Énide*, *Le Chevalier de la charrete* e *Perceval*.

A maioria dos autores de corte tinha boa educação, o que incluía domínio da escrita. Dessa forma, a corte promoveu um espaço alternativo à educação monástica, mais apegada à tradição em língua latina. Os poetas poderiam usar a língua vulgar para produzirem conteúdo escrito.

Com o aumento desse tipo de produção, diminuiu-se, então, o fator oral das primeiras composições poéticas. A intensificação do uso da escrita em língua vulgar marcou profundamente os moldes estéticos da narrativa ocidental. A musicalidade da gesta é minimizada cada vez mais. O ritmo foi transformado, tornando-se menos melodioso e mais adequado à leitura. A poesia narrativa tornou-se gradualmente menos ligada ao canto e mais ligada à escrita e a recitação (ZUMTHOR, 1972). Nesse contexto, observamos inovações na enunciação poética, como a preferência pela rima consoante em detrimento da assonante, que é mais musical.

Na *Canção de Rolando*, os versos em rima assonante de Oxford, tornaram-se consoantes nas versões posteriores. Essa diferença é visível, se compararmos o *incipit* do manuscrito de Oxford com o de Châteauroux, composto por volta de 1300. Em Oxford, os versos decassílabos assonam em *-e*:

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne:
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce, ki est une muntaigne.
Li reis Marsile la tient, ki Deu nen aimet.
Mahumet sert e Apollin reclimet:

Nes poet garder que mals ne l'i ateigne. AOI (*O*; 1, 1-9)⁴

Já em Châteauroux, a passagem correspondente rima em *-gne* :

Charlle li rois a la barbe grifaigne
sit anz toz plenz a este en Espaigne
conquis la terre iusqe la mer altegne
en meint estor fu ueue ses enseigne
ne troue bore ne castel qil nen plagne
ne mur tant haut qa la terre nen fragne
fors Saragoze au chef dune montaigne
la est Marsille qi la loi deo nen dagne

³ A *Canção de Rolando* de Oxford contém uma assinatura no último verso: “Quid finit la geste que Tuoldus declinet” (*O*, v. 4002), porém, é impossível definir Tuoldus como autor do poema ou delinear seu efetivo papel na composição, já que pouco se sabe sobre como a gesta era de fato concebida. As versões rimadas da *Canção de Rolando* não perpetuaram o nome de Tuoldus, mas também não apresentam outros. Todas são anônimas.

⁴ BÉDIER, 1962, p. 24.

Mahomet sert mot fait folle gaagne
 ne poit durer que Charlies ne le taigne
 car il na home de lui seruir se seigne
 fors Ganelon qil tint por engigne
 iamais nest ior qe li rois ne sen plegne (C; 1, 1-13)⁵

Outra diferença visível na comparação dos trechos acima, característica do tipo de mudança que a *Canção de Rolando* sofreu durante esse período, está na referência a Carlos Magno. Em Oxford, ele é reconhecido como “nostre emperere magnes”, apesar de o poema ter sido composto muito tempo depois da morte do imperador. A figura de Carlos é inserida no presente da enunciação como o “nosso imperador”, tal como é característico dos épicos, dando a impressão de que o imperador pertence ao meio no qual a narrativa é contada. Em Châteauroux, todavia, esse vínculo é suprimido, quebrando o elo entre a imagem de Carlos e o público.

A transição entre assonância e rima, vista na comparação acima, consolidou-se em outros quatro manuscritos elaborados inteiramente em versos rimados. São eles: Veneza-VII, Paris, Cambridge, Lyon. Ainda há outra versão com uma peculiaridade interessante: o manuscrito de Veneza-IV, composto no século XIV em língua franco-italiana. Nele, o texto muda de rimas assonantes para rimas consoantes a partir do verso 4418, ou seja, contém as duas formas poéticas. Na *laisse* que começa no verso 4410, o poema assona em *-e*, mas na subsequente, rima em *-er*:

Or oit lenfāt porprisa la cite
 In dolçe frāça oit li roi māde
 Pans & uitailla fa carçer ase
 Ben fu garnia nerbona la cite
 Tuit li poi le uals elecōtre
 In dolce frāçe reparaia lēperer
 Jaleson cors no sera repolse
 Tant chel nosia de gainelō uēge
 Et aim'ig remist ī la cite

Carle maine por maitī suleuer
 Licont nu uollū asia domāder
 Girardo de bois e Guio de saīt omer
 Çufroi dançoi che elpo tāt amer
 Barū dist carlo pur deo uos uoil preger
 En mō message uos uoil enuoier
 Cento çiualer me faites aparecler
 Sialleri dreit auienne che tint .G. liber
 Dites au duc chil uegne amoi parler
 Siamoine aude che tāt alo uis cler (V4; vv. 4410-4427)⁶

Mais que uma mudança de forma, também percebe-se o desvio do foco do assunto com a introdução de um enredo mais romanesco. Em Oxford, quando a segunda batalha acaba,

⁵ FOERSTER, 1883, p. 1.

⁶ KÖLBING, 1877, p. 129-128.

Carlos enterra Rolando, Oliveiros e Turpino, os principais pares, em Blaye. No entanto, em todas as versões rimadas, ao fim da batalha, Carlos manda mensageiros até Girard de Vienne com o intuito de mandar trazer Auda, irmã de Oliveiros e noiva de Rolando, até Blaye para lhe contar a notícia da morte dos pares.

A participação de Auda no texto de Oxford é muito breve, sendo composto por apenas 29 versos. Mas nas versões rimadas, esse episódio conta com aproximadamente 600 versos e ficou conhecido como *Roman de belle Aude*, segundo a expressão de Joseph Bédier (1966, p. 350). Essa é a passagem que mais sofreu alteração. É visível a importância que as versões rimadas deram ao episódio da morte de Auda, incluindo em torno dessa figura um *roman* dentro da gesta.

Em Veneza-IV, o nome de Auda é citado logo após a transição para a rima consoante, no verso 4427, seguido da fórmula que frequentemente está associada a ela: “aude che tāt alo uis cler”, “Auda, que tem o rosto tão claro”. Junto com o aumento da participação de Auda no poema, as versões rimadas criam outros personagens femininos. Oxford apresenta duas: Auda e Bramimunda. Nas outras versões, o número de personagens mulheres pode variar de quatro a cinco.

No *roman* as mulheres ganham uma atenção que a gesta não lhes deu, por tratar quase que exclusivamente da guerra, espaço onde a feminilidade era rejeitada. A poesia da corte, no entanto, usou elementos femininos para compor temas como o amor dos casais, o adultério e o salvamento de donzelas. Para Rita Lejeune, a mulher passou a ser um elemento importante nas composições da literatura nascente no século XII:

Nas cenas romanescas [...] a figura feminina uniu-se a do homem. Doravante, ela impõe-se e até reina. A mulher não é mais um elemento humano menos, mas um elemento do casal amoroso e, visivelmente, um elemento essencial (LEJEUNE, 1977, p. 209, tradução nossa)⁷.

O *roman* vai ainda um pouco além com relação ao tratamento à moralidade sexual. Não só se incluíram doses de elementos femininos, mas também ameniza-se a violência do homem de guerra. Na poesia, as figuras masculinas mostram-se menos inclinadas a cumprir o papel do guerreiro, voltando-se para outra tarefa: a aventura. Nas versões rimadas, surge o episódio da captura de Ganelão, o traidor. Os cavaleiros partem em busca de Ganelão que fugira após a batalha. Esse trecho também faz parte do universo romanesco. Tudo acontece em tom de aventura.

⁷ “Dans les scènes romanesques [...] la figure féminine a rejoint celle de l'homme. Désormais, elle s'impose et, même, elle rayonne. La femme n'est plus l'élément mineur humain, c'est un élément du couple amoureux et, visiblement, un élément essentiel.”

De certa forma, a violência bélica está associada, na gesta, ao modelo de enunciação que simula, através da parataxe, estudada por Eric Auerbach (1971), o rigor da moral cavaleiresca típica da gesta, onde a ação pura se sobrepõe a qualquer tipo de explicação racional: “o que realmente acontece é pronunciado com um rigor paratático que exprime que tudo devia acontecer como acontece” (AUERBACH, 1971, p. 17).

A *Canção de Rolando* é composta por uma série de sentenças afirmativas, porém contraditórias entre si. No exemplo que Auerbach traz em *Mimesis*, durante o episódio em que Rolando é nomeado chefe da embaixada do exército franco, sob influência do padrasto, que deseja pegá-lo em uma emboscada planejada conjuntamente com os sarracenos, as reações de Carlos Magno, que preside a assembleia, são conflitantes: ele parece antecipar a traição de Ganelão, mas o poema não esclarece como; e, tendo ele conhecimento de tal fato, não fez nada para impedir sua realização.

Essa ambiguidade é exposta em uma sequência de versos nos quais não há sentenças subordinadas explicativas, apenas afirmações paratáticas. Na organização da *Canção de Rolando* de Oxford, os versos são dispostos em tiradas agrupadas sob uma mesma assonância, formando blocos de informação. De forma geral, uma tirada, ou *laisse*, tende a repetir parte da informação da anterior e antecipar parte da posterior, criando um elo entre elas.

Ao dar sequência aos versos, as nuances entre essas informações sequenciais também mudam, produzindo contradições. No entanto, a gesta não pretende destrinchá-las, pois isso quebraria seu ritmo narrativo. Ela propõe uma teia de ações e nada mais. As reflexões desviam a ação.

Esse processo se opõe ao estilo do *roman* que, através do narrador, não só traz explicações para os fatos, mas descrições de cenários e personagens, produzindo outras camadas para a narrativa. No processo de reiteração da *Canção de Rolando*, perceptível entre o texto de Oxford e as versões rimadas, amenizou-se a brusquidão da parataxe, pausando por vezes as ações bélicas da gesta.

A diminuição da frequência das sentenças paratáticas também pode ser explicada por meio da desassociação da harmonização musical e sua função mnemônica do texto poético. Com a ampliação do uso da escrita, o ritmo de sobreposição de informação, do qual o jogral se servia para fazer seu trabalho, passa a ser recriado em um plano onde a necessidade do público de reaver o conteúdo é atenuada. A parataxe, no entanto, não foi extinta rapidamente, mas minimizada aos poucos, já que a voz ainda era útil nas cortes, nas leituras públicas, por exemplo.

O processo que tornou a *Canção de Rolando* um texto mais romanescos não desfez por completo a base épica do poema: “O subproduto da epopeia nunca dará o *roman*. A versão de

Châteauroux da *Canção de Rolando* não se torna um *roman* por ter perdido um alto nível de coerência que marca o *Rolando de Oxford*” (PAQUETTE, 1971, p. 36-37, tradução nossa)⁸.

Basicamente, pode-se dizer que, se a *Canção de Rolando* não se tornou um *roman*, ela se acresceu de um: A *Canção de Rolando de Oxford* narra duas batalhas, enquanto as versões rimadas incorporam também o *Roman de belle Aude*. Este episódio, no entanto, juntamente com outros fatores (como a modificação das rimas, a amenização da parataxe, a diversificação do tempo enunciativo), acabou por colaborar com a quebra da linearidade vista no texto de Oxford. A criação do *Roman de belle Aude* modifica a sequência de fatos que põe Rolando como centro da narrativa, tirando o foco do herói.

Ao longo dos anos, a gesta entrou em decadência devido à inclusão de elementos estranhos à sua natureza. A história da gesta traz algo de paradoxal: para existir ela precisou ser constantemente reiterada, mas, o mesmo método que proporcionou sua existência, permitiu sua transformação, e então, sua descaracterização. Por fim, com a diminuição da importância da poesia oral e o impulso recebido por uma nascente cultura escrita em língua vulgar, a gesta perdeu seu lugar na sociedade francesa do século XVI, mas não sem passar antes por um longo processo de reiteração, mutação e descaracterização.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. “A nomeação de Rolando como chefe da retaguarda do exército franco”. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade da literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 83-105.

BÉDIER, J. *La chanson de Roland*. [s.l.] Éditions H. Piazza, 1962. 358 p.

_____. *Les legendes épiques: recherches sur la formations des chansons de geste*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1966. 481 p. Vol. 3. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8958n.rj=joseph+b%C3%A9dier.langPT>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

FOERSTER, W. *Alterfranzösisch Rolandslied: text von Chateauroux un Venedig VII*. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1883. 407 p. Disponível em: <<https://archive.org/details/dasaltfranzsis00foeruoft>> Acesso em: 30 jun. 2017.

KÖLBING, E. *La Chanson de Roland: venetianer handschrift IV*. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1877. 175 p. Disponível em: <<https://archive.org/stream/lachansonderolan00kluoft#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 18 maio 2017.

⁸ “Le sous-produit de l'épopée ne donnera jamais non plus le roman ; la version de Châteauroux de la *Chanson de Roland*, pour avoir perdu le haut degré de cohérence qui marque le Roland d'Oxford, n'est pas pour autant un roman”.

LEJEUNE, R. La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*, v. 78/79, p. 201–217, 1977. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_00079731_1977_num_20_78_3072>. Acesso em: 20 jun. 2015.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *La Chanson de Roland y el neotradicionlismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959. 496 p.

PAQUETTE, J. M. Épopée et roman : continuité ou discontinuité? *Études Littéraires*, [s.l.], v. 4, n. 1, p.9-38, 1971. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1971-v4-n1-etudlitt2187/500165ar/>>. Acesso em: 16 out. 2018.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 324 p.

_____. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. 517 p.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

O TRATAMENTO ESTÉTICO DO TEXTO (AUTO)BIOGRÁFICO: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

Nathan Bastos de Souza¹

Resumo: o objetivo deste artigo é apresentar uma abordagem inicial sobre o tratamento estético do texto (auto)biográfico que trabalhamos em nossa tese em andamento. Fundamentados na perspectiva dialógica, estudamos enunciados retirados de nosso corpus formado por uma biografia escrita e cinco documentários a respeito de Mercedes Sosa (1935-2009). Os textos suporte dos enunciados estudados (a biografia escrita e os documentários) agrupam uma mistura de gêneros de uma esfera de atividade que temos denominado “esfera do eu” (que englobaria o relato pessoal, a entrevista, a coletiva de imprensa, por exemplo). O recorte que realizamos neste artigo privilegia enunciados que remetam tematicamente à resistência de Mercedes Sosa à ditadura e aparecem em três dos objetos de análise, os documentários “Cómo un pájaro libre”, de 1983, “Algo más que una canción”, de 1985, e “Cantora, un viaje íntimo”, de 2009. O artigo apresenta uma seção teórica em que refletimos sobre a noção de transgressão formulada por M. Bakhtin; na seção seguinte, esboçamos uma análise ancorada nessa noção para exemplificar o tratamento estético que pretendemos dar ao texto (auto)biográfico na tese em construção.

Palavras-chave: Mercedes Sosa. Estudos Bakhtinianos. Estética.

Abstract: The objective of this article is to present an initial approach on the aesthetic treatment of the (auto) biographical text that we work on in our thesis in progress. Based on the dialogical perspective, we studied statements taken from our corpus formed by a written biography and five documentaries about Mercedes Sosa (1935-2009). The supporting texts of the statements studied (written biography and documentaries) group a mixture of genres of a sphere of activity that we have called "sphere of the self" (that would include the personal story, the interview, the press conference, for example). The clipping that we carry out in this article privileges statements that refer thematically to the resistance of Mercedes Sosa to the dictatorship and appear in three of the objects of analysis, the documentaries "Cómo un pájarolibre" of 1983, "Algomásqueunacanción", of 1985, and "Cantora, un viaje íntimo", 2009. The article presents a theoretical section in which we reflect on the notion of transgression formulated by M. Bakhtin; in the following section, we sketch an analysis anchored in this notion to exemplify the aesthetic treatment that we intend to give to the (auto) biographical text in the thesis under construction.

Keywords: Mercedes Sosa. Bakhtinian Studies. Aesthetics.

Introdução:

Artista de suma importância para a música latino-americana de sua época e do futuro, a cantora Mercedes Sosa (1935-2009) tem papel destacado e reconhecido internacionalmente na

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (PPGL-UFSCar). Este artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O autor é membro do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa (GEBAP/UNIPAMPA) e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe/UFSCar).E-mail: nathanbastos600@gmail.com.

produção de resistência na Argentina de seu tempo. Tendo participado desde os primórdios da configuração do folclore argentino, a cantora é representante de uma posição de resistência na canção, fruto de sua luta em nome dos mais pobres, de levante contra as formas de repressão – sobretudo das ditaduras –, em defesa da infância, de um ideal de América Latina, de um projeto cultural diverso do praticado em seu país – tal como seria proposto no *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, de cuja matriz inicial é uma das signatárias.

Em nossa investigação, temos nos interessado justamente em compreender a produção de resistência no discurso (auto)biográfico de Mercedes Sosa, para tanto, os objetos de análise elencados a seguir conformam o corpus de nossa tese de doutorado em andamento, quais sejam, cinco documentários (“Como un pájaro libre”, “Algo más que una canción”, “¿Será posible el sur?”, “Cantora, un viaje íntimo”, “Mercedes Sosa, la voz de Latinoamérica”) e uma biografia escrita (“Mercedes Sosa, la Negra”). A abordagem teórico-metodológica de nossa pesquisa é dialógica e se pauta, sobretudo, para o recorte deste artigo, na noção de transgrediência formulada por Bakhtin. Desse corpus, recortamos alguns enunciados de três documentários que permitem exemplificar o tratamento estético que daremos aos dados em nosso trabalho.

As noções de transgrediência e de acabamento no texto (auto)biográfico²

Bakhtin (2011, p. 138), na perspectiva de identificar formas relativamente estáveis da biografia e da autobiografia, afirma que não há um limite acentuado entre ambas no que se refere ao elemento organizador constitutivo da forma (eu-para-mim)³. O autor entende que a biografia e a autobiografia são a “forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 139). Contudo, “A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico” (op. cit.).

Desse modo, mesmo quando se faz um relato autobiográfico os valores assumidos pelo herói – quem fala na narrativa, segundo a terminologia bakhtiniana – são transgredientes em relação ao autor pessoa, que não pode coincidir com o herói de seu relato. Arfuch (2010, p. 55), nessa esteira, complementa que “não há identidade entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivenciada e a totalidade

²Nesta seção apresentamos discussões que dialogam com as publicadas em outro trabalho recente a respeito dessa noção (SOUZA, MIOTELLO 2018).

³ Nesta seção trabalharemos sob a égide desse postulado sobre a ausência de um limite acentuado entre a biografia e a autobiografia.

artística”, o que desconstrói a argumentação de Lejeune (2014) sobre a identidade entre as instâncias narrativas implicadas no texto autobiográfico. Continua Arfuch (op.cit.), afirmando que esse postulado sustenta duas questões, quais sejam, “o estranhamento do enunciador a respeito de sua ‘própria’ história; [e] em segundo lugar, [...] o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação”.

Da relação entre as categorias de autor e herói provém um “valor biográfico”, que nada mais é que um valor estético a respeito da própria vida, porque do ponto de vista arquitetônico do “eu-para-mim” os valores a respeito da própria vida são valores advindos de outros (“outro-para-mim”).

Bakhtin (2011, p. 139) argumenta que o valor biográfico organiza além da narração da vida de outro, o vivenciamento da própria vida e sua narração, pois “pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (op.cit.). É nesse sentido que Arfuch (2005a, p.253) explica o valor biográfico como refração especular, visto que dá forma ou ordena os valores do “eu-para-mim” em conformidade com aqueles do “outro-para-mim”.

A partir dessa noção de valor biográfico, Arfuch (2009, p. 117-118) discute quatro possibilidades amparadas pela perspectiva bakhtiniana, que apresentamos esquematicamente a seguir:

1. *A ideia de ordenação da vida por meio da narração.* A produção da autobiografia obriga a organizar as experiências, porque a autobiografia não preexiste à enunciação, existe uma profusão de experiências diversas e temporalmente distintas; para discursivizar a autobiografia é capital a ordenação que lhe empreste sentido.
2. *A “estampagem” ética da narrativa.* Há sempre uma orientação avaliativa, nada em uma autobiografia transcorre “porque sim”, a vida se reconstrói em devir, os valores a respeito de si mesmo são transgredientes.
3. *Princípio dialógico.* Na medida em que ao narrar a própria vida, fala-se, mais ou menos, da vida de outros, que são também impactados pela autobiografia, e esse impacto é mais que apenas correferencial, é constitutivo.
4. *A possibilidade de ordenar a vivência da própria vida.* O trabalho estético do sujeito sobre sua vivência ética, o alargamento da consciência que obtém ao produzir a própria autobiografia.

Em resumo, para retomar a questão da transgrediência imbricada na relação entre autor e herói na autobiografia, Bakhtin (2011) ratifica que

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são

transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos de outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência [...] (BAKHTIN, 2011, p.13).

Assim, fazendo um fecho com o ponto 4 apresentado acima e com a questão da transgrediência, o ganho que se tem na perspectiva de ordenação da vivência da própria vida é o alargamento da consciência, que no ato de colocar-se à margem de si mesmo, é enriquecida pela vivência de valores transgredientes. Isso se dá porque a vivência de si mesmo desde a margem é um deslocamento, que produz valor estético sobre si mesmo, cujo resultado é que “Já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história” (BAKHTIN, 2011, p. 93).

Sobre as questões relativas ao todo da obra biográfica, elas remontam à percepção bakhtiniana de que a vida é dialógica por natureza, assim, mesmo em um relato de que o herói é “eu-para-mim”, como posição axiológica assumida em uma narrativa na qual “eu, como primeira pessoa da enunciação, tomo a mim mesmo como testemunha” (ARFUCH, 2005a, p. 241), essa posição na narrativa é ocupada por um valor transgrediente, porque ao tratar esteticamente de si mesmo a posição de “eu-para-mim” é substituída por uma de um “outro possível”, porque apenas o outro possui um excedente de visão e de conhecimento sobre o “eu”, isto é, somente do ponto de vista da categoria de alteridade é possível o acabamento estético.

Bakhtin (2011) argumenta que

O autor da biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso eu-para-si; (BAKHTIN, 2011, p. 140).

Em outro momento de sua reflexão, Bakhtin (2010) explicita os pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato são “eu-para-mim, outro-para-mim e eu-para-outro” (BAKHTIN, 2010, p. 114). Nesse sentido, relacionando as duas menções à obra do filósofo russo, a biografia desloca o ato da posição valorativa de “eu-para-mim” para a de “outro-para-mim”, porque nem sequer na autobiografia há coincidência entre autor e herói, há sempre uma relação de alteridade.

A categoria arquitetônica do ato “eu-para-mim” é aquela em que o “eu” vive sua vida para si mesmo, vive internamente, enquanto “outro-para-mim” realiza a dialogização dessa relação, na qual se entra em contato com o outro no mundo, o centro não é o eu, mas a relação com o outro; por fim, a categoria de “eu-para-outro” é aquela que matiza a constitutividade da relação dialógica. Portanto, o “eu” de que se trata na biografia é dialogizado porque para chegar à

categoria estética de um texto com relativo acabamento foi preciso o deslocamento entre a relação monológica consigo mesmo (eu-para-mim) para um processo de dialogização em que o outro é um imperativo (outro-para-mim).

Assim, Bakhtin (2011, p.21) argumenta que quando contemplamos alguém fora e diante de nós os horizontes apreciativos desses dois sujeitos não podem se coincidir, esse é o excedente de visão, que atesta a singularidade e a insubstituibilidade do lugar ocupado por nós no mundo: “porque nesse momento e nesse lugar em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (op.cit.). Nessa perspectiva é que se torna impossível o herói (auto)biográfico coincidir com o autor pessoa de que esse herói trata, entre o vivenciamento ético da própria vida e a estetização, mediada pela alteridade, pela qual o relato atravessa há um acabamento que desloca a relação do enunciador pessoa de sua vida vivida e narrada para outros para a vida de outro, que é o herói.

A biografia é uma esfera de atividade, então, em que o outro entra em relação com o “eu”, que se apossa do ponto de vista dos valores biográficos do “eu-para-mim”, mas sem entrar em conflito, “uma vez que não me desligo axiologicamente do mundo dos outros, percebo a mim mesmo numa coletividade [...]; aqui a posição axiológica do outro em mim tem autoridade e ele pode narrar minha vida com minha plena concordância com ele” (BAKHTIN, 2011, p. 140). Essa questão sobre a posição autorizada do outro, que penetra no ponto de vista do “eu-para-mim” na forma biográfica, o torna uma “uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 141), portanto essa constituição na alteridade tão cara ao pensamento bakhtiniano coloca o outro mesmo nos momentos mais singulares e particulares como contraparte indissociável do “eu”.

A unidade biográfica somente pode ser adquirida em termos de que um “eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, tomo conhecimento de todos aqueles momentos” (BAKHTIN, 2011, p. 142) que apenas aos outros são acessíveis, porque eles também possuem um excedente de visão a respeito do “eu”. A vida interior do “eu-para-mim” é vivenciada em fragmentos, pois há partes da própria vida sob os quais temos total ignorância, exceto pelo fato de algum outro ter-nos dito, é o caso das condições de nosso nascimento. Em outros termos, apenas a “unidade antedada do eu-para-mim é imanente à minha vida vivenciada por dentro” (op.cit.).

“Con todo, yovolví a cantar”: uma análise do discurso autobiográfico

Nesta seção, apresentamos e esboçamos a análise de alguns fragmentos transcritos dos documentários “Cómo um pájaro libre”, de 1983, “Algo más que una canción”, de 1985, e “Cantora, un viaje íntimo”, de 2009. A ordem textual dos fragmentos em análise é temática: primeiramente apresentamos um trecho de uma entrevista que aparece no documentário de 1985, depois, a transcrição de um trecho do documentário de 2009, e mais tarde trechos de uma coletiva de imprensa que aparece no documentário de 1983.

Entrevistadora: - A veces, cuando te he oído cantar, en recitales, en público, a veces pienso que, en algún momento, dejas de ser tu... y te conviertes en otra cosa...

Mercedes: - En la gente.

Entrevistadora: - Si, transmites algo, no sé si es tu voz o tu vestuario,

Mercedes: - Si puede ser...

Entrevistadora: O simplemente tu arte...

Mercedes: Eso de salir lejos de Argentina, estar fuera de la Argentina, fuera de mi patria y ganarme el aplauso segundo a segundo, ganarme el aplauso no tan solo de España, sino de un sueco, que es muy difícil... O mismo de un francés. Porque puede tener una solidaridad muy grande con uno, pero es otro idioma. Entonces, es otra manera de expresar. Entonces, este... ahí se canta, y es una tensión muy grande. (Algo más que una canción, 1985, 15:58-16:59).

Esse fragmento de entrevista que apresentamos acima foi realizada durante o intervalo de um show, enquanto a cantora argentina vivia exilada na Europa, e forma parte do documentário “Algo más que una canción”. A entrevistadora em um primeiro momento questiona em que Mercedes Sosa se transformava quando estava no palco, cantando, e a primeira resposta “En la gente”, uma forma de se dizer, em espanhol, algo como “o público” ou “nas pessoas”. Podemos afirmar que se temos aqui a produção de valores estéticos a respeito de si mesmo, ou seja, que Mercedes Sosa percebe sua própria atuação desde um outro lugar, avalia exotopicamente⁴ sua atuação. Assim, produz valores transgredientes a respeito da vivência ética que tem sobre os palcos.

Nessa esteira, essa primeira resposta de Mercedes Sosa à pergunta é opaca por conta de um efeito que, segundo Butler (2017), não percebemos inteiramente: “o sujeito é opaco para si mesmo, não totalmente translúcido e conhecível para si mesmo” (BUTLER, 2017, p.32). Na perspectiva bakhtiniana, a avaliação estética – quando há o deslocamento da valoração do ponto de eu-para-mim para o de outro-para-mim – desloca o sujeito para a margem de si mesmo, porque os valores que tem a respeito de si só podem ser transgredientes na medida em que desde o “nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra concludente” (BAKHTIN, 2011, p. 14). Ou seja, o deslocamento é deliberado para produzir o acabamento necessário à estética.

⁴ Termo derivado da noção de exotopia elaborada por Bakhtin (2011) no que se refere à relação entre o autor e o herói.

Mercedes vivia eticamente duas realidades justapostas: o exílio na Europa em função da ditadura militar na Argentina e a necessidade de trabalhar em shows em diversos países, em que se falava línguas diferentes do espanhol e nos quais não se conhecia nada de seu repertório. O deslocamento ético era real, pois estava exilada e sentia muita falta da Argentina. No fragmento final mencionado acima, Mercedes afirma que “Eso de salirlejos de Argentina, estar fuera de la Argentina, fuera de mi patria y ganarmeel aplauso segundo a segundo” fornece uma pista que devemos considerar, qual seja, de que estar fora da Argentina é estar já um pouco fora de si, distante de si. Portanto, a situação de exílio já é suficiente para olhar para si mesma com olhos de outros, o que fará com que “na vida sempre [tornemos] a voltar a nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias da nossa própria vida” (BAKHTIN, 2011, p. 14).

Nesse sentido, a resposta à questão sobre o que se tornava sobre os palcos encontra um fecho com esse deslocamento do exílio, visto que, estar fora da Argentina é também já estar um pouco deslocada de si, daí uma relação muito forte de construção de identidade com o caráter geográfico do “estar em meu país”, mencionado pela cantora. O esforço para ganhar o aplauso a cada segundo parece maior em função dessa sensação de estar desalojada, ao colocar o “eu” que narra os fatos na *berlinda* e se assumir “outro” (exilada) em meios aos “outros” (estrangeiros) temos a produção de valores transgredientes, que ao mesmo tempo deslocam do ponto de valoração eu-para-mim para o de outro possível, o outro-para-mim.

Continuando nossa análise, o fragmento seguinte é do documentário “Cantora, un viaje íntimo”, de 2009, e nele Mercedes Sosa, já idosa, relembra os acontecimentos ligeiramente anteriores ao exílio:

Mercedes: Tuve que irme. Porque en realidad me pusieron la valija en Eseiza, porque ya me seguían demasiado de cerca los militares, no sé porque, porque yo nunca maté a nadie... ¡Nunca! (Cantora, un viaje íntimo, 2009, 56:1-56:38).

É preciso notar, primeiramente, que esse fragmento aparece nesse documentário e a própria tônica do texto sugere haver sido feita uma pergunta anterior que na edição foi recortada, portanto, seria parte de uma espécie de entrevista. Em outras palavras, Mercedes parece estar respondendo a uma pergunta muito específica sobre como foi ser exilada ou o que a obrigou a ir. A primeira oração do enunciado ajuda a entender isso: “tuve”, o verbo “tener” (ter) comprova uma obrigação, isto é, que não havia outra saída possível que não fosse o exílio. Sobre os militares que a perseguiam naquela época, o fato de terem colocado suas malas em um aeroporto em Eseiza faz perceber essa obrigação de ir. A cena aqui transcrita faz parte desse documentário “Cantora, un viaje íntimo”, que acompanhou o CD duplo “Cantora”, últimos trabalhos da cantora argentina em vida. O documentário que foi comercializado como DVD

após o falecimento de Mercedes tem um tom de introspecção e de intimidade. A esse respeito, destacamos a tristeza com que Mercedes relata esse assunto, já idosa e vários anos mais tarde. Certamente esse colocar-se à margem de si mesma, que é obrigatório para a passagem dos valores éticos aos estéticos, aqui tem outras nuances: a distância temporal dos atos rememorados, a quantidade de vezes que fez relatos sobre o assunto, em diversos lugares. Mercedes Sosa aparentemente está, nesse relato de 2009, mais triste e introspectiva em dizer o que diz; nos fragmentos seguintes, retirados de documentário de 1983, muito mais próximos temporalmente do horror da ditadura, o cenário é outro:

Mercedes: - En el año 75, un año bastante **siniestro** para mi vida realmente... El año 75 yo estuve prohibida... yo tuve problemas en Tucumán para cantar. En el 75 también, estuve amenazada de muerte cuando estaba en el teatro Estrella. En el 75 pasaron muchas cosas, en el 76, **peores** . Y el 78 ha sido bastante **angusti** oso. Se me murió mi marido, luego me operan a mí, salgo de la operación y me empiezan a prohibir, pero de manera sistemática, entonces, ¿qué quieren que haga? ¿Se me cerraron todas las puertas de trabajo, señor! Yo me tuve que ir a buscar mi trabajo, porque yo no tengo fábricas en Argentina, y si tuviera fábricas también estaría mal, porque hasta las fábricas están mal ahora. (35:43-36:26)(*Cómo un pájaro libre*, 1983). Y directamente me prohibieron, sí, me prohibieron la actuación. Y la explicación después vino cuando me llevaron presa con 350 personas, en La Plata. Este... ahí está: canté ‘Cuando tenga la tierra’ y nos llevaron presos a todos. (36:45-37:00). (*Cómo un pájaro libre*, 1983).

Fue bastante **duro** , les puedo asegurar que **no fue muy agradable** para nosotros, fue muy **doloroso** , además. Es muy **doloroso** cuando la gente lleva un artista, pero más doloroso, todavía, es cuando llevan al público. Porque el público no paga una entrada para ser... es para entrar en una celda. (37:11-37:32) (*Cómo un pájaro libre*, 1983).

Nesse documentário de 1983, há uma série de gêneros dessa esfera do eu, como afirmamos anteriormente, dentre os quais esse fragmento que transcrevemos acima em três momentos nesses excertos entre 35 min e 43 seg.e 37min 32 seg. do documentário. Ao cotejarmos esses três trechos de “*Cómo un pájaro libre*” e o fragmento anterior de “*Cantora, un viaje íntimo*” é possível comprovar essa introspecção para a qual havíamos chamado atenção anteriormente. Em relação aos três fragmentos acima, a quantidade de adjetivos ou orações adjetivas que são relacionados diretamente à caracterização dos anos anteriores ao exílio é um contraponto em relação à forma como foi caracterizado o mesmo período por Mercedes mais idosa em 2009. Nesse sentido, o documentário “*Cantora, un viaje íntimo*” apresenta apenas esse trecho que analisamos a respeito desse período conturbado da vida de Mercedes Sosa, todavia, nos outros documentários que formam nosso corpus de tese há longos trechos a respeito do período, da mesma maneira que a biografia escrita, que conta com um capítulo inteiro dedicado ao assunto. Há naturalmente aí um recorte temático de ordem genérica que o documentário de 2009 faz em função de ser comercializado em formato de DVD. Ademais, esse cotejamento respeita as especificidades de cada documentário, um deles comercial e outro

com fins de divulgação de registro do momento de reabertura democrática da Argentina e do retorno do exílio de Mercedes Sosa, em 1983.

Também, para efeito de registro, a relação que o título de ambos os documentários têm com os sentidos que estamos estudando nesses fragmentos em cotejo: “Cómounpájaro libre” simboliza a liberdade de Mercedes em seu retorno e se destaca o que Charaudeau (2006) denominou a “tonitruância” da enunciação do discurso de militância, materializada em orações exclamativas e interrogativas, com o uso excessivo de adjetivos caracterizando o terror dos anos de ditadura, com o detalhamento dos atos que dá esse efeito de proximidade entre relato e vivência⁵; em “Cantora, un viaje íntimo” o assunto exílio e seu contexto é tratado apenas naquele fragmento e em tom de resposta a uma pergunta por uma Mercedes Sosa mais calma, mais idosa, que reflete sobre o passado com aparente tristeza, enfatizando essa viagem à intimidade da cantora idosa. A enunciação tonitruante, enfática e detalhista que vemos no documentário de 1983 é substituída pela intimidade e pelo resumo.

Por fim, mais um pequeno fragmento desse mesmo documentário em que aparece uma entrevista que transcrevemos a seguir:

Entrevistador: - ¿En este momento, el pueblo argentino está sediento de estas canciones?

Mercedes: El pueblo argentino, **indudablemente**, está **sediento no tan solo de canciones**, hay muchas cosas por las cuales está sediento el pueblo argentino (38:01-38:18) Eso ha sido realmente siniestro, **con todo, yo volví a cantar**. (*Cómounpájaro libre*, 1983, 39:00-39:03).

Esse último fragmento retoma a perspectiva de materialização no discurso autobiográfico dessa relação entre identidade e alteridade e Mercedes enfatiza em seu retorno à Argentina que seu regresso é em par com a liberdade (com a reabertura democrática). Esse assunto é materializado por meio da metáfora de que o povo argentino está sedento não somente de suas canções, que não podiam ser executadas em função das listas negras do regime (MASSHOLDER, 2016), mas sedento de liberdade. A produção de resistência que temos investigado em nossa tese em andamento funciona no sentido desse último enunciado, em que se percebe que, apesar do horror da ditadura, das mortes, do silenciamento, do exílio, “con todo, yolví a cantar”. Nessa oração, “con todo” apresenta essa possibilidade do “apesar de tudo”. Assim, Mercedes destaca na entrevista que resistiu apesar da adversidade, apesar do terrorismo de estado, apesar da repressão.

Considerações finais:

⁵Na esteira de Bakhtin (2011), o tempo da vida é ético e o tempo da narração da vida é estético. De acordo com Butler (2017), o tempo do relato e o tempo da vivência são tempos essencialmente distintos.

Com o objetivo de apresentar uma abordagem inicial sobre o tratamento estético do texto (auto)biográfico que trabalhamos em nossa tese em andamento, recortamos alguns enunciados de nosso corpus, selecionando tematicamente fragmentos que remetam à resistência à ditadura militar argentina. Dos fragmentos que estudamos, privilegiando essa ordenação temática dos fragmentos, refletimos sobre essa impossibilidade em transformar-se no outro que é exemplificada pela análise que fizemos do fragmento do documentário “Algo más que una canción”, em que Mercedes refletia sobre o ato de cantar na Europa, durante o exílio e a dificuldade de ganhar o aplauso de públicos diversos que não falavam a mesma língua que ela.

O cotejo que fizemos entre o fragmento de “Cantora, un viaje íntimo” e de “Cómounpájaro libre” permite vislumbrar especificidades genéricas como o fato de o primeiro ser um documentário comercial e o segundo de registro histórico, também a relação entre a tônica dos documentários e o título que apresentam, em que o fragmento do primeiro mostra a expressão de Mercedes Sosa, já idosa, mais introspectiva e aparentemente triste em relação aos fatos narrados; em contraponto com os fragmentos da coletiva de imprensa do documentário “Cómo un pájaro libre”, em que Mercedes Sosa aparece jovem, no ano em que acabara a ditadura militar na Argentina, retornando excessiva em detalhes, adjetivos e advérbios aparecendo, portanto, em uma posição de luta, de resistência, de militância pela abertura democrática que então estava em processo.

Butler (2017) argumenta sobre essa divisão que há entre o relato de si e a vivência de si que

[...] o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si mesmo vivente. Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo de minha vida. (BUTLER, 2017, p. 51).

Essa diferença entre o tempo do discurso e o tempo da vida encontra relações com o que apontávamos acima a respeito de um ponto de vista em que predominam valores éticos – o eu-para-mim – e outro em que predominam valores estéticos – outro-para-mim – no qual, embora, não seja possível afirmar que haja uma completude. A autobiografia apresenta lacunas, porque “o sujeito é opaco para si mesmo, não totalmente translúcido e conhecível para si mesmo” (BUTLER, 2017, p.32), o sujeito não pode se abster das relações com o outro. A alteridade é constitutiva.

O tratamento estético que buscamos demonstrar do texto (auto)biográfico serve para delinear pontos iniciais da metodologia de nossa tese em andamento. Inicialmente, destacamos a estetização que o texto sofre, já que há um deslocamento entre o ponto de valorização eu-para-mim (do vivenciamento ético dos atos) para o ponto outro-para-mim (ponto de aplicação dos

valores transgredientes). Assim, não há coincidência entre autor e herói, nem mesmo na autobiografia (cf. BAKHTIN, 2011). O sujeito tem, em relação a si mesmo, uma opacidade (BUTLER, 2017), portanto, o relato se localiza no nível de um outro possível que corrobora com excedente de visão (BAKHTIN, 2011). De maneira pontual, eu e outro não se fundem, o eu que relata a si mesmo vivencia sua vida à margem, produzindo valores que são transgredientes à própria vida.

Por fim, apresentamos algumas considerações finais em relação aos conceitos teóricos mobilizados para a análise que esboçamos acima: 1) Autor e herói são diversos ainda que remetam ao mesmo sujeito empírico. O tempo do discurso e o tempo da vida são tempos diferentes entre si. 2) A ilusão de unicidade do eu que narra. Narrar a própria vida é enlaçar essa vida em outras vidas. 3) O acabamento estético total é impossível a respeito da própria autobiografia. A consciência não diz de si a palavra concludente, sempre está em falta essa última palavra, que pertence ao outro. 4) Vivenciar a si mesmo desde a margem é buscar esse acabamento provisório no excedente de visão que só é acessível desde o ponto de vista de outro. Mas, por mais que possamos assumir valores transgredientes a respeito de nós mesmos, a autobiografia é opaca porque nosso conhecimento só pode ser inacabado para nós mesmos.

Referências bibliográficas:

ARFUCH, L. Cronotopías de la intimidad. In. _____. **Pensar este tiempo:** espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005a.

_____. O espaço biográfico na (re)configuração da subjeti-vidade contemporânea. In. GALLE, H. e outros (Orgs.). **Em primeira pessoa:** abordagens de uma teoria da auto-biografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

_____. **O Espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato.** Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BRACELI, R. **Mercedes Sosa, la Negra.** Edición Definitiva. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo.** Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. Trad. Dilson Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à In-ternet. Trad. de Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

MASSHOLDER, A. **Todas las voces, todas**: Mercedes Sosa y la política. Buenos Aires: Ediciones Desde la Gente, 2016.

SOUZA, N.B. MIOTELLO, V. Vivenciar a si mesmo à margem: transgrediência, acabamento, opacidade. In. SOUZA, N.B. SERODIO, L.A. **Saberes transgredientes**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.P. 53-75.

Referências audiovisuais:

CEREIJO, M. **Algo más que una canción**. 55 minutos, colorido. Roteiro: CEREIJO, M. Distribuição TVE S.A. Cópia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tz3f8KvMRQI> (Acesso em julho de 2017). Espanha: TVE, S.A., 1983.

VILA, R. **Cantora, un viaje íntimo**. 100 Minutos, colorido. Distribuição SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT. Cópia em DVD. Argentina: Sony Music, 2009.

WÜLLICHER, R. **Como um pájaro libre**. 69 minutos, colorido. Roteiro: BRIANTE, M. Cópia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWqcGmhPUaI> (Acesso em julho de 2017), 1983. Argentina: DisproFilms S.A. & Laboratórios Alex S.A., 1983.

PARÁFRASES D(A IMAGEM)(D)O CORPO EM PROTESTO: OS SENTIDOS DE FEMINISMO(S) NO FOCO DA RESISTÊNCIA NEGRA

Emanuel Angelo Nascimento¹

Resumo: A proposta deste artigo é a de analisar a materialidade significativa do corpo em cenas de protestos tomadas pelo engajamento do feminino na luta das mulheres negras pelos direitos civis e contra a segregação racial nos Estados Unidos, nos anos 60. Nesse sentido, tomo como base o dispositivo teórico da Análise do Discurso de perspectiva materialista, visando observar como o corpo negro feminino significa em diferentes espaços de luta e de resistência atravessados pelo político e pelo simbólico. Assim, considerando a ideologia como prática que afeta e faz parte do processo de significação do corpo (ORLANDI, 2012) busco lançar um olhar discursivo sobre o corpo segregado, boicotado, sobre o corpo que luta, sobre o corpo que resiste, tendo em vista as imagens do corpo na imbricação entre diferentes materialidades (LAGAZZI, 2012) produzindo determinados efeitos de sentido nos movimentos de resistência do corpo nas fronteiras com o social.

Palavras-chave: Panteras negras. Corpo. Protestos feministas.

Résumé: Le but de cet article est d'analyser la matérialité significative du corps dans les scènes de protestations prises par l'engagement du féminin, en pensant à la lutte des femmes noires pour les droits civils et contre la ségrégation raciale aux États-Unis dans les années 60. En ce sens, nous prenons comme base le dispositif théorique de l'analyse du discours de la perspective matérialiste, visant à observer comment le corps noir féminin signifie dans différents espaces de lutte et de résistance traversés par le politique et le symbolique. Ainsi, en considérant l'idéologie comme une pratique qui affecte et fait partie du processus de signification du corps (Orlandi, 2012), nous examinons de manière discursive le corps ségrégué, boycotté, le corps qui lutte, le corps qui résiste, au vu des images du corps dans l'imbrication entre différentes matérialités (Lagazzi, 2012) produisant certains effets de sens dans les mouvements de résistance du corps dans les frontières du et avec le social.

Mots-clés: Panthères noires. Corps. Protestations féministes.

Introdução

Refletir sobre o corpo feminino negro, considerando a heterogeneidade e a discursividade dos/nos protestos feministas em suas diferentes ondas, demanda do analista de discurso um olhar que se (des)dobra em gestos de análise (no batimento entre descrição e interpretação) fazendo trabalhar a opacidade dos sentidos produzidos tanto no intra como no interdiscurso, principalmente, em termos de regularidade e dispersão. Destaco aqui, tal como

¹ Mestrando em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: emanuellangelo@yahoo.com.br.

formula Michel Pêcheux, a ideia de que as formações discursivas **não são um “bloco homogêneo de regras organizadas sob a forma de uma máquina lógica”** (PÊCHEUX, 1975).

Ancorado, desse modo, na perspectiva materialista da Análise do Discurso, este artigo busca lançar olhar sobre os diferentes processos de produção do(s) sentido(s), levando em conta, sobretudo, a materialidade significativa do corpo feminino negro, nas fronteiras entre o discurso, o silenciamento, a resistência, a luta e a ruptura política, partindo de um corpus constituído de imagens do corpo em cenas de protestos do feminino no interior dos movimentos políticos do(a)s Panteras Negras. Ao trabalharmos com imagens, faço trabalhar a noção de “formulação visual” (LAGAZZI, 2014a), no caso, do corpo – mobilizando, tal como afirma Orlandi (2012), a ideia de que há “uma forma histórica (e social) do corpo, se pensarmos o corpo do sujeito” (idem, p. 86). Nesse sentido, trazemos à baila o questionamento crítico e provocador de Silva & Ferreira (2017), quando as autoras reivindicam do Brasil “[...] onde estão as mulheres negras nas narrativas hegemônicas sobre os movimentos de mulheres e feministas brasileiros?” (SILVA; FERREIRA, 2017, p. 1018). Como as próprias autoras refletem, é preciso que as narrativas sacralizadas pelo discurso dominante sejam revisitadas e rediscutidas. Mais do que isso: colocadas sob o olhar e sob o desafio analítico de desconstruir evidências, a partir, por exemplo, dos protestos feministas na relação com o corpo feminino negro e na relação com corpo(s) outro(s). Para tanto, é imprescindível pensar na “relação de cada um com seu próprio corpo e seus arredores imediatos” (PÊCHEUX, 1990, p. 34), tendo em vista as lutas de mulheres negras, na década de 60, nos diferentes movimentos de resistência (d)(n)o social, a partir dos espaços atravessados pelo simbólico, pela ideologia e pela história.

Corpo e espaços de resistência: a luta das panteras negras nos EUA

Nas fronteiras dos movimentos feministas, há o corpo feminino negro que irrompe discursiva e ideologicamente produzindo determinados efeitos de sentidos, considerando, sobretudo, as condições sócio-históricas a partir das quais corpo e discurso se revelam como movimentos de resistência e de luta (social, militante e simbólica e política) sempre em movimento na relação com os sujeitos. Movimento este que se coloca nas fronteiras dos corpos, dos espaços e da memória, convocando sentidos já produzidos antes e alhures (PÊCHEUX, 1975) tanto sobre as mulheres negras quanto sobre o corpo feminino negro, na relação com o interdiscurso. Sendo assim, “a significação do corpo não pode ser pensada sem a materialidade do sujeito. E vice-versa, ou seja, não podemos pensar a materialidade do sujeito sem pensar sua relação com o corpo” (ORLANDI, 2012, p. 83).

Desse modo, ao investir na análise da materialidade significativa do corpo feminino negro na discursividade dos movimentos de luta pelos direitos civis, nos EUA, a partir dos anos 60, se faz fundamental levar em conta as condições históricas que propiciaram o engajamento das mulheres no partido dos Panteras Negras.

Os bairros negros dos Estados Unidos foram marcados pela questão da migração interna, em sua grande maioria destacada por movimentos migratórios de afro-americanos. Neste contexto, juntamente com uma economia que privilegiaria poucos em detrimento dos mais pobres provocaram grandes problemas sociais como a superlotação, a precariedade de recursos nos bairros marginalizados, fazendo surgir os chamados guetos.

Desse modo, na década de 1960, os bairros negros de Nova York foram caracterizados principalmente pela pobreza, desigualdade, marginalização, bem como a forte discriminação racial e violência pelo Estado e seus órgãos repressivos. Em resposta a este problema, surgiram movimentos de direitos sociais, manifestando-se em maior número no bairro do Harlem, que tinha um grande número de afro-americanos. Esses movimentos sociais ocorreram de diferentes formas, de forma não violenta, como diferentes greves, mas também de maneira violenta por meio de revoltas.

Baseado, desse modo, na necessidade de uma organização na comunidade negra, de autodefesa e de libertação de suas opressões, o Partido dos Panteras Negras, nominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa (em inglês, Black Panther Party for Self-Defense), surgiu como uma organização socialista revolucionária. O partido foi fundado pelos líderes Bobby Seale e Huey P. Newton, em outubro de 1966, e a participação de mulheres militantes engajadas com as causas sociais negras e as lutas pelos direitos da mulher negra teve produzido forte influência na chamada segunda onda feminista. Nesse sentido:

[...] o termo Feminismo Negro começou a se difundir na década de 1970 a partir de mulheres negras que participaram ou testemunharam o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos nos anos 60. Dentre as protagonistas deste momento se encontram Rosa Park, Angela Davis, Patricia Williams. Todas demonstraram, no seu momento, que as mulheres negras tinham também a intenção de lutar por direitos e de encaminhar ações de justiça social para o grupo (ZAMBRANO, 2017, p. 59).

E mais do que isso:

[...] usar o termo “feminismo negro” posiciona as mulheres afroamericanas para examinar como a constelação particular de questões que afetam as mulheres negras nos Estados Unidos faz parte de questões de emancipação das mulheres globalmente (Davis, 1989; James; Busia, 1994) (COLLINS, 2017, p. 12)

Nesse sentido, as panteras negras viam no marxismo-leninismo uma ferramenta importante e necessária para a sua libertação, mantendo uma forte crítica ao capitalismo e ao

imperialismo norte-americano. Mas também enfatizando a necessidade predominante de apoio proletário e internacionalismo, tanto em cor, gênero e classe. Um dos fundadores do partido, Huey P. Newton, defendia, por exemplo, que o objetivo do BPP (Black Panther Party) era o de rejeitar o capitalismo em nossas comunidades e as comunidades oprimidas em todo o mundo.

Isso visava confrontar a estrutura de poder do Estado, usando programas de assistência da comunidade para garantir as necessidades básicas e como uma maneira de fortalecer a comunidade, mas, ao mesmo tempo gerando uma educação acadêmica e política, promovendo a consciência de classe, sem perdendo de vista o objetivo final: o de transformar a luta ativa em socialismo revolucionário para alcançar uma transformação estrutural da sociedade.

Assim, o feminismo existente dentro desta organização contava com a forte atuação de mulheres membros do Partido dos Panteras Negras. Elas assumiram um papel ativo e combativo na luta, sendo aproximadamente 70% da militância composta por mulheres. Da mesma forma, eles combateram práticas de assédio e de repressão do Estado. E, apesar do sexismo e da misoginia que inicialmente existiam nessa organização, o próprio empoderamento e questionamento dos participantes do partido deram lugar à liderança, posições iguais, voz e participação nos espaços organizacionais e públicos. No início dos anos 70, por exemplo, a organização era formada por mulheres como Kathleen Cleaver, Assata Shakur, Elaine Browne e Angela Davis. As feministas negras passaram a lutar fortemente por seus direitos, incluindo o controle de sua fertilidade. Tiveram um papel ativo, tornando-se líderes locais e representantes públicos das panteras negras. Angela Davis, em seu livro *Women, Race and Class*, de 1981, nos mostra muitos exemplos de mulheres negras norte-americanas que juntas, unidas pela causa social negra em questão foram capazes de promover mudanças, de resistir aos seus inimigos e de se libertarem de opressões.

Audre Lorde, uma das ativistas afro-americanas de grande influência nas teorias feministas, refletiu, por exemplo, sobre os impasses que atravessavam a condição da mulher negra na sociedade dos EUA frente aos movimentos feministas de sua época. Nesse sentido, Lorde (1984, p. 112) questiona:

[...] se a teoria feminista estadunidense não necessita explicar as diferenças que existem entre as mulheres, nem as diferenças que são o resultado de nossa opressão, então como explicar o fato de que as mulheres que limpam sua casa e cuidam de seus filhos, enquanto você assiste a congressos sobre teoria feminista, sejam na maioria pobres e mulheres de cor? Que teoria respalda o feminismo racista?

Desse modo, o feminismo negro emergiu como uma necessidade de libertação das mulheres como resultado da opressão sofrida por negras pelo estado capitalista e patriarcal,

contra a violência racial e de gênero. Nesse sentido, o corpo do feminino no feminismo negro passou a ocupar diferentes espaços de luta e de resistência política, assumindo posições de protagonismo. E, pensando, no lugar da mulher negra na sociedade norte-americana da época, o feminismo negro surge, segundo Moreira (2016 *apud* JORGE, 2016), como uma demanda das mulheres negras que questionaram a ideia universal do feminismo de mulheres brancas de classe média. Isto nos permite pensar não apenas sobre as representações do corpo feminino negro historicamente construído, mas também refletir sobre “o espaço de memória de um corpo socio-histórico de traços discursivos, atravessado de divisões heterogêneas, de rupturas e de contradições” (PÊCHEUX, 1984, p. 317).

O boicote ao corpo feminino negro na tensividade do social

Meu ponto de entrada para as análises que faço neste artigo é o da questão do boicote ao corpo feminino negro na tensividade do social durante os movimentos em luta pelos direitos civis, nos Estados Unidos, nos 60. Faço um recorte de uma SD – Sequência Discursiva visual de três imagens cuja relação parafrástica busca mostrar as marcas de regularidade do corpo na relação com o corpo *outro* que o boicota.

Tomo aqui três imagens de militantes negras norte-americanas sendo detidas por policiais e sendo flagradas pelo espectro da câmera que produz um enquadramento do momento de conflito e de tensão entre diferentes sujeitos interpelados no/pelo interdiscurso, confrontando, de um lado, a presença de autoridades policiais exercendo a força, de outro lado, contra o corpo das militantes.

No primeiro material de análise levantado (cf. figura 1), temos a imagem de Patricia Stevens Due, uma das principais ativistas afro-americanas dos direitos civis nos Estados Unidos, especialmente em seu estado natal, Flórida. Junto com sua irmã Priscilla e outros treinados em protesto não violento pelo CORE, Patricia passou 49 dias em uma das primeiras prisões do país, recusando-se a pagar uma multa por sentar em um balcão de almoço *white only* (somente para brancos, em inglês) do restaurante *Woolworth*, em Tallahassee, na Flórida, em 1960. Seus olhos foram danificados pelo gás lacrimogêneo usado pela polícia em estudantes marchando para protestar contra essas prisões, e ela passou a usar óculos escuros para o resto de sua vida. Ela atuou em muitos cargos de liderança no CORE e na NAACP, lutando contra lojas, ônibus, teatros, escolas, restaurantes e hotéis segregados, protestando contra leis injustas e liderando um dos mais perigosos esforços de registro de eleitores no país no norte da Flórida.

Quando Patricia tinha 13 anos, ela e sua irmã Priscilla começaram a lutar contra a segregação, insistindo, por exemplo, em serem servidas na janela “somente para brancos” do

restaurante local “Dairy Queen”. Durante o verão de 1959, as irmãs participaram de uma oficina de resistência não violenta organizada pelo Congresso de Igualdade Racial (CORE). Em 12 de março de 1960, dezenas de estudantes da FAMU e da Universidade Estadual da Flórida que participaram de protestos na McCrory e na Woolworth foram presos. Mil estudantes começaram a marchar do campus da FAMU para o centro de Tallahassee, mas foram detidos por agentes da polícia com gás lacrimogêneo. À frente da marcha, Patricia estava com uma lágrima no rosto e sofreu danos permanentes nos olhos.



Figura 1. Policiais detêm a militante negra Patricia Stevens Due em Tallahassee, na Flórida, em 1963. Fonte: Florida Photographic Collection (1963).

Nessa primeira imagem (cf. figura 1), observamos Patricia Stevens Due sendo arrastada por agentes de segurança norte-americanos durante protesto de estudantes em frente ao segregado Teatro da Flórida, em 30 de maio de 1963. Aqui há a questão da contradição e do equívoco em funcionamento pelos sentidos produzidos pela força policial, que ao invés de servir de proteção àquela que luta contra a violência aos negros e luta pela igualdade e de direitos das mulheres, acaba, por fim, utilizando-se da força de seu corpo para provocar mais violência (e não proteção). Mulher e corpo feminino negro entram em conflito com o corpo do homem branco. O efeito de sentido de resistência de Due que tensiona os seus braços e não se rende, nem se entrega diante da força opressora dos punhos brancos. Além disso, este corpo *outro* (tomado pelas posições-sujeito das autoridades policiais) representa, nesse sentido, o papel da força dominante à qual Althusser (1970) chama de Aparelho Repressivo de Estado, e aqui identificado na tentativa de silenciamento do corpo feminino negro em protesto.

Há, de um lado, o corpo (masculino) que imprime a força pela violência, no movimento de conter o protesto da feminista. De outro lado, há o corpo da feminista que sofre o boicote de seu protesto, e que resiste, porém, tendo os seus braços presos para trás, à força, pelas mãos do

outro (os agentes policiais), tendo restringidas a sua liberdade de expressão e a sua atuação dentro do direito de se manifestar politicamente. O corpo se inscreve a partir de/em uma composição visual cujos limites intra e interdiscursivos são importantes de serem analisados no processo de estruturação do conflito e da tensividade (d)(n)o social. Corpo autoritário e corpo em protesto entram em combate, deslizando para outros sentidos de opressão e de luta pela liberdade. Conter o protesto desliza metonimicamente para o sentido de conter parte do protesto (que é o corpo). A individualidade e a individuação de corpo do sujeito (manifestante) colocam-se nas fronteiras discursivas e ideológicas de repressão ao feminismo.

Além disso, pensando o acontecimento da estrutura nas composições visuais, tal como propõe Lagazzi (2014a), é possível observar, ainda, a partir dessa primeira imagem, como a formulação visual se desdobra em diferentes imagens do sujeito no social. Metaforicamente, verifica-se como ela projeta no objeto em foco os sentidos recalcados em condensação – sendo assim, notamos, a partir dessas cenas, uma relação de alteridade pelo processo de deriva. Metonimicamente, ainda de acordo com Lagazzi (2014b), a imagem marca a falta no deslize dos sentidos pela reiteração do *close* do objeto em foco. Há, nesse espectro, um corpo que irrompe, que insurge no protesto feminino negro e cuja imagem parafrasticamente desliza para outros sentidos convocados pela memória (por exemplo, da escravidão, da segregação racial) – e há o boicote desse corpo e desse protesto no social, ressaltando a tensão e o conflito nessa relação entre o intra e o interdiscurso. É fundamental também destacar as diferentes posições ocupadas pelos sujeitos, indicando sentidos interpelados pela memória e construídos socialmente. Tal como reflete Eni Orlandi (1992, p. 20), “sujeito e sentido se constituem mutuamente, pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas (que constituem as distintas regiões do dizível para os sujeitos)”. Há o corpo dos sujeitos que se colocam, através das autoridades policiais, como aparelhos repressivos de Estado. E há o corpo que funciona como suporte do discurso feminino negro ocupando a posição sujeito manifestante, mulher e negra.

Na análise que aqui busco empreender das imagens do corpo em cenas de protestos de mulheres engajadas politicamente enquanto manifestantes Panteras Negras, observamos como este corpo negro se coloca nas fronteiras entre diferentes espaços de protesto. Espaços ocupados pelo corpo e espaços de luta, de boicote de resistência convocados nas fronteiras do sentido. Espaços que se abrem para sentidos demandados pelo gesto (de tensionar, de arrastar e de deter pelos braços e pelos punhos). O corpo negro no confronto com o corpo branco se (re)formula e se (res)significa ideologicamente, ressaltando os modos de funcionamento do corpo enquanto

suporte discursivo do femini-n/sm-o, no trabalho do político com o simbólico, tomados pela historicidade dos sentidos que ali se materializam.

Olhar, desse modo para o corpo pelo viés da Análise do Discurso, demanda do analista um gesto, no batimento entre descrição e interpretação, um olhar que leve em conta o trabalho do simbólico com o político. Tal como nos elucidam muito bem Barbosa Filho & Baldini (2018) isso se deve:

[...] sobretudo, pelo fato de que a relação da Análise do Discurso com o materialismo histórico implica, desse modo incontornável, uma relação com o político, com as relações contraditórias e litigiosas que envolvem os sentidos em uma formação social marcada pela divisão (BARBOSA FILHO & BALDINI, 2018, p. 7).

Nesse sentido, a divisão de classes, a questão racial e de gênero, a divisão entre negros e brancos, corpo feminino e o corpo *outro* vai produzindo sentidos interpelados ideologicamente e colocados no movimento sempre constante da história.

Pensando nas determinações históricas de produção do sentido, no caso, em torno da segunda imagem do material que aqui trago para análise, é inevitável não pensar nas formações sociais marcadas por essa divisão social. Os diversos espaços públicos segregacionistas dos anos 60, nos Estados Unidos, destacam com grande força a questão do racismo contra negros. Temos o exemplo dos protestos de Nashville (EUA), ocorridos entre 13 de fevereiro e 10 de maio de 1960, que fizeram parte de uma campanha de ação direta não-violenta para acabar com a segregação racial nos balcões de almoço no centro de Nashville, no Tennessee. A campanha *sit-in* (protesto sentado), coordenada pelo *Nashville Student Movement* (Movimento estudantil de Nashville) e pelo *Nashville Christian Leadership Council* (Conselho de liderança cristã de Nashville), foi notável por sua ênfase na não-violência disciplinada. Era parte de um movimento mais amplo que se espalhou pelo sul dos Estados Unidos, na esteira dos protestos em Greensboro na Carolina do Norte.

Durante a campanha *sit-in* de Nashville, os assentos foram encenados em várias lojas no distrito comercial central. Os participantes sentados, que consistiam principalmente de universitários negros, eram muitas vezes agredidos verbal ou fisicamente por espectadores brancos. Apesar de sua recusa em retaliar, mais de 150 estudantes acabaram sendo presos por se recusarem a desocupar os balcões das lojas quando solicitados pela polícia. No julgamento, os estudantes foram representados por um grupo de 13 advogados, liderados por Z. Alexander Looby. Em 19 de abril, a casa de Looby foi bombardeada, embora ele tenha escapado ileso. Mais tarde naquele dia, quase 4.000 pessoas marcharam para a prefeitura para confrontar o prefeito Ben West sobre a escalada da violência. Quando perguntado se ele acreditava que os

balcões de almoço em Nashville deveriam ser dessegregados, West concordou que deveriam. Após negociações subsequentes entre os donos das lojas e os líderes dos protestos, um acordo foi alcançado durante a primeira semana de maio. Em 10 de maio, seis lojas do centro da cidade começaram a atender clientes negros nos balcões de almoço pela primeira vez.

Embora a campanha inicial tenha desregistrado com sucesso os balcões do centro da cidade, vários *sit-ins* (protestos sentados) e piquetes contra outras instalações segregadas continuaram até a aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964, que terminou com a segregação legalmente sancionada em todo o país. Muitos dos organizadores dos *sit-ins* de Nashville se tornaram líderes importantes no movimento pelos direitos civis. Desse período de luta pelos direitos civis temos a imagem (cf. fig.2) de Bertha Gilbert, uma manifestante negra sendo detida por agentes de segurança nas ruas de Nashville, em 6 maio de 1964.



Figura 2. Bertha Gilbert sendo detida por agentes de segurança nas ruas de Nashville, Tennessee, em 1964. Fonte: Associated Press (1964).

O engajamento político e ideológico do corpo feminino negro ocupando os espaços públicos na luta pelos direitos civis e das mulheres, nos Estados Unidos, permite observar como o corpo em suas projeções enquanto suporte de discurso é tomado pela segregação como forma de relação que possibilita “condições de produção específicas que produzem, nos furos da ideologia, também *formas de resistência* que têm sua materialidade, sua historicidade” (ORLANDI, 2012, p. 233).

Pensar no corpo e nas projeções deste corpo demandadas pela captura da imagem de corpos ao fundo de espectadores, e no enquadramento em foco dado pelo confronto do corpo negro com o corpo *outro* (reiteradamente branco, opressor, segregador e violento) também permite observar como a questão do corpo se coloca nesse movimento parafrástico que desliza da imagem (cf. figura 1) de Patricia Stevens Due sendo arrastadas pelas calçadas do Teatro da

Flórida em 1963 para a imagem de Bertha Gilbert sendo detida da mesma forma pelos braços e punhos brancos de agentes policiais. Aqui a memória se atualiza no confronto com sentidos produzidos antes e em outro lugar. Nessa perspectiva é que Lagazzi (2013, p. 110) considera “o investimento no processo de deslinearização da imagem um caminho analítico discursivo produtivo, que pode ainda contribuir significativamente para a abordagem da imagem na relação entre sua materialidade significativa e a história”.

Na terceira imagem que aqui trago, é também possível observar o momento em que policiais de Birmingham, no Alabama, prendem, em frente ao Teatro Carver, a estudante negra Mattie Howard, da *High School Parker*.



Figura 2. Policiais detendo a estudante negra Mattie Howard, em 1963, em frente ao *Carver Theatre*, no Alabama. Fonte: Birmingham News (1963).

Os jovens tornaram-se parte integrante do movimento pelos direitos civis, quando o plano era que os estudantes de faculdades e colégios se manifestassem, mas muitos vieram com seus irmãos e irmãs mais novos. A prisão de Howard ocorreu durante o dia 6 de maio de 1963 e as fotos de sua prisão apareceram em várias publicações fora do Alabama.

Analisando esta imagem da prisão de Mattie Howard, observa-se o corpo detido cuja imagem parafrásticamente desliza para outros sentidos convocados pela memória, a partir da qual se atualizam os sentidos de boicote ao corpo feminino negro no social, ressaltado a tensão e o conflito nessa relação entre o intra e o interdiscurso. Os processos de identificação dos sujeitos se dão, nesse sentido, pelo entrecruzamento dos processos metafórico e metonímico. Assim, enquanto materialidade significativa, as formulações visuais do corpo negro feminino, em *cenários prototípicos* (LAGAZZI, 2015) de protestos políticos das panteras funcionam como um dispositivo, bem como um “operador da memória social” (PECHEUX, 1984) e da memória discursiva.

Fazendo, desse modo, trabalhar as noções de paráfrase e polissemia ancoradas na Análise de Discurso a partir de um desdobramento proposto por Eni Orlandi à abordagem de Pêcheux, é preciso, sobretudo, compreender, tal como a própria Orlandi (1999) nos elucida, afirmando que os processos parafrásticos operam com o espaço do dizível, da memória. Nesse sentido é que:

[...] a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos no mesmo objeto simbólico (ORLANDI, 2012, p. 38).

No entrelaçamento, portanto, das imagens analisadas, o processo parafrástico nos permite observar os modos como o corpo feminino negro se coloca nas fronteiras entre a luta e a resistência (o olhar de Mattie Howard para a câmara e o rosto levantado sendo flagrado pelas câmeras produzem um efeito de enfrentamento, cuja envergadura é sustentada pelo corpo ereto). Como consequência, a imagem e o acontecimento discursivo dos protestos e das lutas de resistências das Panteras Negras, nos EUA, colocam em jogo a ideologia feminista negra significando na relação entre a materialidade histórica e discursiva, que convoca forças do político interpeladas pela ideologia da luta negra.

Assim, diferentes formas de o corpo do femini-n/sm-o lutar e resistir pelos direitos de homens e mulheres negras (como outrora presente em 28 de agosto de 1963, na Marcha sobre Washington, liderada por Martin Luther King e outros protagonistas negros) se atualizam na/pela memória do discurso dos/das Panteras. Atualidade e memória, nesse sentido, intervêm “para enquadrar implicitamente a situação no espaço” (ACHARD, 1999 [1984], p. 12). Os sentidos já ditos n(d)os protestos negros na (ao longo) da História constituem-se de importantes elementos que se estruturam, se dispersam, se estabilizam e se atualizam em uma rede de formulações que se colocam nas tramas da significação. Os efeitos de sentido de tensão e de conflito produzidos no/pelo interdiscurso interpelam, neste caso, aquilo que Lagazzi (2013, p. 110) chama de “uma discursivização que fala da equivocidade das formulações visuais do corpo se desdobrando em diferentes imagens do sujeito” e que “fala da tensão entre o sujeito e as condições que o boicotam no social” (*idem*, p. 110).

Considerações finais

Diante, portanto, das análises das imagens do corpo feminino negro inscrito historicamente nos movimentos de luta pelos direitos civis nos EUA, na década de 60, observamos como as panteras negras e a materialidade significativa do corpo em protesto na discursividade dos movimentos feministas negros atualizam sentidos em torno da relação mulher-corpo-racismo-sociedade. Nessa perspectiva, ao retomar a relação parafrástica e polissêmica das imagens pela remissão do intra ao interdiscurso, a análise do objeto em foco ressaltam os sentidos que deslizam produzindo e condensando efeitos de tensividade e de conflito do corpo negro no confronto com o corpo *outro* (branco). Essa relação de alteridade en(tre)laça-se à memória e explicitam os sentidos de racismo, de violência contra a mulher e contra ao corpo negro em uma sociedade segregacionista. As imagens das detenções de Patricia Stevens Due, na Flórida, de Bertha Gilbert, no Tennessee, e de Mattie Howard, no Alabama, destacam as posições-sujeito mulher-negra e manifestante que as forças de dominação e opressão, bem como os aparelhos repressivos de Estado tentam silenciar pelo boicote ao corpo a mulher-negra que quer liberdade, a mulher negra que luta pela igualdade de direitos, que luta contra o racismo, contra a segregação e contra a discriminação. Desse modo, ao negar, boicotar e interditar o corpo feminino negro produz-se um silenciamento que afirma uma posição patriarcal, machista e segregadora e que se coloca nas fronteiras do acontecimento discursivo na relação com a história.

Nesse sentido, a imbricação entre as materialidades significantes em jogo (o corpo negro feminino, as imagens desse corpo) a partir da discursividade dos protestos engajados ao movimento panteras negras nos EUA destaca a corporalidade que se coloca nas fronteiras dos gestos (de arrastar, conter, segurar pelos braços, segurar com os punhos [brancos] os punhos negros). Estes sentidos, que transcendem as fronteiras do corpos e dos espaços por eles ocupados, se constitui como ruptura e resistência. O corpo, desse modo, se coloca em jogo em cenas prototípicas de boicote ao protesto do feminino negro pelo corpo enquanto suporte de discurso, e cuja especificidade marca limites intra e interdiscursivos sensíveis, importantes de serem analisados no processo de estruturação do conflito e da tensividade (d)(n)o político no social.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, P.; PÊCHEUX, M. et al. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999 [1984].
- ALTHUSSER, L. Idéologie et appareils idéologiques d'État. *La Pensée*, n. 151, p. 3-38, juin, 1970.

- BARBOSA, F. R.; BALDINI, L. J. S. Prática política e materialidades. In: _____. (Org.). *Análise de discurso e materialismos: prática política e materialidades*. Campinas: Pontes, v. 2, p. 7-8, 2018.
- DAVIS, A. *Women, race and class*. New York: Random House, 1981.
- COLLINS, P. H. O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 51, 2017.
- JORGE, T. *Nubia Regina Moreira: Elas lutam e resistem*. Correio Popular, 11jun, 2016.
- LAGAZZI, S. *Materialidade e imbricação: o dispositivo analítico discursivo em foco*. Encontros Discursivos (EnDis), 2012.
- _____. A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia. *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 2, n. 1, p. 104-110, 2013.
- _____. Metaforizações metonímicas do social. In: ORLANDI, E. (Org.). *Linguagem, sociedade, políticas*. Campinas: RG Editores, p. 105-112, 2014a.
- _____. A deslinearização em diferentes materialidades significantes. In: *XXIX Encontro Nacional da ANPOLL*, GT de Análise do Discurso. Florianópolis: UFSC, 2014b.
- _____. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. In: Giovanna Flores; Nádia Neckel; Solange Gallo. (Org.). *Análise de discurso em rede: Cultura e Mídia*. Campinas: Pontes, v. 1, p. 177-189, 2015.
- LORDE, A. *Sister outsider: essays and speeches*. Berkeley: Crossing Press, 1984.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2. ed. Campinas: Pontes, p. 83-96, 2012.
- PÊCHEUX, M. *Les vérités de la Palice*. Paris: Maspero, 1975.
- _____. Rôle de la mémoire. In: ACHARD, P.; GRUENAI, M. P.; JAULIN, D. (Éds). *Histoire et Linguistique, Actes de la table ronde « Langage et Société »*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 28-29-30 avril 1983, p. 261-267, 1984.
- _____. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 1990.
- SILVA, T. O. G.; FERREIRA, G. S. E as mulheres negras? Narrativas históricas de um feminismo à margem das ondas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1017-1033, 2017.
- ZAMBRANO, C. G. *Mulheres negras em movimento: ativismo transnacional na América Latina (1980-1995)*. 2017. 244 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

**PENSAR O CIENTISTA COMO UM “EXPERIMENTADOR POLÍTICO”? UMA
LEITURA SOBRE A FIGURA DE GALILEU GALILEI COM BASE NOS TEXTOS
DE BERTOLT BRECHT E PAUL FEYERABEND**

Daniel Manzoni-de-Almeida¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo abrir uma reflexão sobre representação do cientista Galileu Galilei na obra literária “A vida de Galileu” (*Leben des Galilei*) de Bertolt Brecht e do Galileu da obra filosófica em o “Contra o método” de Paul Feyerabend, de como esses dois autores, em campos distintos de saberes, experimentam a figura de Galileu como um personagem-agente político. Minha hipótese constrói-se utilizando esses dois modelos de Galileu, literário e filosófico, para dialogar que o experimento é para além do trabalho técnico, manufaturado da construção dos conhecimentos nas ciências naturais, mas é um instrumento ideológico de mudanças minimamente pensadas com o objetivo de rupturas dos rumos políticos, ou seja, o instrumento de ação do cientista, também, na cena política. Em ambos textos, pode-se encontrar leituras, como um experimento literário-filosófico, do *corpus* “cientista-político” para uma discussão de um ator efetivo de dentro da ciência, sobre a responsabilidade política de mudança de realidades.

Palavras-chave: Galileu Galilei. Filosofia & Literatura. Bertolt Brecht. Paul Feyerabend.

Abstract: Here, the aim is to open a reflection on the representation of the scientist Galileo Galilei in the literary "The life of Galileo" (*Leben des Galilei*) by Bertolt Brecht and of Galileo's philosophical in Paul Feyerabend's "Against Method": how these two authors, in distinct fields of knowledge, experience Galileo as a character-political agent. My hypothesis is constructed using these two “models of Galileo”, literary and philosophical, to dialogue that the experiment is beyond the technical work, manufactured from the construction of knowledge in the natural sciences, but is an ideological instrument of changes minimally thought with the aim of ruptures of political directions, that is, the instrument of action of the scientist, also, in the political scene. In both texts, one can find readings, such as a literary-philosophical experiment, of the "scientist-political" *corpus* for a discussion of an effective actor within science, about political responsibility for changing realities.

Keywords: Galileo Galilei. Philosophy & Literature. Bertolt Brecht. Paul Feyerabend.

A figura histórica do cientista Galileu Galilei (nascido em 15 de fevereiro de 1564 e morto em 8 de janeiro de 1642), diante de todos os aspectos revolucionários que o cientista esteve envolvido, despertou a construção de várias facetas dessa personagem no campo literário e filosófico. Aqui trago duas dessas abordagens, completamente diferentes de Galileu: um escrito por Bertolt Brecht e outro escrito por Paul Feyerabend, que me ajudam a pensar sobre como se dá a instrumentalização política de um cientista para o debate público. Ambas as obras

¹ Doutorando em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, e-mail: danielmanzoni@gmail.com.

têm abordagens do Galileu distintas para objetivos diferentes. Abro a discussão para a construção da terceira proposta a partir da minha leitura e identificação de pontos comuns em ambas. O Galileu em Brecht é entendido como um retrato do personagem histórico como ponto de reflexão sobre a responsabilidade do cientista frente o poder do sistema conhecido e as consequências que esse poder se debruça sobre a sociedade (FITAS, 1998; ORTEGA, 2013). Em Feyerabend, a personagem histórica do Galileu é utilizada como fato argumentativo para sustentar sua principal tese do anarquismo epistêmico: a que todo cientista é uma anarquista (FEYERABEND, 1978; 1985). Porém, quando faço a aproximação de ambos os Galileus, e identifico alguns traços em comuns em ambos textos quanto a abordagem da personagem que ambos foram concebidos sob o sol de meados século XX², essas diferenças podem aglutinar o pensar sobre um cientista não apenas como um sujeito epistêmico puro, ou seja, um operário da produção de conhecimento, mas um sujeito político capaz de com o uso de sua técnica influenciar nas decisões políticas do seu tempo. Tal ponto de leitura me faz levantar questões como um cientista pode interferir politicamente na sua realidade? Qual o instrumento dessa ação política de um cientista? O que legitima a verdade trazida para a sociedade das mãos de um cientista que faz exercer seu poder ao ponto da construção de uma bomba nuclear, como no século XX, ou mudanças significativas nas relações entre e com os seres vivos no planeta com os adventos da clonagem e das manipulações genéticas? Minha hipótese de resposta está na capacidade de demonstração do cientista em concretizar suas ideias por meio da experimentação utilizando a tecnologia dos experimentos, ou seja, por demonstrações muitas vezes visuais a olho nu quase incontestáveis. De porte de tamanho poderio sobre a tecnologia, o cientista entra na rede do debate com um instrumento técnico, e claro político, poderoso que é o experimento: *uma tecnologia geradora de fatos concretos e confiáveis*. Na minha leitura, os textos de Brecht e Feyerabend sobre Galileu se aproximam justamente nesse ponto: na alegoria, de como a técnica experimental possibilita a participação política do cientista transformando em um “experimentador político”: o Galileu de Brecht como uma personagem comum, um homem comum, cheio de necessidades, desejos e consciente do porte de um instrumental técnico em mãos que faz revoluções significativas, e o Galileu de Feyerabend como o construtor consciente e intencionalmente anarquista do instrumental experimental que irá solapar o mundo tomado pelo aristotelismo científico tendo como consequência a mudança

² Também não podemos esquecer que Paul Feyerabend foi assistente de teatro de Brecht por um período de 1 ano e que segundo o próprio filósofo, em sua autobiografia denominada de “Matando o tempo”, sua filosofia sofreu muita influência da lógica teatral, do espírito revolucionário teórico e prático do teatro épico brechtiano. Outro ponto interessante é na própria biografia de Brecht é o estudo de medicina no início da carreira, a incursão na vida científica e conviveu com a ciência que são claros em diversos pontos da vida de Brecht como relatado em seu diário

de um paradigma. Ou seja, em ambos os Galileus pode-se perceber a amalgama entre a ação política de um sujeito a sua ação epistêmica o que leva a pensar e questionar os limites do saber e ideologia. Identificando este epicentro do dilema galileano nos textos de Brecht e Feyerabend me cabe perguntar: o fazer o experimento científico é politicamente isento? Ao escolher entre fazer o experimento X ou Y pelo cientista é um ato politicamente neutro? Neste ensaio pretendo abrir essa discussão de como Brecht e Feyerabend, experimentando com a figura de Galileu, me faz ler o ato do cientista de fazer experimento como forma de ação política.

Começo pelo Galileu de Brecht em “A vida de Galileu” (*Leben des Galilei*) escrita entre 1938/39; 1943 e revista em 1954³. Bertold Brecht (1898-1956), nascido na Alemanha, foi um dos intelectuais mais importantes e frutíferos do século XX, com uma formação e produção múltipla. Passando da medicina às ciências humanas, teóricas e artísticas. Firmou seu nome, em maior expressão, como dramaturgo revolucionário das artes cênicas (no texto e na atuação dramática) dos últimos tempos. Sua dramaturgia e prática no teatro tem influências diretas do conceito de *práxis* marxista que leva a caracterização da sua formulação, o teatro épico. A proposta para uma nova escola teatral por Brecht é a síntese dessas influências que culminará em uma dramaturgia e na técnica de interpretação, com sua assinatura, tendo uma característica principal: a experimentação, ou seja, o teatro como um laboratório de experimentação sociológica, o lugar em que a criação e a recriação da realidade são possíveis como mecanismos de crítica e pensamento da sociedade (ESSLIN, 1959; EWEN, 1991; KOUDELA, 1992; 1996; ROSENFELD, 1995). Para Brecht, o teatro é um espaço para a profunda crítica da sociedade em que o público sai da posição do ‘efeito alienante’ da plateia e passa a ser uma audiência crítica (DUSEK, 1998).

Tomando essa rápida base como fio condutor, podemos olhar a imensa obra de teatral de Brecht como parte da tentativa de entender a realidade da sociedade ocidental em meio às guerras do século XX e uma sociedade sucumbida e submetida ao autoritarismo do nazismo. Sobre esse último ponto, Brecht é um dos intelectuais que vai debruçar-se na tentativa de fazer pensar o mundo ocidental, por meio do pensamento ligado a ação cênica, da autoridade distorcida no autoritarismo impregnado pelo nazismo na Europa (KOUDELA, 1992;1996; 2001). A peça “Vida de Galileu” é um dos textos centrais de Brecht, que reflete sobre o autoritarismo do aparelho de Estado, sendo considerado por muitos críticos como uma

³ Esse texto teatral apresenta 3 versões que foram mudadas e adaptadas por Brecht ao longo de mais de 20 anos. Martin Esslin, 1971, *Bertold Brecht*, Paris, Union Générale d’Editions (10-18)

“autobiografia”. Resumidamente, na peça de teatro a “Vida de Galileu”, contendo 15 atos e 48 personagens (terceira versão – edição e tradução de 1977), Brecht dramatiza questões da vida pública e privada, da obra de Galileu Galilei como um cientista e seus impactos como cientista/intelectual reais na sociedade em que vive. Brecht diante da história real de um cientista subversivo traz a essa peça um Galileu envolto em contradições do seu tempo e nas contradições do seu espaço privado. Entretanto, um homem rígido e não envergado a autoridade – da igreja e do Estado. Brecht toma essas ambiguidades da vida/obra de Galileu como uma metáfora para entender a real *práxis* de um cientista frente à sociedade, ao serviço do Estado e principalmente cientistas entregues, sucumbidos a autoridade deturpada nazista, a sociedade de seu tempo. Sobre isso, para Ortega e Costa (2012), “(...) *Brecht vai além disso com sua obra, acaba por discutir a situação de vida de pesquisadores, a má renumeração, o problema à opressão do saber, tudo isso através de Galileu Galilei*”. Portanto, o texto de Brecht trata da posição do dever e da ética de um pensador diante de uma situação limite: os limites do poder de um intelectual diante da realidade de uma sociedade. Brecht, ao contrário de trazer a retratação fiel de uma ‘personagem’ histórica, traz à tona uma ‘personagem’ com um questionamento ético do cientista diante da sua obra, mas um cientista diante da responsabilidade com o destino de uma sociedade. O autor traz na figura do pensador um clamor à resistência dos intelectuais e a importância do ato científico nas decisões políticas de um tempo. O ‘Galileu de Brecht’ é para além da figura da resistência histórica de suas convicções intelectuais, mas pode ser encarado como a força motriz na destituição da autoridade vigente e não o suporte, como Brecht denunciara dos pares intelectuais a má utilização da Ciência, vinda como esperança e ápice da racionalidade humana da modernidade, à serviço de um Estado autoritário.

Em “A vida de Galileu” é colocada principalmente a discussão do papel do intelectual na sociedade capitalista quando sua subsistência, seu trabalho, sua rotina está submetida as forças políticas do Estado. Como conseguir pensar com liberdade quando a necessidade da fome, da vestimenta, do sustento da família atropela os pensamentos e invadem o cotidiano do intelectual? Como pensar a revolução científica, o conhecimento de ponta, a intervenção direta na sociedade quando à porta batem os alunos para as aulas, que aumentam a cada dia, os cobradores (no caso do texto de Brecht o leiteiro que cobra a conta do básico, da alimentação) e são necessários para pagar as necessidades de sobrevivência sua e da família? Como forçar os limites do conhecimento da natureza, conhecimento básico do saber pelo saber do “eu preciso saber, eu preciso saber!” gritado em vários momentos por Galileu, sem entregar-se a engrenagem do capital ao fazer ciência apenas para aplicação e desenvolvimento de

instrumentos tecnológicos? E nesses momentos com dilemas de conflito agudo que o experimento pode tornar-se um instrumento poderoso de decisão positiva ou negativa na tomada de decisão de um cientista frente à realidade? A tomada de decisão pelo experimento X ou Y pode estar atrelada a necessidade pessoal (mobilize-se não apenas as necessidades biológicas ou básicas, mas as subjetivas e inerentes, por exemplo, reconhecimento e afeto), A ou B que podem digladiar no campo ético do cientista? No caso do Galileu de Brecht a necessidade de fazer o experimento bate em várias dessas necessidades o que nos faz espantar na construção de uma personagem ambígua migrando de um polo a outro de entre um sujeito ético e outro com distorções ética científicas sérias, por exemplo, fazer um experimento para construir um fato científico ou deturpar a autoria de um invento em prol de reconhecimento e dinheiro.

Neste último ponto há algo interessante trazido e agudizado por Brecht da biografia de Galileu no texto “A vida de Galileu” que me faz pensar a importância desse instrumento nas negociações de um cientista. O caso é o da luneta e que serve de uma exemplificação de como o experimento torna-se uma barganha social de ganho de espaço político. Brecht começa a peça trazendo uma das problemáticas centrais de Galileu: a sobrevivência financeira. No primeiro ato é mostrado que Galileu é um homem que vive endividado, com pouco dinheiro, está em busca de financiamento para continuar suas pesquisas e que seu salário como professor na universidade não é o suficiente para o estilo de vida que leva ou deseja. Para tanto é obrigado, volta e meia, a aceitar alunos particulares como complemento da renda, o que o impede de dedicar-se plenamente as pesquisas que vem desenvolvendo. Em um diálogo com um dos futuros alunos fica sabendo, inclusive de posse do próprio instrumento, da tecnologia desenvolvida em outros lugares da Europa do uso de lentes de aumento. No mesmo instante, Galileu pede a Andrea, filho da governanta, que compre lentes; faz adaptações melhorando a luneta, utilizada nas navegações como instrumento de guia para barcos, e a aponta para o céu dando-lhe um outro uso: o uso instrumental científico para observar o céu. Um instrumento, agora, capaz de fornecer dados concretos sobre uma natureza. De posse do seu “novo” invento experimental, Galileu o vende ao governo, como se fosse seu invento, para conseguir um aumento significativo de salário, o que logo é descoberto como não sendo invento original de Galileu, trazendo complicações políticas para o cientista. O caso da luneta é real na história de Galileu, porém como explorado por Brecht, o fato de Galileu forjar sua autoria de descobrimento, vender ao governo para obter um cargo e novo salário para continuar suas pesquisas de astronomia básica é o interessante aqui neste contexto, pois traz à tona a capitalização do experimento, exprimindo ainda mais, do saber no campo da barganha política.

De um lado o próprio ato histórico de Galileu em capitalizar um invento que marca o papel da recém ciência na modernidade, de outro a vascularização de Brecht sobre a situação do poder do instrumento tecnológico, um experimento, para convencimento e interferência na realidade política. E ele interfere, pois graças ao reuso da luneta, apontando ao céu para ver e investigar as estrelas, que ela passa a ser considerada não apenas um instrumento técnico de navegação, mas também um instrumento experimental científico. O que faz pensar se diante de apenas uma ideia não demonstrada teria aquele cientista tamanho força de barganha no jogo de interesses políticos? Brecht, por meio do seu Galileu, me faz pensar que a decisão de experimentar, por meio da tecnologia do experimento, do cientista passa por sua decisão interna de mudança ou não mudança de uma realidade.

Esta conclusão me leva a ver o Galileu proposto por Paul Feyerabend como sustentáculo da sua tese de uma filosofia da ciência múltipla e anárquica, como uma função aceleradora dessa ideia do experimento ser um ato político interno do cientista. Em Feyerabend a pintura de Galileu, quanto a esse contexto, é mais incisiva. Na obra feyerabendiana, o Galileu mobilizado pelo autor é o Galileu histórico, mas não se pode descartar a leitura da intenção do filósofo em transformação da figura histórica em “heroica” para sustentação de sua tese ou em Brecht o “anti-herói” para a sua. Para Feyerabend, Galileu só faz a revolução científica porque não obedeceu a nenhuma regra científica de então e introduziu a tecnologia do experimento no centro do debate. Paul Feyerabend (1924-1994) é um dos principais pensadores da ciência no século XX. Contra toda arquitetura do pensamento sobre a ciência no início do século XX e sua principal obra é o livro “Contra o método” (1975 – tradução para o português em 1977) que o autor, reunindo suas principais ideias, propõe o anarquismo epistemológico. Para Feyerabend o cientista pode ser considerado como um anarquista, não um anarquista no termo político puro, mas um anarquista epistêmico, ou seja, por meio do conceito de anarquismo emprestado da filosofia política para a filosofia das ciências ele defende que não existe um método único que o cientista possa seguir para construção do conhecimento, para ele, todas as possibilidades de caminho são possíveis, o multipluralismo dos saberes que vão desde os não considerados científicos (empirismo popular e até magia) à conhecimentos científicos de campos dos saberes distintos, e assim o que faz emergir a sua premissa máxima do “tudo vale”, ou seja, todos os caminhos são válidos para a construção do saber. Para defender essa tese polêmica, Feyerabend recorre a história de Galileu e o coloca como o primeiro cientista que vive o anarquismo epistêmico, ou seja, ao realizar experimentos nas análises científicas propôs também uma mudança epistemológica na sua própria forma de fazer ciência o que o fez provocar toda a reação contrária do poder, então vigente, ao ponto de condena-lo e na abjuração diante da

inquisição. Indo por essa leitura de Feyerabend trazendo Galileu como um anarquista empunhando a “bomba-experimento” para destruir, com comprovações concretas e cabais, a estrutura do poder vigente, faz pensar a opção por esse caminho como arbitrária com seu desejo político, pois a saída desse elemento é o vazio da abjuração diante do processo de inquisição, ou seja, a ausência de uma mudança significativa no modo de ver o conhecimento e seu processo de construção

Esta ideia pode, ainda, ser articulada com a própria história biográfica de Galileu. Galileu Galilei nasceu em um ambiente familiar culturalmente multifacetado, entre a música e o artesanato, e que aprendeu logo cedo o que é a necessidade da subsistência pelo trabalho e ligação pela cultura: cresce em um ambiente familiar rico em música, pelo gosto musical apurado e erudito do seu pai Vicenzio Galilei, estuda medicina na Universidade de Pisa a princípio pois era uma profissão promissora financeiramente e a crescente necessidade de dinheiro da família e do próprio Galileu, mas logo se engaja, formalmente na matemática com Ostilli Ricci (discípulo de Nicolo Tartaglia) como sua verdadeira identificação e gosto e vai viver em Florença vivendo de aulas particulares. Também escreve ensaios literários e poesia (o que é bem menos conhecido de autoria do pisano). No campo científico seu interesse, então, volta-se a pesquisa em astronomia e a matemática, embasadas na filosofia aristotélicas. Ainda no campo científico traz uma nova perspectiva, contrariando a vida contemplativa aristotélica, trazendo para *vida activa*, a união entre ciência e técnica como uma pré-História da tecnologia, onde a teoria é envergada à prática de tal maneira que deriva um instrumento tecnológico à disposição do uso no cotidiano vulgar. É em seu ateliê que nascem diversos desses instrumentos artesanais, alguns utilizados até em escalas e dimensões maiores, e são utilizados nos afazeres cotidianos. Outro ponto nascente da genialidade galileana é o desenvolvimento de experimentos, ou seja, a inserção de “técnicas” controladas para mimetizar ou descrever a realidade, e esse é meu grande centro de interesse aqui. Contra a cultura aristotélica de explicação da realidade, Galileu olha para o real e busca “experimentar” essa realidade mimetizando a realidade a condições tão particulares, artesanais para obter respostas do meio natural. Para Galileu o experimento passa a ser o principal instrumento tecnológico não mais para observar a particularidade de um instante descritível, mas uma espécie de pequenos universos, em pequenas “caixas”, que utiliza para descrever o natural pela junção entre o observável e a matemática, corroborando com a tese em mesma época cartesiana. Este fato, o uso de experimentos na ciência, é tão revolucionário que culminará com a abjuração diante da inquisição. Desta forma, para o cientista pisano o real, a natureza e seus fenômenos não são mais como uma obra fixa e imutável aristotélica, mas passa a ser apreensível e reprodutível

pelas cadeias numéricas organizadas do experimento. Um dos experimentos mais famosos de Galileu é o da torre de Pisa em que do topo da torre observa-se a queda de objetos e cálculos de velocidade, aceleração (até hoje utilizados na física mecânica clássica) são reproduzíveis e utilizados (GEYMONAT, 1984; REDONDI, 1991; WHITE, 2009).

É interessante notar que o movimento de Galileu em propor dentro da experiência o experimento, ou seja, a técnica de aprender e reproduzir a experiência com o real, não abre apenas um caminho técnico-científico, mas a possibilidade concreta de interferência no curso das “coisas” estabelecidas. Agora, os cientistas modernos em meio ao crescente desenvolvimento da era moderna trabalham com a possibilidade do palpável do real, as características antes descritas e apreendidas da interação direta do sujeito com o objeto, agora passam a serem vistas como concretas, pela associação entre os números e os fatos. O experimento introduzido por Galileu traz um instrumento artesanal contra a realidade estabelecida. É como se a partir do cientista experimentador o vento que sopra no rosto, incapaz de ser tocado e ser aprendido, agora passasse a ser segurado pelas mãos e mostrado diante dos olhos com toda a sua propriedade. O que antes poderia ser sucumbido à autoridade de quem estava dizendo, com a prática experimental introduzida por Galileu a autoridade é descentralizada para a autoridade dos fatos, ou seja, a proposta do experimento para prova de um fenômeno natural é o miolo do processo revolucionário instalado por Galileu. Ao realizar o experimento, matematizar a realidade, trouxe fatos incontestáveis sobre a natureza, dessa forma, devastando o “incontestável” estabelecido, mudando ordens, possibilidades e percursos até mesmo da política vigente: a verdade da igreja, autoridade até então. A revolução científica inaugurada por Copérnico só tomou as proporções nas mãos de Galileu pelo experimento proposto pelo cientista. Copérnico, até então, por meio da teoria havia apenas levantado a descentralização da Terra do universo, foi por meio do experimento matemático de Galileu, que uma das maiores revoluções da ciência foi realizada. O que quero colocar é que foi a partir de Galileu e de sua proposta técnica do experimento que podemos pensar, que assim como um poeta tem a pena como tecnologia (e não se entenda a trazida dessa palavra ‘tecnologia’ como tentativa de técnica ao poético, mas no sentido de enfrentamento de desbravar um processo criativo), o cientista tem o experimento como ferramenta, até mesmo na expressão política, de mudança da cultura vigente. A ideia para o cientista é importante, mas no mundo contemporâneo, o mundo da verificação e da comprovação cabal, é pelo experimento concreto realidade em laboratório que um cientista pode propor uma mudança de curso. Isso esbarra obviamente em uma atenção para tal instrumento que abre caminho e do poder da autoridade um cientista diante da sua reflexão sobre o mundo: não há verdades respeitadas no mundo

científico que não passem pela comprovação experimental. Por outro lado, a existência por si só do experimento não lhe confere autoridade, mas a responsabilidade diante dos aromas que exalam dessa técnica que podemos traduzir como conhecimento válido, ou seja, o experimento é o instrumento da comprovação e legitimação de autoridade. O experimento é dependente do cientista, assim como o cientista depende do experimento para estar no campo da cultura, o que se extrai e dissemina dele é de responsabilidade do cientista. A filosofia, discute pontos importantes sobre a condição humana do cientista diante da sua responsabilidade com o real e a com a sociedade como levantado por Herbert Marcuse no pós-guerra, pós desastre das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki, sintetizado em a “Responsabilidade da Ciência” de 1967. Qual a consequência de um simples experimento de um cientista, fechado em um mundo do laboratório, nas ordens das “coisas” no plano da política do mundo? Marcuse é o primeiro a identificar isso, por outra via, que experimento feito pelo cientista emana responsabilidade que o cientista tem o dever de lidar diante do social e da política no real. Essa identificação de Marcuse nos faz refletir que o ato experimental do cientista esparrama para além da construção da linguagem verificacional do dizer sobre o real, mas consequências políticas e sociais interessantes o que o filósofo expressa na “neutralidade da ciência” ou “neutralidade científica”. Na base da filosofia negativa, Marcuse rechaça que a ciência seja neutra, defende que não existe a ciência asséptica, mas que ela está “contaminada” pela ideologia ou de direita ou de esquerda que estilhaçam o afastamento das decisões científicas para o campo do “neutro” e, sempre, pedem para um lado ou para o outro no exemplo esquemático político proposto por Marcuse. O filósofo ainda nos lembra do atrelamento, na contemporaneidade, da ciência ligada ao Estado e trabalhando a favor do Estado, desta forma, o pêndulo político das políticas públicas da ciência estará sempre a favor dos ventos do peso da dialética do momento. Claro que Marcuse não fala dessa forma sozinho. Thomas Khun, em a “Estrutura das revoluções científicas” (1977) já havia soprado a participação da História e do contexto histórico-social no contaminante da ciência. Porém, o que Marcuse faz é agudizar o espelho sujeito-História no contexto da ciência, a impregnação da política no terreno científico. Isso traz, ainda para Marcuse, que não é a ciência a ser “demonizada”, visto que é apenas a grande instituição, mas a responsabilidade de quem opera essa instituição, ou seja, o cientista.

Diante dessa reflexão nos dá a pensar hipoteticamente: se os cientistas de meados do século XX, as portas das grandes guerras mundiais, mesmo tendo a vaga ideia do potencial destruidor da bomba atômica poderiam ter abdicado do experimento para provar sua potência nuclear? Ou a demonstração experimental da tamanha potência da bomba foi uma escolha política na pressão das necessidades individuais? Tais necessidades individuais justificariam o

experimento nuclear? Ou o experimento nuclear teria sido feito mesmo para uma experiência coletiva ambiciosa de marca histórica, social e política do instante da Ciência do século XX? Espremendo ainda mais essa questão, a conclusão de que sim, a materialidade da ação do cientista, está expressa no experimento que se realiza; é por meio dessa materialidade que “fatos” ou “dados” são desenhados para sustentar conclusões, ou seja, sentenças verificáveis. Afinal, na linguagem e estilo literário científico, a argumentação lógica é baseada na concretude de fatos apresentados e tais fatos incorporam conclusões que na berlinda das decisões podem ou não ser consideradas para tomadas de decisões – com ideologias, talvez?

O “terceiro Galileu” que aqui proponho, um híbrido entre o Galileu de Brecht e o Galileu de Feyerabend, um cientista assumidamente político que usa os resultados do experimento a favor da política e do movimento da sociedade. A Ciência como articuladora do capital. O cientista como peça fundamental do lucro do capital com sua força de trabalho como de qualquer outro trabalhador. O entre o desafio do livre pensar e o “destino” do livre mercado. O articular do progresso do saber, mas escravizado na doação do seu livre pensar ao lucro. Então, experimentar ou não experimentar? Demonstrar ou não demonstrar as forças da natureza? Construir saber ou não? Entregar o livre pensar pelo pão e o leite? Um “dilema” de Galileu, ei-lo...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. A vida de Galileu. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.
- DUSEK, V. Brecht and Lukács as teachers of Feyerabend and Lakatos: the FeyerabendLakatos debate as scientific recapitulation of the Brecht-Lukács debate. *History of the Human Science*, v.11, n. 25, 1998.
- ESSLIN, M. Brecht: dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução: Barbara Heliadora [1979]. Zahar Editores, 1959.
- EWEN, F. Bertold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo. São Paulo: Globo, 1991.
- FEYERABEND, P. Contra o método. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.
- FEYERANBEND, P. *Science in a Free Society*. London: NLB, 1978.
- FITAS, A. J. Brecht, Galileu e os Físicos. In: *Colóquio Internacional Bertold Brecht*, Évora, Adágio, 1998. p. 181-189.
- GEYMONAT, L. *Galileo Galilei*. Torino: Einaudi, 1984.
- KOUDELA, I. D. Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, I. D. Texto e jogo. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KOUDELA, I. D. Um vôo brechtiano. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1997.

MARCUSE, H. The responsibility of science. In: KRIEGER, L. & STERN, F. (Org.). *The responsibility of power: historical essays in honor of Hajo Holborn*. New York: Doubleday, 1967. p. 439-44.

ORTEGA, R. P. Representações do papel do intelectual: uma análise de “A vida de Galileu” de Bertold Brecht. XVII Simpósio Nacional de História, 2013.

REDONDI, P. Galileu Herético, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

ROSENFELD, A. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debate).

WHITE, M. Galileu Anticristo – Uma Biografia, Record, Rio de Janeiro, 2009.

RECURSOS LINGUÍSTICOS EM *FISIOLOGIA DO CASAMENTO* (1829), DE HONORÉ DE BALZAC

Bárbara Martins Jacob¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo, em primeiro lugar, apontar alguns dos recursos linguísticos que o autor oitocentista Honoré de Balzac emprega ao longo da *Physiologie du mariage* (Fisiologia do casamento), obra publicada anonimamente em 1829. Dividimos tais recursos entre: neologismos, enigma, metáforas e humor. Após apontá-los, buscaremos investigar qual é a relação que há entre tais recursos e o conteúdo da obra, uma vez que esta foi considerada, no período de sua publicação, por diversos críticos, como “escandalosa”. A *Fisiologia do casamento* tem como tema principal o adultério cometido pelas mulheres e, em alguns momentos, Balzac defende tais mulheres adúlteras e chega até mesmo a admitir que o amante é um elemento necessário na composição do casamento. Visto isso, procuramos analisar de que forma tais recursos discursivos – principalmente os chistes, calembures e anedotas, integrantes do item humor –, aliviam, por assim dizer, a “verdade” que o autor busca expor na obra.

Palavras-chave: Honoré de Balzac. *Physiologie du mariage*. Adultério. Casamento.

Abstract: In the first place, this article aims to show some of the linguistic resources that the 19th-century author Honoré de Balzac uses in his *Physiologie du mariage*, an anonymously published work from 1829. We split these resources into neologisms, enigma, metaphor and humor. After showing them, we intend to investigate what is the relationship between these linguistic resources and the work’s subject, since the *Physiologie du mariage* was considered “scandalous” by many critics at the time of its publication. The main subject of the *Physiologie du mariage* is the adultery committed by women. Sometimes one can realize that Balzac had tried to defend these adulteresses from the common sense that says that only men and commit adultery. The author had evens stated that a lover is a necessary element to the marriage. Given that we intend to analyse how these linguistic resources – especially the jokes and puns, that belong to the item humor –, ease the sort of “truth” expressed by Balzac.

Keywords: Honoré de Balzac. *Physiologie du mariage*. Adultery. Marriage.

1. A *Fisiologia do casamento*: “Embarque conosco quem quiser; rirá quem puder”²

A *Fisiologia do casamento*, impressa, mas não editada, inicialmente em 1826, ainda incompleta – contando com apenas treze meditações –, e com o subtítulo de “préoriginale”, foi uma das primeiras obras a render fama ao autor, ao ser publicada definitivamente três anos depois. Segundo informações fornecidas por Lovenjoul, em *Histoire des œuvres de H. de Balzac* (1879), em 1829, a editora Charles Gosselin et Urbain Canel publica a edição, por assim dizer, definitiva da *Fisiologia do casamento*, em dois volumes in-8º, composta por trinta

¹ Mestranda em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo, e-mail: barbarajacob@hotmail.com.

² BALZAC, H. *Fisiologia do casamento*, p. 250.

meditações, com uma introdução datada de 5 de dezembro de 1829 – que permanece até hoje-, e, um dos fatos mais curiosos, assinada por “un jeune célibataire”.³

Entretanto, quanto às datas, há um certo conflito; Honoré de Balzac escreve, na última página da obra, “Paris, 1824-1829”, mas apenas a última data pode ser confirmada. Quanto a 1824, Sacy (1971, p. 441) afirma: “tem-se boas razões para suspeitar que Balzac tenha avançando um ou dois anos com relação à realidade, para arrogar-se um direito de anterioridade sobre Brillat-Savarin, que tinha publicado sua *Fisiologia do gosto* em 1826.”⁴ Contrário a essa suspeita, no entanto, Balzac, depois de apresentar a “biografia do seu livro”, conforme suas próprias palavras na introdução da *Fisiologia do casamento*, diz de Brillat-Savarin (1755-1826):

Este sistema foi consagrado por um escritor que fazia um trabalho sobre o Paladar, muito semelhante a este sobre o *Casamento*; e ao qual pede a permissão de citar algumas palavras, que servirão para exprimir um pensamento que lhes é comum. Constituirá isso uma espécie de homenagem ao seu antecessor, cuja morte seguiu de tão perto o sucesso. (p. 243).

O próprio autor admite, então, que foi inspirado pelo autor da *Fisiologia do gosto*, obra que parece ter dado início à tendência de versar sobre temas sociais, tais como moda, casamento e gastronomia, em forma de tratados científicos; a título de curiosidade, em um estudo sobre as fisiologias no século XIX, feito por Nathalie Basset (1986), descobriu-se que, apenas entre os anos de 1840 e 1842, foram publicadas cerca de 124 “fisiologias” na França. Ainda que nenhuma tenha copiado o título dado por Balzac, muitas dessas fisiologias tinham como tema o casamento, como, por exemplo: *Physiologie de l’homme marié*, *Physiologie de la vie conjugale et des mariés au treizième*, *Physiologie de la première nuit des noces*, *Physiologie du prédestiné*, e *Physiologie du cocu*.

Apesar de tais obras levarem no título a palavra do contexto médico “fisiologia”, bem como a escrita por Balzac, “essas *Fisiologias* mantêm apenas relações distantes com as fisiologias científicas”⁵; a linguagem médica, ainda segundo a estudiosa, cumpre uma função muito mais decorativa que explicativa. Balzac a emprega em alguns casos, como pode ser visto no trecho a seguir:

³ A *Fisiologia do casamento* foi, portanto, publicada anonimamente. É apenas na edição de 1834, da editora Ollivier, em dois volumes *in-8º*, que a obra será publicada, pela primeira vez, assinada. No entanto, desde 1831, a autoria é conhecida; no prefácio de *La Peau de Chagrin* (1831), Balzac confessa ser o autor da *Fisiologia do casamento*.

⁴ “Si la seconde de ces dates paraît exacte, la première est beaucoup plus contestable ; on est fondé à soupçonner Balzac de l’avoir avancée d’un an ou deux par rapport à la réalité, pour s’arroger un droit d’antériorité sur Brillat-Savarin, qui avait publié sa *Physiologie du goût* en 1826.”

⁵ “Ces *Physiologies* n’entretiennent que des rapports lointains avec les physiologies scientifiques [...]” (BASSET, 1986, p. 157).

[...] assim como se vê a apoplexia atacar as pessoas de pescoço curto, o *carbúnculo* (espécie de peste) dá preferentemente nos carniceiros, a gota nos ricos, a saúde nos pobres, a surdez nos reis, a paralisia nos administradores, notam-se que certas classes de maridos são mais particularmente vítimas das paixões ilegítimas. (p. 277, grifos do autor).

Talvez esse flerte com a medicina tenha contribuído, em grande parte, para que, quando da sua publicação, a *Fisiologia do casamento* tenha causado certa polêmica, o que também contribuiu positivamente para o grande sucesso que a obra conheceu. A razão para tal polêmica talvez tenha sido a “escandalosa indecência”, citando palavras de Sacy (1971, p. 13), causada pelo fato de “considerar a instituição sagrada em suas relações com as funções orgânicas do homem e, sobretudo, da mulher.”⁶ Nesse caso, as funções orgânicas a que Sacy se refere são as necessidades sexuais do ser humano; e ele diz sobretudo da mulher porque, *grosso modo*, a *Fisiologia do casamento* é uma espécie de manual que ensina aos maridos como impedir suas esposas de cometerem o adultério. Porém, desde o início, Balzac parte do pressuposto de que as mulheres cedem a uma necessidade física, natural, e não julga o adultério feminino como algo imoral, como pode ser visto em outros autores.

Portanto, o sucesso da *Fisiologia do casamento* perante aos contemporâneos de Balzac, segundo Prioult (1936, p. 427), deve-se ao fato de o autor ser “capaz, instruindo aqueles que querem ‘quebrar o osso’, de fazer com que riam, se interessem e reflitam sem que percebam”⁷; apesar de o título sugerir um estudo de cunho biológico, o autor dessa “filosofia da vida conjugal” propõe uma série de reflexões, seguidas de sugestões de mudanças, sobre o casamento, o adultério e a condição social das mulheres, e tudo isso com uma boa dose de humor.

A respeito dessa visão, por assim dizer, progressista do autor, Théophile Gautier, em *Honoré de Balzac* (1859), exalta as opiniões “modernas” de Balzac expressas através de seus romances. A partir de uma comparação dos romances de Balzac com os de outros escritores anteriores, Gautier (1859, p. 62) afirma que esses mostravam, em suas narrativas, o amor numa esfera ideal, “fora das necessidades e das misérias da vida”⁸. Balzac, por outro lado, no caso do casamento, do amor e do adultério, busca retratar as coisas como elas são; no caso das mulheres, “ele as amara em suas virtudes, vícios, fantasias, xales, vestidos, chapéus, e as seguira através

⁶ “[...] considérer l’institution sacrée dans ses rapports avec les fonctions organiques de l’homme et, surtout, de la femme.”

⁷ “[...] capable, tout en instruisant ceux qui veulent ‘rompre l’os’, de les faire rire, de les intéresser et de les faire réfléchir à leur insu.”

⁸ “en dehors des nécessités et des misères de la vie”.

da vida, bem além do ponto do caminho onde o amor as deixa”⁹. Em muitos momentos, na *Fisiologia do casamento*, o autor mostra-se um grande defensor dos direitos das mulheres, o que lhe rende até mesmo o título de “feminismo balzaquiano”.¹⁰

Apesar disso, Balzac desaconselha a leitura da *Fisiologia do casamento* para as mulheres. Segundo ele, elas já sabem o que está escrito ali, ainda que não tenham lido o livro¹¹. No final desse mesmo parágrafo, que antecede a introdução, encontra-se uma frase mais enfática, quase uma ordem: “*É proibida a entrada às senhoras.*”¹² Assim, o autor delinea seu público alvo desde o início: os homens casados. Aqueles que não o são, “[p]ara sempre assim seja!”¹³

Destarte, os leitores de sua *Fisiologia* são rapidamente confrontados com a arte que *l’homme d’esprit* sabia tão bem manejar, a saber: a arte de brincar com as palavras. Suas peripécias linguísticas – trocadilhos, calembures, anedotas, comparações imprevisíveis, chistes, metáforas, neologismos – são justificadas pelo tema do livro, já que “[t]rata-se de gracejar quando se fala do casamento!”¹⁴

2. Balzac e o trabalho linguístico de suas obras

Apesar de haver apenas obras publicadas em prosa¹⁵, o trabalho de Balzac com a língua e a forma é, muitas vezes, aproximado ao de um poeta. Arthur Symons, em 1899, escreve o livro chamado *The symbolist movement in literature (O movimento simbolista na literatura)*, no qual procura analisar o estilo e o processo de criação literária de diversos autores, tais como os poetas Verlaine, Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud, e os prosadores Zola, Flaubert e Balzac. Nesse livro, Symons busca mostrar as qualidades poéticas presentes em alguns desses prosadores; no caso de Honoré de Balzac, Symons afirma:

Condenado a escrever em prosa, e encontrando sua oportunidade nessa restrição, ele criou para si uma forma que é possivelmente o equivalente mais próximo da *épica* ou

⁹ “[...] il l’aima dans ses vertus, dans ses vices, dans ses fantaisies, dans ses châles, dans ses robes, dans ses chapeaux, et la suivit à travers la vie, bien au-delà du point de la route où l’amour la quitte” (GAUTIER, 1859, p. 132).

¹⁰ A respeito do “feminismo balzaquiano”, ver a introdução da edição da Pléaide, feita por Arlette Michel.

¹¹ “A mulher que, pelo título deste livro, for tentada a abri-lo, pode disso abster-se porque já o leu sem o saber.” BALZAC, H. *op. cit.*, p. 235.

¹² *Idem*, p. 235, grifos do autor.

¹³ *Idem*, p. 248.

¹⁴ *Idem*, p. 251.

¹⁵ Segundo Lovenjoul, em 17 de fevereiro de 1831, Balzac publicou, em *Caricature*, o poema “Ci-gît la muse de Béranger”.

do *drama poético*, e a única forma que, agora, de qualquer modo, a épica é possível.¹⁶ (1919, p. 10-11, grifos nossos).

A partir da citação acima, é possível perceber que, mesmo com a “restrição” – segundo a opinião de Symons –, de escrever apenas prosa, o crítico literário tende a classificá-lo como um poeta, pelo trabalho com a língua que Balzac faz. No entanto, ainda que o autor afirme que Balzac criou uma forma para si, Symons não parece levar em consideração questões de estilo, ou o trabalho linguístico dos romances de Balzac. Pelo contrário, Symons chama a atenção para o conteúdo da prosa balzaquiana. Segundo ele, Balzac era um poeta dos fatos: “sua visão da humanidade era essencialmente uma visão poética, mas ele era um poeta cujos sonhos eram fatos” (1899, p. 14)¹⁷.

Em contrapartida, Théophile Gautier, partindo de observações da vida pessoal de Balzac – ao longo da convivência que tiveram desde a colaboração conjunta para o jornal *Chronique de Paris*, até a morte do autor –, em *Honoré de Balzac* (1859), ressalta não apenas a incapacidade linguístico-formal de Balzac perante aos versos, ao afirmar que “nele abria-se um abismo entre o pensamento e a forma”¹⁸ (1859, p. 54), mas também aponta a falta de sensibilidade e gosto para com a poesia: “não acreditamos, embora ele professasse um grande respeito por Victor Hugo, que ele jamais tenha sido muito sensível às qualidades líricas do poeta, cuja prosa ao mesmo tempo esculpida e colorida o encantava” (*idem*, p. 117-118)¹⁹.

Não obstante tais julgamentos em torno da sensibilidade e do trabalho com a forma de Balzac, Gautier destaca o suposto desprezo que o autor demonstrava para com o trabalho dos versos: “ele, apesar disso tão laborioso e que remexia uma frase o mesmo número de vezes que um versificador pode retrabalhar um alexandrino, ele achava o trabalho métrico pueril, fastidioso e sem utilidade.”²⁰ Com base em tal observação, é possível considerar que não é pelo tempo que levaria para construir versos ritmados que Balzac não se dedicava à poesia, mas sim pelo espaço oferecido pela prosa para se produzir, segundo o seu desejo expresso no prefácio da *Comédia humana*, a história dos costumes, uma vez que a “prosa vem oferecendo sua capacidade infinita para o detalhe”²¹, segundo constatação de Symons.

¹⁶ “Condemned to write in prose, and finding his opportunity in that restriction, he created for himself a form which is perhaps the nearest equivalent for the *epic* or the *poetic drama*, and the only form in which, at all events, the epic is now possible.”

¹⁷ “His vision of humanity was essentially a poetic vision, but he was a poet whose dreams were facts.”

¹⁸ “chez lui s’ouvrait un abîme entre la pensée et la forme”

¹⁹ “Nous ne croyons pas, bien qu’il professât un grand respect pour Victor Hugo, qu’il ait jamais été fort sensible aux qualités lyriques du poète, dont la prose sculptée et colorée à la fois l’émerveillait.”

²⁰ “Lui, si laborieux pourtant et qui retournait une phrase autant de fois qu’un versificateur peut remettre un alexandrin sur l’enclume, il trouvait le travail métrique puéril, fastidieux et sans utilité.” (p. 118).

²¹ “Prose comes offering its infinite capacity for detail;” (p. 11)

O desejo de Balzac de retratar os costumes da sociedade francesa fez com que fosse além da descrição das vestimentas e das paisagens; o detalhamento comportou também a reprodução da linguagem de cada camada social por ele retratada (la haute société, la bourgeoisie, le peuple), bem como o vocabulário técnico de cada profissão (médecine, jurisprudence, prêtrise, marine, peinture, imprimerie). A sociedade francesa passava por transformações desde a Revolução Francesa, então os costumes, as necessidades, os utensílios e as roupas mudavam junto com a sociedade. E, segundo Bertault (1962, p. 214), Balzac foi o primeiro a querer englobar toda essa diversidade em seus romances; por isso, ele teve de usar “metáforas coloridas para exprimir as menores nuances do mundo exterior, o realce dos traços salientes, sinais fisiognomônicos.”²²

Balzac, enquanto demonstrava através de seu texto novas palavras, novas formas de escrever palavras e expressões e, enfim, sua nova forma de usar da língua francesa para construir seus romances, fazia, ao mesmo tempo, reflexões a respeito da influência que a mudança da sociedade teve sobre a língua por ela falada. Théophile Gautier percebe que a língua francesa “épurée par les classiques” do século XVII, era adequada apenas para a descrição de ideias gerais, e para retratar figuras convencionais. Portanto, Balzac, na meditação VII, intitulada “Da lua de mel”, apresenta a seguinte ponderação:

Já não podemos falar a língua enérgica, rude e grosseira dos nossos antepassados. A idade em que se fabricam tecidos tão finos, tão brilhantes, móveis tão elegantes, porcelanas tão ricas, devia ser a idade das perífrases e dos circunlóquios. (1955, p. 311).

Balzac foi então obrigado a encontrar para si uma língua especial, que criasse um espaço linguístico novo para dar conta das novas exigências retratistas do autor. Em seguida, trataremos de diversos recursos utilizados por Balzac na *Fisiologia do casamento*, que certamente contribuíram para a percepção de que se estava diante de novidades linguísticas.

2.1 Neologismos na *Fisiologia do casamento*

A respeito de suas criações de palavras, ainda que saibamos que nos *Contes drolatiques* (1837) encontram-se boa parte de seus neologismos, ao longo da *Fisiologia do casamento* também há algumas criações. Geralmente, Balzac simplesmente insere sua nova palavra no meio da narrativa, e não faz comentários sobre o que acabou de fazer; pelo contrário, dá continuidade ao seu raciocínio como se tivesse acabado de empregar uma palavra há muito conhecida pelos seus leitores. No entanto, no caso do neologismo “minotauriser”

²² “[...] des métaphores colorées pour rendre les moindres nuances du monde extérieur, le relief des traits saillants, signes physiognomoniques.” (p. 214).

(minotaurizar), Balzac dedica boa parte da meditação VII para explicar, em primeiro lugar, por que era necessário criá-la, depois para mostrar por que era essa a palavra própria para descrever o que a ela está associado. Vejamos, na sequência, por que o autor preferiu cunhar o termo “minotaurizar”, em lugar de empregar o termo *cocu* (chifrudo).

A palavra *cocu* faz-nos lembrar da peça de Molière (1622-1673), *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660). Balzac não só sabia disso, como alude explicitamente a esse autor quando reflete sobre o termo que, uma porção de vezes, é empregado com o propósito de descrever o marido traído. Entretanto, a despeito do uso frequente de tal palavra, o autor propõe sua própria terminologia:

Convém forjar uma palavra nova para substituir a cômica expressão de que se serviu Molière: pois como disse um autor contemporâneo, a linguagem desse grande homem é muito livre para as damas que acham a gaze muito espessa para os seus vestidos. (1955, p. 311).

Antes, entretanto, de expor qual seria a palavra e o porquê de sua escolha, o autor retoma uma personagem da mitologia grega:

Aqui e ali ofereciam-se à vista algumas selvas floridas, mas no meio de uma multidão de ruas que se cruzavam em todos os sentidos e apresentavam sempre à vista um caminho uniforme; entre as sarças, os rochedos e os espinheiros, o paciente tinha de combater um animal chamado Minotauro. Ora, minha senhora, se a senhora quer dar-me a honra de se lembrar de que o Minotauro era, de todos os animais corníferos, aquele que a mitologia nos assinala como o mais perigoso; que os atenienses, para se livrarem dos estragos que ele fazia, combinaram dar-lhe, por ano, cinquenta virgens; (*idem*, p. 122).

Portanto, o autor, antes de anunciar qual seria a sua contribuição ao léxico da língua francesa, começa pela explicação do processo que o levou até o novo termo proposto: depois de retomar o mito que envolve a figura do Minotauro e o labirinto, o “doutor nas artes e ciências conjugais” convence-nos de que o mito não é senão uma alegoria para os perigos do casamento. Assim, vemos Balzac declarar que, quando uma mulher for “inconsequente”, não se deve chamar mais o marido de *cocu*, mas sim, “o marido, na minha opinião, é, *minotaurizado*”²³. Tal criação lexical faz-nos lembrar da constatação do psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), de que “[a]s palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas”²⁴, pois a criação desse adjetivo – que também aparecerá em sua

²³ BALZAC, H. *op. cit.*, p. 312.

²⁴ Foi utilizada a versão Kindle de *O chiste e suas relações com o inconsciente*, por isso não aparecerão as páginas nas citações.

forma verbal “minotaurizar” (*minotauriser*) em outras partes²⁵ – parece-nos um dos neologismos mais criativos encontrados na *Fisiologia do casamento*, uma vez que, além de brincar perversamente com o tema do adultério, Balzac foi capaz inclusive de cunhar um novo verbo, que será usado por outros escritores, tal qual Charles Baudelaire (1821-1867) alguns anos depois.²⁶

O neologismo em questão, que contribui para o tom humorístico que permeia toda a obra, pode ser tomado como um chiste, dadas a forma com que Balzac apresenta a palavra e a associação que se fez com o homem traído. Segundo as especulações feitas por Freud no mesmo texto sobre os chistes, o chiste/neologismo explicitado acima (*minotaurisé* ou *minotauriser*) pode ser apreendido tal como o citado por Heymans (1896), retirado do poeta Heine (1797-1856): a palavra “*famillionär*”. Tanto “minotaurizar” quanto “*famillionär*”, parecem, a princípio, “estar erradamente construída[s], ser algo ininteligível, incompreensível, enigmático”, o que satisfaria a condição de desconcerto causado pelo chiste; conseqüentemente, assim que compreendemos o significado real dessas palavras, surge o efeito cômico. Apesar de ambas poderem ser explicadas por, aproximadamente, as mesmas características de certos chistes, faz-se necessário ressaltar que “*famillionär*”, como bem explicado pelo psicanalista, é resultado de um processo de condensação, ou seja, da justaposição das palavras familiar (*familiär*) e milionário (*Millionär*), ao passo que “minotaurizar” é a transformação do nome próprio de uma figura mitológica (Minotauro) em um verbo de sufixo “-izar” (-iser), (minotaurizar), isto é, de um processo de deslocamento da figura mitológica do Minotauro para o marido traído.

Ademais, a partir da pergunta de Freud se, em alguns casos, “o pensamento expresso na sentença possui em si mesmo o caráter de um chiste, ou [se] o chiste reside na expressão que o pensamento encontrou na sentença”, é possível pensar que, na verdade, o neologismo minotaurizar produz, a nosso ver, o efeito cômico pelos dois motivos: primeiro porque o tema do homem traído rende, em geral, muitos chistes e, segundo, porque a forma da palavra criada também. Em contrapartida, no caso de “*famillionär*”, Freud chega à conclusão de que o caráter chistoso reside na forma, e não no pensamento, pois ao tentar parafrasear “*famillionär*”, o efeito cômico some. Em comparação à palavra “minotaurizado”, deparamo-nos com uma paráfrase (ou uma explicação) feita pelo próprio autor justificando sua escolha: “Pois bem! minha senhora, por que não pediremos à mitologia que venha em auxílio da hipocrisia que nos invade

²⁵ A palavra aparecerá nas seguintes formas, com suas respectivas quantidades ao longo da *Fisiologia do casamento*: “minotaurisme”, aparece uma vez; “minotauriser”, aparece quatro vezes; “minotaurisé”, aparece dez vezes; “minotaure”, aparece dezenove vezes.

²⁶ Cf. *Trésor de la Langue Française*, s.v. “minotauriser”.

e impede que riamos como riam nossos antepassados?”²⁷ Ao sermos expostos à tal justificativa do neologismo, podemos nos perguntar se a extensão não contrariaria uma das condições de um chiste, a saber: a brevidade. No entanto, Freud, citando Lipps (1898), lança luz a essa dúvida: “Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas *demais*”.

Além da palavra minotaurizar, o autor, quando descreve uma cena que viveu em sua juventude – segundo ele, no ano de 1819, quando vivia num eremitério –, usa as seguintes palavras para retratar “um rendeiro geral do bom tempo” que morava numa casa de campo isolada e bem próxima dele: “célebre pela sua originalidade, e que, entre outros *heliogabalismos*, ia à Ópera, cabelos empoados com ouro”²⁸. A palavra destacada, isto é, “heliogabalismos” (em francês: *héliogaballeries*), é outro neologismo que aparece na obra; dessa vez, não há explicações, nem reflexões a respeito da palavra criada. Presume-se apenas que o neologismo remete ao imperador romano Heliogábalo (cerca de 203 – 222) e, provavelmente, ao seu estilo de vida, já que o substantivo é usado para descrever os hábitos do rendeiro geral. “Heliogabalismos”, ao contrário de “minotaurizar”, parece não ter tido grandes repercussões, uma vez que, até o momento, nem mesmo o *Trésor de la Langue Française* reconhece a palavra.

Por fim, outra palavra diferente encontrada foi “incornifistibuladas” (em francês: *incornifistibulées*). Na meditação V, “Dos predestinados”, o autor passa a descrever as profissões e os comportamentos dos homens casados que, de certa forma, contribuem para o surgimento de um amante de suas esposas. Logo, aparecem descritos os homens que estão sempre preocupados: os homens cujas ocupações vastas e sérias não lhes deixam um minuto para serem amáveis; suas fronteiras estão sempre carregadas, e a sua conversação raras vezes é alegre”²⁹; então, o autor classifica tais homens de “tropas incornifistibuladas”³⁰. Nesse caso, entretanto, não é possível afirmar que foi uma criação própria a Balzac, mas apenas a escolha do emprego da palavra cunhada por Rabelais, em *Le tiers livre* (1546). É curioso notar que “incornifistibulado” era, até a *Fisiologia do casamento*, uma palavra de ocorrência isolada (*hápax*); contudo, mesmo depois da retomada de Balzac, a palavra continua, até o momento, não fazendo parte do *Trésor de la Langue Française* e, aparentemente, não se encontra em nenhuma outra obra literária. Como Diaz (2018, p.1) recorda, o uso do neologismo vai além de

²⁷ BALZAC, H. *op. cit.*, p. 311-312.

²⁸ *Idem*, p. 280, grifos nossos.

²⁹ *Idem*, p. 278.

³⁰ *Idem*, p.

uma questão meramente cosmética, mas faz parte da própria imagem que o escritor tem de si, como criador:

[...] é na qualidade de escritor que Balzac se deseja neologista, reivindicando o direito à neologia para si mesmo, mas também, de maneira geral, para o grande escritor, cuja força de inovação não pode não incriminar a língua, e que, tanto segundo Balzac, quanto segundo Mercier, tem direitos especiais para fazê-lo.³¹

É possível que essa prática de criar neologismo se coadunasse com a própria dificuldade de se relacionar com a língua francesa. Dificuldade essa apontada, entre outros, por Gautier. O autor não detalha que tipo de dificuldade Balzac tinha, se era de ordem ortográfica, lexical, sintática ou outra. O fato é que realmente alguns erros gramaticais aparecem aqui e ali, como a falta de concordância do particípio passado, o emprego errado do pronome “en”, ou sua forma de escrever a expressão “sens dessus dessous” (em português: invertido, em desordem, de cima para baixo), um pouco diferente da forma antiga “cen dessus dessous”. Curioso notar que Balzac afirma, na meditação III, cujo tema é o perfil da mulher honesta (“Da mulher honesta”), que uma mulher que comete certos erros ao falar a língua francesa não pode ser considerada honesta. “Uma mulher que diz uma letra de *escâmbio* por letra de câmbio, *carçado* por calçado, *pedra de fiar* por pedra de afiar, que diz de um homem ‘É um *graçoso*, o senhor X!’ nunca pode ser honesta, seja qual for a sua fortuna.”³² Outrossim, quis Balzac brincar com a linguagem de maneira a instigar a curiosidade dos leitores e, para isso, chegou até mesmo a criar uma espécie de enigma, sobre a qual falaremos a seguir.

2.2 Enigma

A grande variedade de temas relacionados à instituição casamento é abordada sob divisão em capítulos temáticos, cujos títulos, chamados de meditações, contam com um total de trinta. Algumas palavras-chave costumam indicar a partir de qual campo o narrador pretende mover-se. É possível prever que a meditação XI, por exemplo, discorrerá sobre a educação da mulher, uma vez que seu título é “Da instrução no lar” – fato que realmente se comprova.

Porém, tem-se um caso curioso na meditação XXV, de título “Dos aliados”; a partir da constatação do narrador de que: “[d]ois entes unidos pelo matrimônio estão sujeitos à ação da religião e da sociedade; à da vida privada, e pela saúde, à da medicina”, ele toma a decisão de dividir a meditação em seis subdivisões, dentre as quais a primeira de título “ Das religiões

³¹ “[...] c’est en tant qu’écrivain que Balzac se veut néologue, revendiquant le droit à la néologie, pour lui-même mais aussi de manière générale pour le grand écrivain, dont la force d’innovation ne peut pas ne pas s’en prendre la langue, et qui, selon Balzac comme selon Mercier, a des droits spéciaux pour le faire.”

³² BALZAC, H. *op. cit.*, p. 261.

e da confissão consideradas em suas relações com o casamento”. No caso em questão, somos rapidamente surpreendidos, pois a meditação não se ocupa da religião com relação ao casamento, mas sim de alguma coisa misteriosa que ainda não foi decifrada. Logo após as primeiras linhas, nas quais o autor cita o moralista francês do século XVII, La Bruyère (1645-1696)³³, encontramos diversas letras reunidas, aparentemente formando palavras, mas que não parecem ter um verdadeiro significado.

Segundo Rónai (1957), o enigma de Balzac instiga a curiosidade de leitores desde a primeira edição, em 1829. Como esperado, uma gama de suspeitas e sugestões surge: parte dos leitores acredita ser erro tipográfico, outra um enigma; um estudioso de Balzac, Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907), verifica que o autor troca os caracteres das palavras sem sentido a cada nova edição da *Fisiologia do casamento*, ao passo que outro estudioso, Emmanuël Souchier (2015), chama tais páginas de “carnaval tipográfico”, como se, nos dias de hoje, um autor simplesmente apertasse teclas de um computador sem sequer olhar. Fato ainda mais curioso é que Balzac acrescentou à primeira edição da obra uma errata que dizia: “Para compreender bem o sentido dessas páginas, um leitor honesto deve reler diversas vezes as principais passagens; pois o autor colocou nessas páginas todo seu espírito”, ou seja, o autor quer dizer que sua ação não foi sem propósito. Aparentemente, o debate não se esgotará, já que, segundo Rónai (2012, p. 30), o enigma “nunca poderá ser desvendado completamente, a não ser que o manuscrito, perdido, da *Fisiologia do casamento* venha a ser encontrado.”

2.3 Metáforas

Afora o vocabulário médico usado ao longo da *Fisiologia do casamento*, Balzac também investiu em metáforas bélicas. A princípio, pensa-se que o autor usa tal figura de linguagem para comparar o casamento a uma batalha, o que ocorre, de fato, em alguns momentos: “[m]unido de todas estas vantagens, um marido apenas poderá entrar em luta com esperanças de bom sucesso.”³⁴ Porém, a batalha é comparada, de igual modo, a batalhas menores, aquelas lutadas no íntimo dos cônjuges; tomemos como exemplo a luta de uma mulher contra seus desejos sexuais fora do casamento:

Então, e antes que se apresente qualquer amante, uma mulher discute-lhe por assim dizer a legalidade; sofre em si um combate entre os deveres, as leis, a religião, e os desejos secretos de uma natureza que não recebe outro freio senão o que impõe a si própria. (p. 313).

³³ “La Bruyère disse espiritualmente: ‘É demais contra um marido a devoção e a galanteria: a mulher deveria optar.’ O autor pensa que La Bruyère se equivocou.” BALZAC, H. *op. cit.*, p. 458.

³⁴ BALZAC, H. *op.cit.*, p. 292.

Além de tais “guerras”, ocorre também uma batalha entre o marido e os solteiros, a ameaça constante para o casamento:

A conspiração urdida contra você pelo nosso milhão de celibatários famintos parece ser unânime no seu andamento. Apesar de serem todos estes solteirões inimigos uns dos outros e não se conhecerem entre si, uma espécie de instinto lhes deu a senha. (p. 314).

Por fim, deparamo-nos também com comparações compostas por metáforas bélicas e médicas numa única frase: “[e]ntão declaram-se, na esposa de você, o que nós denominaremos os *primeiros sintomas*, e desgraçado de quem não souber combatê-los!” (p. 313, grifos do autor).

2.4 Humor

“Não é a comédia das comédias?”³⁵

Após uma primeira leitura da *Fisiologia do casamento*, conclui-se que ela é, *grosso modo*, uma espécie de manual – com uma série de indicações, exemplos e conselhos –, com vistas a ensinar aos maridos como evitar o *status* de *cocu* (‘corno’). O tema, por si só, pode carregar um tom malicioso e desencadear inúmeros chistes; e a *Fisiologia do casamento* está repleta deles. Anteriormente, vimos algumas das peripécias linguísticas de Balzac, seus neologismos e, dependendo do ponto de vista, seus “erros” gramaticais ou seu jeito próprio de escrever algumas palavras e expressões. Além de todas essas criações, Balzac também manifesta sua criatividade com muito bom humor, em forma de calembures, anedotas e trocadilhos. Pois é como Samuel S. de Sacy afirma, no prefácio à edição da Gallimard (1971, p. 9): “não duvidemos, enquanto ele escrevia o livro, ele estava se divertindo; e se divertindo por se divertir, ele se divertia se divertindo, e ele se comprometia em nos divertir.”³⁶

Balzac coloca todo seu *esprit* ao longo da *Fisiologia do casamento*, apesar de saber que o tema da obra é algo tão comum quanto é o casamento na literatura. O autor sabe que: “[o] casamento é mais conhecido que o Barrabás da Paixão” e também que: “todas as ideias velhas que ele desperta, rolam nas literaturas desde que o mundo é mundo, e não há opinião útil nem projeto extravagante que não tenha ido ter às mãos de um autor, de um tipógrafo, de um livreiro e de um leitor.”³⁷ Porém, como o próprio autor expõe que o tema já foi extensivamente trabalhado e, mesmo assim, decide escrever uma obra só sobre isso, pode-se ser levado a concluir que ele acredita que fará algo diferente, de certa forma inédito. Observação que se

³⁵ *Idem*, p. 250.

³⁶ “[...] n’en doutons pas, tandis qu’il écrivait le livre, il s’amusait; et s’amusant de s’amuser, il s’amusait à s’amuser, et il se promettait bien de nous amuser.”

³⁷ BALZAC, H; *op. cit.*, p. 247.

confirma na introdução da *Fisiologia do casamento*, quando afirma que: “[r]estava ainda talvez uma em matéria de casamento, que é a de compilar as coisas que todos pensam e ninguém exprime”³⁸.

Ao longo de sua obra que divulga, segundo o próprio autor, o que ninguém tinha tido coragem de dizer antes, Balzac brinca com certos aspectos do casamento e, principalmente, de sua “doença conjugal”, o adultério, através de anedotas que poderiam causar um escândalo na época em que foi publicada – e de fato a *Fisiologia do casamento* gerou uma série de polêmicas que contribuíram para a fama de Balzac. Em sua arte de “anedotar” – outro neologismo do autor –, Balzac procura argumentar que, o que motiva suas pilhérias, é o tema de sua *Fisiologia*: “[a] matéria era tão grave que ele tentou constantemente *anedotá-la*, porque as anedotas são hoje o passaporte de toda a moral e o antinarcótico de todos os livros.”³⁹

As anedotas que se encontram espalhadas pela obra são ora criações do autor, ora cópias de outros autores, tal qual do “filósofo eclético do século XVIII”⁴⁰, Nicolas Chamfort (1741-1794), cujas máximas também serão reproduzidas ao longo da *Fisiologia do casamento*. Reproduziremos, a seguir, uma anedota aparentemente criada por Balzac, acerca da figura do *cocu* (homem traído): “Um dia, o Príncipe de Ligne encontra o amante de sua mulher, e corre para ele, rindo como um louco: - Meu caro – disse ele – esta noite correei-te!”⁴¹

Seguindo novamente algumas das propostas de Sigmund Freud, acerca da composição dos chistes em *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* (1905), o chiste acima transcrito causaria, num primeiro momento, uma certa confusão, visto que o marido fala o que se esperaria ouvir do amante – ou o que, na verdade, não se esperaria ouvir de ninguém. Por esse motivo, além do desconcerto comum a muitos chistes, aqui também se encontra o “sentido do *nonsense*”, levantado por Lipps (1896), e citado por Freud: “[a]quilo que, em certo momento, pareceu-nos ter um significado, verificamos agora que é completamente destituído de sentido.”

Portanto, se pensarmos nas formas de análise dos processos chistosos utilizados por Freud, poderíamos tentar explicar essa anedota por um processo de deslocamento, que, nesse caso, ocorreu com a transferência da fala que supostamente seria do amante, para a do marido. Inicialmente, os leitores são tomados pelo desconcerto; em seguida, compreende-se que o que causa o riso é justamente o inesperado, decorrente do deslocamento e do fato de algo dessa natureza ter sido dito.

³⁸ *Idem*, p. 242.

³⁹ *Idem*, p. 243.

⁴⁰ *Idem*, p. 272.

⁴¹ *Idem*, p. 496.

Por último, além das características descritas, pode-se identificar também um processo de condensação. O comentário chistoso do marido, justamente por ser dirigido ao amante da esposa, serve para mostrar duas coisas: primeiro, que o marido está a par do adultério da esposa, e até mesmo sabe quem é o amante; segundo, o marido impõe-se como uma autoridade, visto que é como se dissesse “*eu sou o marido, eu tenho direito de ter relações com a minha esposa*”.

O chiste brevemente analisado acima trabalha, sobretudo, com o tema do adultério. Porém, ao longo das trinta meditações que compõem a *Fisiologia do casamento*, Balzac surpreende-nos com muitos outros chistes, de temas variados. A seguir transcrevemos outro excerto chistoso:

Os homens notáveis que elevaram o monumento imortal dos nossos códigos eram quase todos antigos legistas impressionados com a importância das leis romanas; e, além disso, não fundavam instituições políticas. Filhos da Revolução, acreditaram, com ela, que a lei do divórcio, sabiamente restrita, e a faculdade das *submissões respeitadas* eram melhoramentos suficientes. Perante as recordações da antiga ordem de coisas, estas instituições novas parecem imensas. (p. 328, grifos nossos).

As palavras destacadas, “submissões respeitadas” (em francês: *soumissions respectueuses*), referem-se, com uma modificação sutil, à expressão existente na língua francesa “*sommation respectueuse*”, cujo significado é, segundo o *Trésor de la langue française*, “ato solene através do qual, na legislação francesa em vigor ainda no início do século XX, o filho maior até uma certa idade solicitava o consentimento dos pais ao projeto de casamento que ele formou”⁴².

Visto isso, e passado o estranhamento inicial, conclui-se que, propositalmente, o autor fez um calembur, uma vez que trocou uma das palavras da expressão por outra foneticamente semelhante, técnica que produz um bom chiste, segundo afirmação de Freud, ainda no mesmo texto, de “que quanto mais leve for a modificação melhor será o chiste”.

Nesse caso, parece-nos viável analisar esse calembur sob a ideia de deslocamento, pois, ao estar inserido num parágrafo cujo tema é leis e códigos matrimoniais, o autor desvia a expectativa do leitor de encontrar a expressão já conhecida, em direção a seu julgamento subjetivo em relação ao casamento – encontrado também no chiste, transcrito por Freud, sobre o desempenho dos dois irmãos na escola. Mesmo na versão balzaquiana da expressão, a palavra mantida, “respeitadas” (*respectueuses*), continua a contribuir para o sentido pretendido, já que, se o casamento é apontado como uma submissão, ela não deixa de ser uma relação atenciosa, respeitosa entre os cônjuges.

⁴² “Acte solennel par lequel, dans la législation française en vigueur encore au début du XX^e siècle, l'enfant majeur jusqu'à un certain âge requérait ses parents de donner leur consentement au projet de mariage qu'il avait formé.”

Por fim, se aplicássemos a técnica de redução usada por Freud a fim de descobrir os processos de formação de um chiste, poderíamos pensar, em primeiro lugar, que se o autor tivesse mantido a expressão existente “*sommatation respectueuse*”, o tom chistoso sumiria completamente, engolido pela uniformidade temática do parágrafo; em segundo lugar, se ele tivesse escolhido outra palavra de significado parecido a “submissão” (*soumission*), como “servidão” (*servitude*), por exemplo, não encontraríamos um calembur efetivo, pois a similaridade sonora teria desaparecido; por último, se Balzac tivesse dito que achava que o casamento é uma submissão, o mesmo efeito cômico não seria mantido.

Considerações finais

Os recursos linguísticos empregados por Balzac na *Fisiologia do casamento*, expostos e descritos – ainda que brevemente – acima, podem ser vistos, na superfície do texto, apenas como uma maquiagem, ou como um acessório que se acrescenta ao texto para tornar a leitura mais agradável e tentar disfarçar a atmosfera pesada que um texto sobre a “doença conjugal” poderia ter. No entanto, acreditamos que haja uma função que justificaria o uso desses recursos. Balzac, frequentemente apresentado pela crítica como um dos mestres do Realismo, nos apresenta sua forma de compreender a realidade social. A *Fisiologia do casamento* não se encaixa nos moldes de um romance, como os tantos outros que fazem parte da *Comédia humana*; apesar disso, esse tratado analítico com pretensões científicas não deixa de ser a expressão literária da realidade social. Não se encontra, na obra em questão, um autor que olha cegamente para a sociedade francesa e a aceita tal como ela é, mas, pelo contrário, faz a denúncia de diversos problemas nos costumes.

No caso do tom pilhérico, principalmente, encontra-se uma forma de dizer a verdade, mas tendo, ainda, como mecanismo de proteção, o humor; na pior das hipóteses, diz-se que não deveria ser levado a sério. Freud, em *O Humor* (1927), afirma: “Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção.” O humor na *Fisiologia do casamento* “cava a realidade para fazer aparecer o caráter atroz e sufocante”⁴³ dos problemas dos costumes da sociedade francesa.

⁴³ MICHEL, A. *Introduction à la Physiologie du mariage*, p. 895.

Referências bibliográficas

- BALZAC, H. *Physiologie du mariage*. Paris: Gallimard, 1971. Col. Folio Classique.
- _____. Fisiologia do casamento. In: RÓNAI, P. (org). *A Comédia Humana*. Vol. XVII, 3ª. Ed. Porto Alegre: Globo, 1955, p. 225-513.
- _____. *La Peau de Chagrin*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.
- BARBÉRIS, P. *Balzac une mythologie réaliste*. Paris: Larousse, 1971.
- BARRIÈRE, M. *L'œuvre de H. de Balzac : Étude littéraire et philosophique sur la Comédie Humaine*. Paris: Calmann Lévy, 1890.
- BASSET, N. La « Physiologie du mariage » est-elle une physiologie ? In: *L'Année balzacienne*, n°7, p. 101-114. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- _____. Les physiologies au XIX^e siècle et la mode. In: *L'Année balzacienne*, n°5, p. 157-172. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- BERTAULT, P. *Balzac*. Paris: Hatier, 1962.
- BRUNETIÈRE, F. *Honoré de Balzac*. Paris: Calmann-Lévy, 1906.
- CITRON, P. *Dans Balzac*. Paris: Seuil, 1986.
- DIAZ, J. *Mots nouveaux, mots à la mode: Balzac théoricien et praticien du néologisme*. 2018. [Texto ainda não publicado e enviado por e-mail].
- FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2017, Versão Kindle.
- _____. O humor (1927). In: *Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. 21.
- GAUTIER, T. *Honoré de Balzac*. Paris: Librairie Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
- MARCEAU, F. *Balzac et son monde*. 2ª. ed. Paris: Gallimard, 2008.
- MICHEL, A. *Introduction à la Physiologie du mariage*. In : *La Comédie humaine*. Vol. XI., Paris : Gallimard, 1980.
- MOZET, N. *Balzac au pluriel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- _____. Guide orthographique de *La Comédie Humaine* de Balzac. In: Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). Disponível em: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/orthographique.htm>. Acesso em: 09 out. 2018.

PIERROT, A. Style de genèse et style d'auteur. In: *Romantisme*. 2010/2 (n° 148), p. 103-113. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-103.htm>. Acesso em: 3 out. 2018.

PRIOULT, A. L'achèvement de la "Physiologie du mariage". In: _____. *Balzac avant la Comédie humaine (1818-1829) : Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre*. Paris: Librairie Georges Courville, 1936.

RÓNAI, P. *Balzac e a Comédia Humana*. São Paulo: Globo, 2012.

_____. (org). *A Comédie humana de Honoré de Balzac*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Globo, 1955.

SOUCHIER, E. *Le Carnaval typographique de Balzac : Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique*. Communication et langages, ISSN 0336-1500, N° 185, 2015, p. 3-22. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2015-3-page-3.htm>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

SYMONS, A. Balzac. In: _____. *The symbolist movement in literature*. New York: E.P. Dutton & Company, 1919, p. 10-43.

TLFi: *Trésor de la langue Française informatisé*. Disponível em: <<http://atilf.atilf.fr/>>. Acesso em: 29 set. 2018.

ROMANCES NO BRASIL E NO IMPÉRIO RUSSO: A PRESENÇA DE OBRAS FICCIONAIS NO CATÁLOGO DO REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA (1906) E DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ODESSA (1901-1903)

Larissa de Assumpção¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a presença de romances em catálogos de duas bibliotecas públicas, localizadas no Brasil e no Império Russo. Por meio dessa análise, pretendeu-se compreender as semelhanças e diferenças entre as obras presentes em um mesmo período em estabelecimentos localizados em lugares distantes do mundo, mas conectados por um mesmo contexto de circulação de impressos. Para isso, foram utilizados a lista de romances existentes em um catálogo do Gabinete Português de Leitura, publicado no ano de 1906, e um catálogo da Biblioteca Pública de Odessa, publicado em dois tomos, sendo o primeiro datado de 1901 e o segundo de 1903. Dessa listagem, foram destacados alguns dados – como a língua de edição das obras e os autores e obras mais presentes nos estabelecimentos –, que serviram como base para a comparação dos acervos. Após a análise, conclui-se que as bibliotecas apresentavam algumas diferenças, como a grande presença de obras escritas em russo e provenientes do Império Russo na biblioteca de Odessa, e a existências de livros em português na biblioteca do Brasil. No entanto, os catálogos também possuíam algumas semelhanças entre si, entre as quais se destacam a grande presença dos mesmos autores e obras francesas que fizeram grande sucesso de público no período, bem como o destaque da língua francesa como língua de tradução e de edição das obras ficcionais. Concluiu-se, assim, que, apesar da distância geográfica entre o Rio de Janeiro e Odessa, as duas cidades faziam parte de um mesmo cenário de circulação de impressos no século XIX.

Palavras-chave: Brasil. Império Russo. Biblioteca. Romance. Século XIX.

Abstract: This work aims to analyze the presence of novels in catalogs of two public libraries, located in Brazil and Russia. Through this analysis, it was possible to understand the similarities and differences between the novels present in the same period in libraries located in distant places of the world, but connected by the same context of circulation of books. The sources of this research were the catalog of the Portuguese Reading Office, published in 1906, and a catalog of the Odessa Public Library, published in two volumes, in 1901 and 1903. The data used as a basis for comparing the collections were the language of the books and the authors and titles that were most present in the libraries. After the analysis, it was concluded that the establishments presented some differences, such as the presence of works written in Russian and coming from the Russian Empire in the library of Odessa, and the existence of works in Portuguese in the library of Brazil. However, the catalogs also had some similarities among them, such as the great presence of the same authors and French works that made great success of public in the period, as well as the prominence of the French language as a language of translation and edition of the fictional works. It was concluded that, despite the geographic distance between Rio de Janeiro and Odessa, the two cities were part of the same scenario of circulation of novels in the nineteenth century.

Keywords: Brazil. Russia. Library. Novel. Nineteenth Century.

¹ Mestra em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: larissadeassumpcao@gmail.com. Bolsista FAPESP (2016/06129-3).

Os catálogos de bibliotecas públicas e particulares vêm sendo utilizados dentro das pesquisas voltadas à História da Literatura como fonte de indícios sobre o contexto em que determinadas obras e autores circularam em um período específico e sobre os livros que os leitores tinham à sua disposição quando frequentavam esse tipo de estabelecimento. Roger Chartier, em seu texto “História e Literatura”, menciona a importância desse tipo de estudo, que contribui para que se pense o contexto e a materialidade da obra, reconhecendo que “nem as inteligências nem as ideias são descarnadas e (...) que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas”².

Por isso, a pesquisa em catálogos de bibliotecas públicas e privadas, assim como em outras fontes primárias, colabora para a compreensão de como foi a recepção e circulação das obras em um período específico. Além disso, dados extraídos da quantificação de autores, títulos, línguas e locais de edição mais presentes nos acervos podem revelar informações sobre importação e exportação de obras em diferentes países no século XIX. Como exemplo de estudos que utilizaram catálogos de bibliotecas públicas como fontes primárias, é possível citar o trabalho de Nelson Shapochnik³, que estudou a composição de acervos de gabinetes de leituras e bibliotecas do Rio de Janeiro no século XIX, e a tese de Alexandre Paixão⁴, que utilizou os catálogos de 1858 e 1868 do Gabinete de Leitura para obter indícios sobre a circulação das obras de Alexandre Dumas entre o público carioca do período.

Tendo como base essa linha de pesquisa, o presente trabalho tem por objetivo analisar a presença de obras ficcionais em acervos de duas bibliotecas públicas, localizadas no Brasil e no Império Russo: a Biblioteca Pública de Odessa e o Gabinete Português de Leitura. O interesse especial por obras ficcionais – denominação que engloba romances, contos e novelas – se dá devido ao grande sucesso desse gênero literário ao longo do século XIX, que poderia ser obtido de diversas formas pelos leitores do período, como por meio dos folhetins, publicados nos jornais, em livrarias, bibliotecas, gabinetes de leitura e leilões. Sabe-se, assim, que, apesar de terem sido mal recebidas pela crítica literária do final do século XVIII e início do século XIX – que apresentava uma opinião negativa sobre elas por não fazerem parte das poéticas

² CHARTIER, Roger. História e Literatura. In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: A História, entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

³ SCHAPOCHNIK, Nelson. Os jardins das delícias: *Gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na corte imperial*. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção de Doutor em História. Orientador: Prof. Dr. Nicolau Sevcenko. São Paulo, 1999.

⁴ PAIXÃO, Alexandre Henrique. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

clássicas, tratarem de situações cotidianas e consideradas imorais e representarem, por isso, um perigo para os leitores –, as obras de ficção atingiram um público amplo do período e circularam entre diferentes países⁵. Como veremos mais adiante, essa grande difusão permitiu que os mesmos títulos chegassem a locais geograficamente distantes e com diferenças culturais entre si.

Além de serem separadas por uma grande distância geográfica, as cidades de Odessa e do Rio de Janeiro também têm uma história bastante diferente. Odessa, município que hoje faz parte da Ucrânia, era, na época em que o catálogo estudado foi publicado, parte do extenso Império Russo. Sua fundação se deu em 1794, por influência da imperatriz Catarina II, que desejava que o local se tornasse um grande centro de comércio e tivesse um dos maiores portos da região⁶. Com o tempo, a cidade realmente cresceu, atraiu diversos comerciantes e se tornou a quarta maior cidade do império russo, atrás apenas de São Petersburgo, Moscou e Varsóvia⁷. O grande número de estrangeiros na cidade permitiu que diversas línguas convivessem nesse espaço. Em 1892, quando a população da cidade era de 338.690 habitantes, apenas 58% tinham o russo como língua materna, enquanto 31% tinham o ídiche, 3.8% o polonês, 1.6% o alemão e 1,56% o grego⁸. Esse grande número de estrangeiros poderia frequentar a Biblioteca de Odessa, que era aberta ao público e que possuía um acervo bastante diversificado no que se refere às línguas de edição.

É importante citar, também, que esse estabelecimento foi a primeira biblioteca pública da cidade, e foi fundada em 1830, com o objetivo de suprir as necessidades do sistema educacional⁹. Ela foi criada em um período em que o Império Russo buscava construir a ideia de nação e valorizar a produção intelectual nacional o que, como será visto mais adiante, influenciou na composição do seu acervo. Não foram encontradas informações precisas sobre o público leitor dessa biblioteca. Sabe-se, no entanto, que, em 1897, segundo dados do censo realizado na cidade, 57.87% da população eram alfabetizados¹⁰, o que correspondia a 233.687 pessoas que, por saberem ler, poderiam frequentar a biblioteca.

O município do Rio de Janeiro, onde se localiza o Gabinete Português de Leitura, passou por uma trajetória bastante diferente. A origem deste município se deu em 1565, pelas

⁵ ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>>. Acesso em 04 de janeiro de 2019.

⁶ HERLIHY, Patricia. *Odessa: A History (1794-1914)*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p.7

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ *Idem*, pp. 241-242.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem*, p. 243.

mãos de Estácio de Sá, em uma região próxima a aldeias indígenas e onde atuavam muitos jesuítas¹¹. Com o tempo, a cidade, assim como Odessa, se expandiu bastante, e passou a funcionar como local de importação e exportação de diferentes produtos, tendo se tornado capital da colônia em 1763¹². O desenvolvimento do Rio de Janeiro evoluiu muito após 1808, com a vinda da Família Real Portuguesa e a consequente reforma de prédios e fundação de locais como a Imprensa Régia, o Real Jardim Botânico, a Real Biblioteca e o Museu Real. Nesse período e ao longo de todo o século XIX, a cidade atraiu, assim como Odessa, diversos imigrantes. Segundo Sidney Chalhoub, em 1890 o Rio de Janeiro contava com 155.202 imigrantes, que formavam cerca de 28% da população da cidade¹³.

O Gabinete Português de Leitura foi fundado em 1837, data próxima à da construção da Biblioteca de Odessa. No entanto, seu objetivo principal era bastante diferente: o estabelecimento pretendia funcionar como uma forma de manter a memória da cultura portuguesa no Brasil e servir como um espaço de sociabilidade para os lusitanos residentes no país¹⁴. No entanto, seu acervo era aberto a qualquer pessoa que pagasse a subscrição de 12\$ réis anuais, o que permitia que ele fosse frequentado também por brasileiros e outros estrangeiros. Sobre a taxa de alfabetização do Rio de Janeiro do período, sabe-se que, segundo o censo realizado em 1906, esta correspondia a 51.9%¹⁵, porcentagem parecida com a da cidade de Odessa. No entanto, devido ao fato de a cidade brasileira possuir muito mais habitantes do que o Império Russo (tendo cerca de 811.443 pessoas no período¹⁶), esse número corresponde a 421.072 pessoas alfabetizadas, que poderiam frequentar as bibliotecas do município.

Com base nos dados expostos acima, nota-se que as cidades apresentavam semelhanças, como o grande número de imigrantes, o crescimento ao longo do século XIX e o índice de alfabetização, e também diferenças, como as línguas faladas em cada uma das cidades e o objetivo principal das bibliotecas que serão analisadas. Essas características se refletem nos catálogos da Biblioteca de Odessa e do Gabinete Português de Leitura que, apesar de mostrarem que as duas cidades estavam inseridas em um mesmo contexto de circulação de impressos, também se diferenciam em alguns aspectos.

Uma das diferenças entre os acervos das bibliotecas é a quantidade de obras ficcionais presentes nos catálogos de cada uma delas. O catálogo da biblioteca russa, publicado nos anos

¹¹ ENDERS, Armelle. *A História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus editora, 2015.

¹² *Idem*.

¹³ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar & botequim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Recenseamento do Rio de Janeiro (distrito federal)*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1907. p. 13. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv49678.pdf>. Acesso em 01 out. 2018.

¹⁶ *Idem*.

de 1901 e 1903, conta com um total de 3.726 livros, dos quais cerca de 2.174 (58,3%) são de ficção. Já o acervo do Gabinete Português, que contava com cerca de 32.000 (e mais de 64.000 volumes) em 1889¹⁷, possui, em seu catálogo, 5.841 títulos na seção intitulada “Romance. Contos. Novellas”, o que indica que cerca de 18% do seu acervo era formado por obras de ficção. Nota-se que, apesar de a porcentagem de romances na biblioteca portuguesa ser menor do que na de Odessa, a quantidade de títulos que se encaixa nesta categoria é maior, devido ao tamanho do seu acervo. De qualquer maneira, ambas as bibliotecas possuíam um número significativo de prosa ficcional, que estava disponível para a leitura dos seus frequentadores.

Outro ponto que deve ser levado em consideração na comparação dos catálogos são as línguas de edição que mais se destacam em cada um dos acervos, e que podem ser visualizadas nos gráficos abaixo:

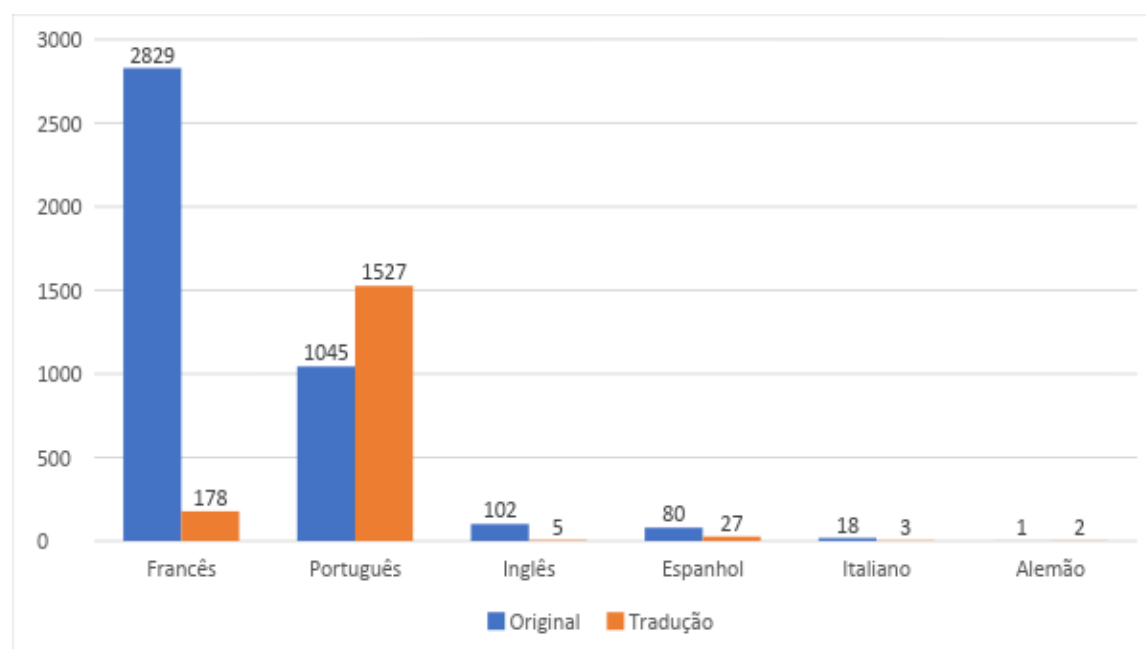


Gráfico 1: Línguas de edição das obras ficcionais do Gabinete Português de Leitura

¹⁷ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1889, p. 1613.

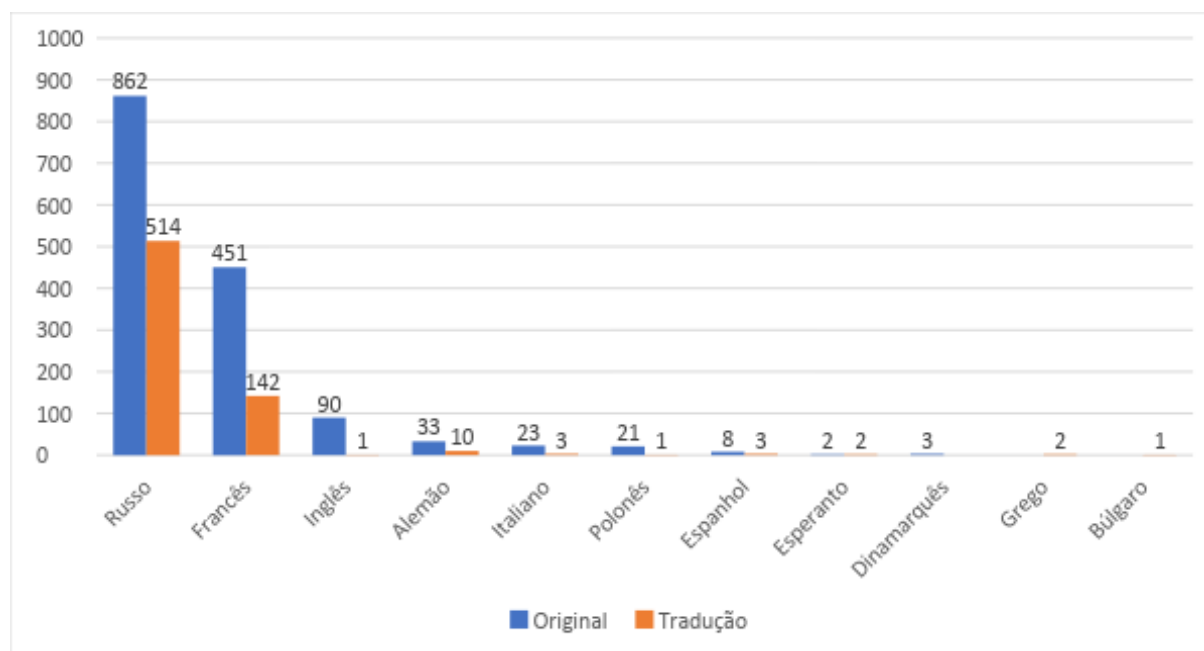


Gráfico 2: Línguas de edição dos romances da Biblioteca Pública de Odessa

Pode-se notar, com base nos gráficos, que uma das diferenças entre as duas bibliotecas é a variedade de línguas presentes em cada um dos acervos. Na biblioteca russa, as línguas de edição dos livros são muito mais variadas e incluem línguas pouco faladas no Brasil do período, como o búlgaro, o polonês e o grego. Essa variedade pode ser explicada pelo grande número de imigrantes que tinham essas línguas como maternas e que se mudaram para essa cidade ao longo dos séculos XVIII e XIX. Destaca-se também, na biblioteca russa, a presença do Esperanto, língua artificial criada dentro por Lázaro Zamenhof, com o objetivo de se tornar uma linguagem universal. O primeiro livro sobre o esperanto foi publicado em 1887, em russo, na cidade de Varsóvia¹⁸. A existência dessas línguas no acervo mostra que, por mais que fizessem parte de um mercado de circulação de impressos, os acervos das bibliotecas mantêm características relacionadas ao local em que elas foram formadas e ao seu público leitor.

Não é possível deixar de mencionar a presença do russo, que é a língua de edição de 63,2% das obras na biblioteca de Odessa. Para compreender essa predominância, é preciso levar em consideração que esse estabelecimento foi criado em um momento de valorização da cultura nacional do Império Russo. Nesse período, segundo Orlando Figes, “a energia artística do país foi quase inteiramente dedicada à busca da compreensão da ideia da sua nacionalidade”¹⁹, o que torna compreensível a grande produção de romances russos e a sua aparição nessa

¹⁸ Ver: KISELMAN, Christer. Esperanto: Its Origins and early history. *Prace Komisji Spraw Europejskich PAU*. Cracóvia: Polska Akademia Umiejetnosci, 2008.

¹⁹ FIGES, Orlando. *Uma História cultural da Rússia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2017. p.

biblioteca pública. No entanto, esse conjunto de obras em russo também contém títulos de romances que foram traduzidos para o russo, mas que originalmente foram escritos em francês (102 obras), inglês (75), alemão (25), italiano (11) e espanhol (06). Esses dados mostram que o público leitor russo estava inserido em um contexto internacional de circulação de impressos, e que entrava em contato com romances estrangeiros, tanto em língua original, quanto traduzidos para o russo.

No Gabinete Português de leitura, a variedade de línguas é menor, tendo obras editadas em francês, português, inglês, espanhol, italiano e alemão. A presença dessas quatro últimas línguas se justifica pelo grande número de pessoas com nacionalidades estrangeiras no país, que chegavam a compor 30% da população em 1890²⁰. As obras em português correspondem a 44% do total, mas são, em sua maioria, frutos de traduções de romances escritos originalmente em outras línguas, como o francês (como ocorre em 1189 dos casos), o espanhol (língua original de 141 das obras em português), o inglês (em que foram escritos 141 desses livros), o alemão (29 obras) e o italiano (28).

O francês é uma língua que se destaca tanto no catálogo do Gabinete Português quanto no da biblioteca russa. Na biblioteca localizada no Brasil, essa foi a língua de edição de 44% das obras, sendo mais presente do que o português, apesar de o objetivo principal desse estabelecimento ser a preservação da cultura lusitana em território brasileiro. Esse fato se deve, provavelmente, à grande predominância da França como um centro de produção e exportação de romances no século XIX. Além disso, Alexandre Paixão afirma que, apesar de esse estabelecimento ter como objetivo o fortalecimento da cultura portuguesa, os seus leitores apreciavam os romances vindos da França, e esse gosto pela cultura francesa acabou predominando na construção do acervo dessa biblioteca²¹ que, como já mencionado anteriormente, dependia do dinheiro da subscrição de seus associados para se manter funcionando.

No que se refere ao Império Russo, a língua francesa também tinha destaque no país como língua de cultura. Em seu livro *A República Mundial das Letras*, Pascale Casanova explica a importância da França para a produção literária do período oitocentista e cita, também, como essa influência da língua francesa chegou até o Império Russo, principalmente nos meios aristocráticos, em que representava “uma espécie de segunda língua de conversa e da ‘civildade’”²². Aparentemente, o conhecimento da língua francesa também se estendia a outros

²⁰ CHALHOUB, Sidney. *Op. cit.*

²¹ PAIXÃO, Alexandre. “O Gosto literário pelos romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro”. In: ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: A Circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.

²² CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 92

estratos da sociedade, o que tornava a leitura de romances em francês possível para o público que frequentava a biblioteca de Odessa. De qualquer maneira, a grande presença da língua francesa em ambas as bibliotecas mostra como ela era importante como língua de tradução e produção de romances tanto no continente americano quanto no Leste Europeu. Além disso, pode-se perceber que, apesar de as histórias literárias normalmente serem divididas de acordo com a produção nacional dos países, os leitores do Brasil e do Império Russo estavam em contato com livros escritos em línguas diferentes de sua língua materna, e que retratavam ambientes e culturas diferentes daquelas às quais eles estavam acostumados.

Não é possível deixar de notar, ainda, o quanto a ideia de centro e periferia pode ser discutida a partir dos dados sobre as línguas presentes nas bibliotecas. Segundo Pascale Casanova, Paris seria a “capital do universo literário, a cidade dotada de maior prestígio literário do mundo”²³ nos séculos XVIII e XIX. Nesse contexto, a capital francesa seria o centro desse mundo da literatura, e os demais países, como o Império Russo e o Brasil, pertencentes à periferia, seriam “definidos e delimitados de acordo com sua distância estética do espaço de ‘fabricação’ e consagração da literatura”²⁴. A língua francesa também desenhou, segundo Casanova, um importante papel nesse universo literário: “o francês impõe-se a todos sem o concurso de nenhuma autoridade política, como a língua de todos, para todos, a serviço de todos, a língua da civilidade e da conversa refinada, cuja ‘jurisdição’ tende-se a toda a Europa”²⁵.

Essa influência da “República Mundial das Letras” explicaria a grande quantidade de livros em francês e de romancistas franceses – como será exposto mais adiante – nos acervos. Afinal, o Império do Brasil e da Rússia, apesar de se localizarem em locais distantes geograficamente, se inseriam em um mesmo contexto de produção e circulação de romances, no qual a França exercia um papel muito importante. No entanto, não é possível deixar de notar que esses dois locais periféricos, apesar de, assim como outros países do mundo ocidental do período, receberem a influência da França e da língua francesa, também possuíam certa autonomia ao construir seus acervos de acordo com a cultura local e o ambiente em que as bibliotecas se encontravam. Isso explicaria o grande número de obras em português, no Gabinete Português, e de livros russos em Odessa.

Dentro do Império Russo, essa valorização da língua nacional pode ser explicada pelo repúdio que a cultura francesa sofreu após a Revolução Francesa e a invasão de Napoleão. Durante a maior parte do século XVIII, esse Império se baseou muito em seus costumes e

²³ *Idem*, p. 40

²⁴ *Idem ibidem*.

²⁵ *Idem*, pp. 92 e 93

educação na cultura europeia, e a aristocracia utilizava majoritariamente o francês para se comunicar entre si²⁶. Entretanto, essa relação com o França se alterou após a Revolução de 1789, quando “o reinado jacobino do terror solapou a crença da Rússia na Europa como força de progresso e esclarecimento”²⁷. Além disso, após a invasão da Rússia por Napoleão, em 1812, surgiu a necessidade de resgatar a cultura popular e criar uma ideia de nação, para que os homens quisessem se unir para combater o inimigo em comum. Esse processo também influenciou o desejo dos escritores de produzir uma literatura russa, e fez com que o russo passasse a ter mais importância ao longo do século XIX. Quando a Biblioteca de Odessa foi fundada, em 1830, esse renascimento cultural do Império Russo continuava em andamento, o que pode explicar a grande quantidade de romances russos no catálogo, que podem ter sido adquiridos para compor o catálogo dessa biblioteca justamente para valorizar a literatura e a cultura nacional.

No que se refere ao Gabinete, este foi, como já mencionado anteriormente, fundado com o objetivo de ser um espaço de sociabilidade para os portugueses e valorizar essa cultura em solo brasileiro. A necessidade de formar um espaço que valorizasse a literatura de Portugal muito provavelmente influenciou a compra de livros em língua portuguesa. Além disso, segundo Alexandre Paixão, muitos dos acionistas que colaboraram para o funcionamento do gabinete se interessavam por romances que estivessem em “língua pátria”²⁸. Ademais, a Ata da Assembleia Geral, realizada em 1837, mesmo ano de fundação do estabelecimento, revela que a diretoria daria prioridade, na formação do acervo, a obras portuguesas²⁹. No entanto, o fato de esse estabelecimento se manter funcionando devido aos valores pagos nas subscrições também tornava necessário agradar ao gosto do público formado principalmente por pequenos comerciantes³⁰, e que desejava ler romances franceses, ainda que em traduções para o português.

Esses dados mostram que as bibliotecas públicas no século XIX, por mais que sofressem influência da cultura, literatura e língua francesas, também possuíam liberdade para formar seus acervos de acordo com o objetivo que estivessem buscando e com o desejo do seu público leitor. Também é interessante notar que, por mais que os ambientes em que as

²⁶ FIGES, Orlando. *Uma História cultural da Rússia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2017. p. 53

²⁷ *Idem*, p.60

²⁸ PAIXÃO, Alexandre Henrique. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 99.

²⁹ PAIXÃO, Alexandre. “O Gosto literário pelos romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro”. In: ABREU, Márcia (org.). *Romances em Movimento: A Circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.

³⁰ *Idem*, p. 258.

bibliotecas se encontravam fossem multiculturais e compostos por muitos imigrantes, como era o caso do Rio de Janeiro e Odessa, a composição do acervo atendia aos desejos de seus dirigentes e ao objetivo do estabelecimento dentro dos planos de valorização nacional que estavam em andamento no século XIX.

Apesar dessa influência, o grande destaque da França e a presença de obras de outros países estrangeiros nos acervos são inegáveis, e essa diversidade se reflete também nos dados sobre os autores mais presentes neles e que podem ser visualizados nas tabelas a seguir:

Nome	Número de Obras
Alexandre Dumas	240 (4,1%)
Paul de Kock	152 (2,6%)
Xavier de Montépin	134 (2,3%)
Camilo Castelo Branco	106 (1,8%)
Pierre Alexis de Ponson du Terrail	103 (1,8%)
Paul Féval	99 (1,7%)
Eugène Sue	85 (1,4%)
Jules Verne	67 (1,14%)
Émile Zola	63 (1,08%)
Enrique Pérez Escrich	51 (0,9%)
Frédéric Soulié	51 (0,9%)
George Sand	51 (0,9%)

Tabela 1: Autores mais presentes no Gabinete Português de Leitura

Nome	Número de obras
Walter Scott	61 (2,8%)
Charles Dickens	45 (2,06%)
Alexandre Dumas	28 (1,28%)
George Sand	26 (1,19%)
Émile Zola	26 (1,19%)
Victor Hugo	24 (1,1%)
Liev Tolstoi	22 (1,1%)
Alphonse Daudet	19 (0,9%)
Edward Bulwer Lytton	18 (0,8%)

Paul de Kock	18 (0,8%)
M. E. Saltykov	16 (0.7%)

Tabela 2: Autores mais presentes na Biblioteca Pública de Odessa

Observando as tabelas, é possível destacar algumas diferenças entre elas, como a presença de autores russos somente na biblioteca de Odessa, e destaque do português Camilo Castello Branco na biblioteca do Brasil. Esses dados, assim como a presença de línguas ligadas ao Império Brasileiro somente na biblioteca do Brasil e de línguas comuns entre os imigrantes de Odessa na biblioteca do Império Russo, confirmam a afirmação já realizada de que o local onde um acervo é formado influencia em quais autores e obras ele possuirá. Outra diferença entre os acervos é o fato de o Gabinete Português de Leitura conter um número maior de escritores que fizeram grande sucesso de público, principalmente devido à publicação de romances em folhetim. Esse é o caso de Alexandre Dumas, Paul de Kock, Xavier de Montépin, Ponson du Terrail e Eugène Sue. Essa predominância pode ter relação com o gosto do público leitor do período, do qual o estabelecimento dependia para manter as subscrições. Além disso, esses dados demonstram a importância dos romances em folhetim, surgidos em 1836, que atingiram e agradaram leitores de todo o mundo e modificaram alguns dos critérios utilizados para julgar um romance como sendo bom ou ruim³¹. A Biblioteca de Odessa, por ser pública e gratuita, não precisava se preocupar em adquirir aquilo que agradasse ao público leitor, e talvez por isso seu acervo conte com autores que, apesar de também terem feito sucesso de público, eram considerados mais clássicos e valorizados pelos críticos e letrados do período, como é o caso de Walter Scott, Charles Dickens e George Sand.

As tabelas acima também mostram diversas semelhanças entre os acervos das bibliotecas. Entre elas, destaca-se a presença de autores franceses, o que mais uma vez mostra como os leitores do Brasil e do Império Russo tinham à sua disposição obras provenientes da França. Destaca-se também a presença de autores presentes nas duas bibliotecas, como é Alexandre Dumas, Paul de Kock, Émilie Zola e George Sand, que fizeram grande sucesso no século XIX e são citados em muitas pesquisas sobre a circulação de romances neste período³². A grande relevância desses autores em estudos realizados com diferentes fontes primárias de

³¹ Para saber mais sobre a importância do folhetim e como ele mudou a forma de escrever e ler romances, ver: MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³² Ver, por exemplo, os estudos presentes em ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do Romance: Circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: A Circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.

diversos países mostra o quanto o Império Russo e o Brasil estavam inseridos em um cenário transatlântico de circulação de ideias, livros e autores.

O contato com a cultura francesa e com romances estrangeiros em geral também pode ser observado quando se verifica a lista de títulos de obras ficcionais nos estabelecimentos. Apesar de o Gabinete Português de Leitura não possuir nenhum romance escrito originalmente em russo e a Biblioteca de Odessa não contar com romances publicados em português, as duas bibliotecas possuem 387 títulos em comum. Grande parte desses títulos é de autores franceses: as duas bibliotecas têm os mesmos 19 títulos de Alexandre Dumas, 13 de Paul de Kock, 12 de Émile Zola, sete de George Sand e um de Paul Féval, Xavier de Montépin e Frédéric Soulié. Há casos, inclusive, em que os acervos contam não apenas com o mesmo título, mas com a mesma edição de um determinado romance, que foi produzida normalmente em território francês e importada para o Império Russo e Brasileiro. Esse é o caso, por exemplo, dos romances *Le Pavé d'Amour*, de Jean Aicard, presente em ambas as bibliotecas em uma edição de Paris, datada de 1892, *Candidat!*, de Jules Claretie, editada em Paris, em 1887, *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant, publicada em 1888, em Paris, e uma tradução do romance *The Professor*, de Charlotte Brontë, para o francês, publicada em 1858. Essas informações são mais um indício de que a França funcionava como um elo entre diferentes países no século XIX e permitia que um leitor russo e um brasileiro lessem os mesmos títulos, em um mesmo período.

As bibliotecas também se assemelham no que se refere aos títulos que mais se destacam. Apesar do sucesso que as obras ficcionais originalmente escritas em folhetim fizeram no Império Russo e no Brasil, são os romances publicados originalmente antes do século XIX os que estão presentes em mais edições nos estabelecimentos. Como exemplo, é possível citar *Paul et Virginie*, de Bernadin de Saint-Pierre, escrito em 1787. A presença desse romance em várias edições nos dois acervos pode ser justificada pelo seu grande sucesso tanto de crítica quanto de público ao longo do século XIX. No Brasil, por exemplo, esse livro foi um dos primeiros a serem impressos pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro³³, e também era um dos mais pedidos à Censura portuguesa no entre 1808 e 1822³⁴. No Gabinete, ele está presente em quatro edições, duas delas em inglês (sendo uma sem informações sobre a publicação e a outra editada em 1839), uma em português, de 1838, e uma em espanhol, de 1851, e o mesmo acontece na biblioteca de Odessa, que conta com duas edições em russo (sendo apenas uma delas datada, com o ano de 1892) e duas em francês, sendo uma não datada e a outra de 1843.

³³ ABREU, Márcia *et al.* *Op. cit.*

³⁴ ABREU, Márcia. Conectados pela Ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. *O Eixo e a Roda*. V. 22, n.1, 2013.

Outros títulos que se destacam nas bibliotecas são *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes e *Il Decamerone*, de Giovanni Boccaccio. *Les Aventures de Télémaque*, assim como *Paul et Virginie*, fez um sucesso enorme tanto entre os letrados quanto entre o público leitor. Sua primeira edição é de 1699 e, ao longo dos anos, ele teve diferentes edições, publicadas em diversas partes do mundo. No Gabinete Português, ele aparece em seis exemplares diferentes, publicados entre 1785 e 1882 em francês (4), inglês (1) e português (1). A biblioteca de Odessa tem 10 edições da obra, todas editadas entre 1713 e 1832, das quais sete estão em francês, uma em russo e uma em espanhol. Um dos fatores que pode ter colaborado para a grande difusão do romance foi o seu uso didático, para o ensino do francês. Além disso, seu conteúdo era considerado altamente moralizante, o que era visto como algo positivo para a educação. No Brasil, o livro de Fénelon foi utilizado, ainda, em concursos públicos para professores de francês ao longo da década de 1830³⁵.

A obra *Dom Quixote*, publicada pela primeira vez em 1605, é a que mais se destaca nos acervos. O Gabinete Português de Leitura tem 18 edições desse livro, sendo a mais antiga de 1662 e a mais recente de 1905. Dessas versões, dez estão na língua original espanhola, três estão em francês e cinco estão em português. Em Odessa, há nove edições, sendo quatro em francês, duas em espanhol, duas em russo e uma em alemão, todas publicadas entre 1797 e 1869. Já no que se refere a *Il Decamerone*, obra bastante antiga e publicada originalmente em 1353, é possível encontrar dez de suas edições no acervo russo, sendo cinco em italiano, duas em russo, duas em alemão e duas em francês. No gabinete, há seis edições, quatro em italiano, uma em português e uma em francês.

Nota-se, a partir dos dados sobre os títulos que aparecem mais de uma vez nos catálogos, que algumas obras, por mais que tenham sido originalmente publicadas em séculos anteriores ao período em que as bibliotecas foram criadas, continuam a ser publicadas em diferentes lugares do mundo e traduzidas para diversas línguas. Isso sugere que esses títulos continuavam a atrair o interesse dos leitores muitos anos após terem sido escritos e circularem pela primeira vez, o que se opõe a uma visão normalmente difundida pelas histórias literárias. Afinal, é comum que essas publicações retratem a história da literatura de um país em ordem cronológica, pautada muitas vezes nas mudanças estéticas ou em acontecimentos históricos específicos³⁶. Isso faz com que elas desconsiderem o que era efetivamente lido pelos leitores e

³⁵ SILVA, Rita Cristina Lima Lages e. As Práticas de ensino da língua francesa em Minas Gerais na primeira metade do século XIX. In: VAGO, Tarcísio Mauro & OLIVEIRA, Bernardo Jefferson (org.). *Histórias de Práticas Educativas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

³⁶ Ver: ABREU, Márcia. Problemas de História Literária e Interpretação de Romances. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, v. 16, n. 2, pp. 39-52, 2014.

que poderia incluir obras muito antigas e que não foram produzidos em sua terra natal ou língua materna.

Além disso, os exemplos citados acima são o suficiente para mostrar que o acervo de bibliotecas públicas no século XIX, mesmo que pertencentes a locais distantes e com diferenças históricas e culturais, continham um grande número de obras estrangeiras, tanto no que se refere à língua de publicação quanto à origem do livro ou autor. Além disso, os dois catálogos têm em comum a convivência de livros antigos e modernos, publicados em diferentes línguas e períodos e por diferentes autores, e que parecem coincidir entre si. Essa semelhança indica que as cidades Odessa e Rio de Janeiro, por mais que fossem diferentes em vários aspectos, estavam unidas pela circulação transatlântica de romances do período, que permitia que os leitores desses dois países criassem um repertório comum de leitura e pudessem ler a mesma obra, no mesmo período, ao mesmo tempo.

SANTIAGO NAZARIAN: ESCRITA E PERFORMANCES

Carlos Henrique Vieira¹

Resumo: Este artigo pretende discutir o uso da performance autoral como uma das estratégias adotadas pelo escritor Santiago Nazarian para a sua inserção e consolidação no campo literário contemporâneo. Observa-se aqui o período em que foram publicados seus primeiros romances: *Olívio* (2003), *A morte sem nome* (2004) e *Feriado de mim mesmo* (2005). A análise é centrada nessas narrativas, pois elas representam o momento inaugural da carreira do escritor, assim como são nessas obras que a personagem-escritor, Thomas Schimidt, aparece efetivamente. Tal personagem, após a publicação dos romances, acabou sendo considerada uma espécie de *alter ego* do autor e foi confundida com a figura autoral que ele criou para si. Essa confusão entre a personagem-escritor e o seu autor foi, segundo a ideia defendida nesse trabalho, resultado do jogo performático do qual Nazarian se valeu para a construção de sua figura autoral. Destacando-se a exploração das semelhanças com a personagem-escritor, a sua forte atuação midiática e a divulgação de peculiares fotografias inseridas em seus livros, assim como de uma biografia bastante incomum para um escritor.

Palavras-chave: Santiago Nazarian. Thomas Schimidt. Autoficção. Performance.

Abstract: This article intends to discuss the use of author's performance as one of the strategies adopted by the writer Santiago Nazarian at the beginning of his career. It was observed the period in which the first three novels (*Olívio* (2003), *A morte sem nome* (2004) and *Feriado de mim mesmo* (2005)) were published. This analysis is focused on these narratives, because they represent the opening moment of the author's career, just as the writer-character Thomas Schimidt appears in them. After the publication of the novels, this character was considered a kind of alter ego of the author and was confused with the authorial figure that he created for himself. It is defended in this work that the confusion between the writer-character and the author was a result of performances used by Nazarian for the construction of his authorial figure. Standing out among the elements used by him: the exploration of the similarities with the writer-character, his outstanding mediatic performance and the divulgation of peculiar photographs inserted in his books, as well as an unusual biography for a writer.

Key-words: Santiago Nazarian. Thomas Schimidt. Autofiction. Performance.

Introdução

O escritor Santiago Nazarian surgiu na cena literária brasileira com o romance *Olívio* (2003), vencedor do Prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura do ano anterior. Contudo, antes de sua estreia literária, Nazarian já era conhecido no cenário artístico em razão das performances de automutilação que realizou no centro de São Paulo no final dos anos 90; tanto

¹ Mestrando em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: carlos.h.vieira@gmail.com. Bolsista CNPq.

que acabou sendo o personagem central do documentário *Um caso de body art* (1997), dirigido por João Landi Guimarães.

Após a sua estreia e de forma bastante veloz, seguiu-se a publicação de suas demais obras, em 2004 veio a público o romance *A morte sem nome* (2004) e em 2005, ele publicou o terceiro, *Feriado de mim mesmo* (2005), que pode ser considerado o fechamento de um primeiro ciclo em sua produção literária. Essas narrativas apresentam os temas que marcariam a prosa do escritor, tais como a morte, o suicídio, a solidão e a paranoia. Além do mais, elas foram responsáveis por singularizarem o espaço de Nazarian no âmbito da produção literária brasileira atual, ao delimitar o seu estilo bastante peculiar. Nelas o autor apresenta ao seu público-leitor uma gama diversificada de influências que vão desde as narrativas fantásticas do século XIX, passando pela estética gótica, o *thriller* e o *trash* da indústria cultural norte-americana, assim como o universo dos videogames. Tais obras, que norteiam as reflexões deste trabalho, foram seguidas de mais seis títulos, sendo o último deles o romance *Neve Negra* (2017), publicado pela Companhia das Letras.

Thomas Schimidt – uma personagem suspeita

Em *Olívio*, a personagem homônima vivia uma rotina comum a de muitos moradores dos centros urbanos brasileiros, sendo, a princípio, a sua existência marcada pela resignação e repetição de tarefas cotidianas. Os raros momentos que representam uma fuga da rotina semanal são passados ao lado de sua noiva. A impressão que se tem de Olívio é a de uma personagem sem grandes pretensões para o futuro ou questionamentos existenciais.

No entanto, tudo começa a se transformar quando Olívio conhece Thomas Schimidt, um jovem de aparência doce e quase juvenil que, como ele descobre posteriormente, é um escritor de ficção. Na mesma noite em que se conhecem ambas as personagens se veem ligadas pelo suicídio de uma prostituta, o que faz a aparente normalidade e monotonia da vida de Olívio serem abaladas. Assim, após o contanto com o escritor, Olívio se vê imerso em uma série de estranhos acontecimentos que o levam a vivenciar experiências jamais imaginadas e que, pela primeira vez, o fazem questionar as suas ações, rever o seu passado e temer o futuro.

Ao final, após Olívio vivenciar a sua semana de pesadelos sem encontrar respostas para os eventos que beiram o absurdo ele torna a ignorar seus questionamentos e inquietações como era de costume. Depois de uma semana fora da normalidade de seu cotidiano, Olívio passa a reestabelecer lentamente a ordem desfeita repentinamente.

A morte sem nome começa com um prólogo no qual a personagem-narradora, Lorena, tenta limpar o próprio sangue que se espalhava pelo apartamento; enquanto limpa o chão, ela pensa no livro que deseja escrever. Cansada de esfregar, ela perde a consciência, dando início às lembranças e à narração. As lembranças se sucedem nas duas partes posteriores do livro intituladas “Os suicídios” e “Os funerais”, respectivamente, nas quais Lorena relembra os diversos suicídios que experimentou: asfixia, afogamento, tiro, enforcamento, atropelamento, entre outros. No entanto, ao contrário do que se espera de uma suicida, a cada novo capítulo ela ressurgiu à procura de novas formas de morrer.

Além das mortes, as lembranças fragmentadas, que não obedecem a uma ordem cronológica, são marcadas pelos envolvimento de Lorena com personagens masculinas: o pai; os primos com os quais fora criada; Miguel, o garçom; davi², um adolescente com quem ela se envolveu afetiva e sexualmente, entre outros.

Já no último capítulo, “O anjo da morte”, após o desaparecimento da protagonista, um jovem escritor se muda para o seu apartamento e a consciência de Lorena parece fundir-se à dele. A história a ser transmitida pode ser interpretada como aquela contada pelo próprio livro, criando assim um *mise-en-abyme* (uma narrativa em abismo), pois o romance que Lorena tinha em mente teria sido escrito pelo jovem autor guiado pela “(in)consciência” da narradora-personagem:

Você, tão solitário quanto eu, procurando por mim, no final da linha. Procurando por mim, de cidade em cidade. Procurando inspiração, de pele em pele. E de cicatriz em cicatriz é uma colcha de retalhos que nem pode chamar de romance. *O nosso eu acabei de escrever. Acabo de escrever meu romance com você. Em sua pele, em seus dedos, em seus papéis espalhados, no chão, entre as frestas, no meu apartamento.* (NAZARIAN, 2004, p. 203, grifos meus).

Por mais que a personagem-escritor que apareça neste romance não seja nomeada, podemos suspeitar que se trate de Thomas Schmidt. Algumas pistas, muito bem preparadas pelo autor, corroboram com essa interpretação. Por exemplo, em *Olívio*, quando o protagonista encontra um livro de Thomas, este livro tem justamente o mesmo título que o romance de Nazarian: “A morte sem nome”. Para Christopher Lewis (2011), esta cena estabelece um ponto de intersecção entre os três primeiros romances do autor, aqui analisados.

Em *Feriado de mim mesmo*, é possível observar que a narrativa em terceira pessoa tem como mote as perturbações provocadas na rotina de seu protagonista, Miguel, devido ao surgimento de uma outra personagem.

² No romance a grafia do nome da personagem adolescente é sempre feita com letra minúscula.

Miguel é um rapaz comum, um escritor frustrado – pois jamais conseguiu terminar seu livro – que trabalha como tradutor no apartamento alugado onde também mora. Ele tem seu dia a dia marcado pela solidão e reclusão, já que ele não possui familiares nem amigos na cidade onde vive. A sua rotina pacata e solitária começa a ser perturbada com a sucessão de estranhos acontecimentos em seu apartamento, como recados na secretária eletrônica, dos quais ele não reconhece a voz; o aparecimento de uma escova de dentes nova e roupas molhadas em seu banheiro; um arquivo intitulado “Argentina” em seu computador, cujo conteúdo corresponde a um livro em processo de escrita; além dos insistentes telefonemas de uma mulher à procura de Thomas, que ele julga ser engano. Tais acontecimentos conduzem Miguel a um estado de paranoia e loucura.

A princípio ele teme que seu apartamento e sua vida tenham sido afetados pelo surgimento de um invasor. O leitor acaba sendo contaminado pelas incertezas do protagonista, pois as dúvidas e os estranhamentos de Miguel resultam na desconfiança sobre quem ou o que é Thomas.

No desenrolar da narrativa, o estado paranoico de Miguel é acentuado, pois o encontro entre eles tarda a acontecer. Como uma última tentativa de explicação para aqueles acontecimentos, Miguel tenta acreditar que Thomas Schimidt é uma parte de si: “uma inconsciência de si mesmo” (NAZARIAN, 2005, p. 100-101), ou seja, seu inconsciente personificado em outro para diminuir a solidão e o silêncio.

Quando enfim ocorre o encontro entre as personagens, a primeira coisa que chama a atenção é a possível semelhança entre ambos: eles são caracterizados como gêmeos ou “espelho”, o que remete à interpretação de um como duplo (*doppelganger*) do outro. O segundo elemento a ser destacado é a naturalidade com a qual Thomas reage ao encontro. A partir desse episódio, Miguel passa a ter certeza de que o outro é uma forma de seu inconsciente.

As intervenções de Thomas no dia a dia de Miguel passam a incomodá-lo ainda mais, de modo que o protagonista se questiona se são válidas as interferências daquele que ele acredita ser a sua inconsciência personificada e começa a ter medo de perder o controle sobre si próprio. Miguel se desespera ao achar que a sua vida está sendo usurpada pelo intruso. Diante de um espelho, enquanto conversava com Thomas, ele passa a questionar quem ele realmente é, uma vez que agora está dividido em três: ele mesmo, Thomas e o reflexo no espelho. Em surto, Miguel destrói o espelho com as próprias mãos. Com os longos cacos de vidro, ele avança sobre o escritor, corta seu rosto e crava um pedaço do espelho na jugular daquele que julga ser parte de si. No auge de sua paranoia e no intuito de recuperar o inconsciente cindido de si ele bebe o sangue que jorrava do corpo do escritor.

Apenas no epílogo, narrado em primeira pessoa pelo protagonista, o leitor pode compreender que Thomas Schmidt, além de ser o dono do apartamento, era um escritor de sucesso e namorado de Miguel, de quem esse parece ter apagado todas as lembranças de sua memória, pois continua afirmando que se tratava de uma parte de si mesmo, bem como nega a sua homossexualidade.

O autor-personagem e a personagem-escritor

A partir de tais obras, é possível notar que Nazarian explorou a presença de uma mesma personagem, o escritor Thomas Schmidt. O que merece destaque nesse caso é que, apesar de não ocupar a função de narrador nem de protagonista nessas narrativas, Thomas acabou sendo confundido com o próprio autor, ou melhor, com a figura que Nazarian criou em torno de si desde o início de sua carreira. Ambiciona-se, aqui, analisar as semelhanças entre autor e personagem, revelando como elas foram exploradas intencionalmente a fim de gerar tal confusão, entendendo essa similaridade como um jogo performático produzido pelo escritor. Analisar-se-á, ainda, a forte atuação e exposição midiática do autor como performance de uma subjetividade autoconstruída.

As semelhanças entre Thomas Schmidt e Santiago Nazarian devem-se, sobretudo, à imagem que o segundo construiu e divulgou antes mesmo de se lançar como escritor. Haja vista que, antes de sua empreitada literária, ele já era conhecido como *performer*. Após a publicação de seus primeiros livros, Nazarian trazia ao público a imagem de um escritor jovem e tatuado, uma figura meio andrógina, como muitos de seus personagens e assumidamente homossexual, que invariavelmente trajava-se seguindo uma estética gótica, com roupas escuras e maquiagem carregada. Tal performance de si³ foi desempenhada em diferentes contextos e suportes, dos quais o autor se valeu para divulgar a sua persona, incluindo os próprios livros, bem como as fotografias neles inseridos, além de entrevistas, palestras, eventos literários, *blogs* e redes sociais.

É válido ressaltar que, entre as semelhanças compartilhadas por Nazarian e Thomas, até mesmo a semelhança fisionômica poderia ser identificada, ainda que a personagem só exista no universo ficcional. Pois, qualquer descrição física do autor, uma olhada em suas fotografias

³ A ideia de performance aqui empregada é baseada nas ideias de Klinger (2012). Ela aponta que os textos autoficcionais implicam numa “dramatização de si” (KLINGER, 2012, p.49), resultando em “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício” (idem, *ibidem*). Expandindo-se essa ideia de performance, não apenas observada nos textos autoficcionais, mas também nas atuações públicas do escritor contemporâneo, também é possível entrever o “caráter teatralizado da construção da imagem de autor” (idem, p. 50). Essa imagem pública, marcada pela performance e pela forte exposição midiática é o que definimos, nesse trabalho, como figura autoral.

publicadas nas orelhas dos livros ou uma busca rápida na internet torna possível perceber coincidências com as descrições da personagem-escritor, Thomas Schmidt. Por exemplo, em *Olívio*, a personagem é apresentada da seguinte forma: “Talvez uns dezenove, vinte. Com os cabelos despenteados caindo abaixo das orelhas. Pálido. Magro. Nem muito alto nem muito baixo. Vestido de preto. Uma barba rala num rosto doce, quase infantil [...] O garoto frágil e delicado era o romantismo personificado” (NAZARIAN, 2003, p. 61-2).

No decorrer da história, outras informações e descrições vão se sobrepondo e tornam cada vez mais plausível a associação da figura de Thomas com a de Nazarian.

Ou ainda, no interior do enredo ficcional, a homonímia entre o título do livro da personagem e o segundo romance de Nazarian seria uma tentativa deliberada de associação entre as duas figuras. Segundo Wellington Furtado Ramos (2015), esta cena não apenas gera uma confusão de informações que se embaralham, mas, principalmente, é a responsável por dar início a um “jogo de imagens especulares” (RAMOS, 2015, p. 86) entre a personagem-escritor e a imagem que o autor construiu para si em suas múltiplas performances desenvolvidas dentro e fora do texto literário.

Vale recordar que Diana Klinger (2012) aponta que o autor que retorna na prosa contemporânea não é o sujeito capaz de garantir a verdade ou determinar um referente da realidade, mas sim aquele que volta como um provocador, “na forma de um jogo que brinca com a noção de *sujeito real*”. (KLINGER, 2012, p. 40, grifos da autora). Assim, tanto ao inserir-se de maneira especular na narrativa, por meio das semelhanças com a personagem-escritor, quanto ao divulgar e explorar uma imagem autoconstruída, o autor acabou realizando gestos performáticos, ao mesmo tempo em que se construía como uma personagem tão bem elaborada e premeditada quanto aquelas restritas ao universo ficcional.

O próprio Nazarian já reconheceu a exploração desta persona que criou para si, ou que segundo ele fora criada pela mídia, tendo ele apenas aproveitado para chamar a atenção para sua obra. Em entrevista a Rafael Pereira, Santiago afirmou: “No início de minha carreira, quis realmente criar um personagem, ou, pelo menos, forçar um personagem criado pela mídia” (NAZARIAN, 2012, p. 39).

Outro elemento que evidencia as performances do autor são as fotografias inseridas nas orelhas e contracapas de seus romances. Em *Olívio* (2003), ele aparece com um corte no seu supercílio esquerdo (figura 1); em *A morte sem nome* (2004), Santiago, ainda com aspecto juvenil, veste uma camiseta manchada com o seu próprio sangue (figura 2). Técnica semelhante também foi usada em *Feriado de mim mesmo*. Porém, neste romance a performance do autor por meio das fotografias vai além de uma das orelhas do livro; nesse volume, Nazarian ou partes

ensanguentadas de seu corpo aparecem desde a capa, na qual se vê a sua mão cortada e sangrando (figura 3), em uma das orelhas, na qual ele aparece em plano americano segurando a mão direita que sangra (figura 4)⁴.



Figura 1: Santiago Nazarian com o supercílio cortado em foto que compõe o seu livro de estreia.



Figura 2: Em uma das orelhas de seu segundo romance, ele aparece com a camiseta salpicada de manchas vermelhas, que seriam o seu próprio sangue.

Essas imagens, especialmente produzidas para compor os livros de Nazarian, atrelam a imagem do *body artist* a do escritor ao registrar práticas de automutilação pelas quais ele ficou conhecido. Além disso, elas traziam ao público uma imagem pueril do autor, assim como provocavam dúvidas e desconfiças quanto à veracidade dessas performances: elas de fato foram realizadas ou o que se via era, na verdade, uma simulação das antigas automutilações produzidas por ele? Estas questões acabaram reforçando o interesse pela figura autoral ali exposta, fazendo com que os leitores buscassem mais informações sobre a figura Nazarian.

Ao analisar a composição de *Feriado de mim mesmo*, Ramos (2015) defende que a opção por se colocar diante da câmera e se tornar parte da materialidade do romance “evoca o gesto *pop*, o escândalo de si enquanto escritura” (RAMOS, 2015, p. 88). Pode-se argumentar, no entanto, que a postura *pop*, bem como a exploração de escândalos em torno de si, não se restringe ao romance de 2005, já que desde a sua estreia o autor optou por explorar uma imagem pautada na excentricidade. As fotografias nas orelhas de seus primeiros livros confirmam isso, colaborando para a construção de uma figura autoral extremamente midiática e de apelo mercadológico.

Importa assinalar ainda que ao optar por registrar algumas de suas performances pela fotografia e, além disso, inseri-las de alguma forma em seus primeiros livros, o autor acabou

⁴ Em entrevista a Ramon Nunes Mello, Nazarian revela que as fotos de *Feriado de mim mesmo* eram: “um link para a *body art* e o conteúdo do livro; quase uma forma de me colocar como personagem, ilustração” (NAZARIAN, 2006, on-line).

por estabelecer uma ligação com o referente fotografado, no caso, seu próprio corpo. Tal relação entre fotografia e referente é resultado da própria técnica de fixação das imagens pela ação da luz, não estando presente em outras formas de representação como a pintura ou a narrativa. Pois, como afirmou Barthes em *A câmara clara* (1984), na pintura e no discurso os referentes são, na maioria das vezes, resultado da imaginação e da subjetividade do artista, na fotografia não, pois “na fotografia nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e passado” (BARTHES, 1984, p. 115). Desse modo, a fotografia indica que aquele corpo, e não outro, esteve em algum momento do passado diante do obturador de uma câmera fotográfica para que a foto pudesse existir.

Entre as diversas facetas que constituem as características estéticas de Santiago Nazarian destacam-se aqueles com traços autoficcionalis que remetem diretamente ao autor, seja pela imagem, o jogo especular entre o autor-personagem e a sua personagem-escritor, ou ainda pela exploração de experiências autobiográficas que também evocam o escândalo.

Além de utilizar-se do próprio corpo, Nazarian explorou também uma biografia recheada de experiências inusitadas, sobretudo para um escritor. Assim, ao invés de destacar sua formação acadêmica em Publicidade e Propaganda, a atuação como jornalista e tradutor ou a chancela dada pelo concurso literário que venceu, ele subverteu o modelo da “biografia do escritor” ao destacar em entrevistas e nas orelhas de seus livros dados singulares, visando a construção de um perfil textual marcado pela excentricidade e distinção em relação a outros escritores. Entre as experiências incomuns que ele buscou destacar no início de sua carreira estão a prática de *body art*, as experiências como *ex-barman* de um *pub punk* em Londres e ex-redator publicitário, de horóscopo e de conteúdo erótico. Desse modo, na orelha de seu primeiro livro lemos o que por convenção se considera a sua biografia:

Santiago Nazarian, paulistano nascido em 1977, onze tatuagens, morou em Porto Alegre, Londres e passou alguns meses viajando perdido pela Europa. Já foi vendedor de livraria, barman, professor de inglês, redator publicitário e de conteúdo erótico. Ganhou destaque na mídia em 97 com seus ensaios fotográficos de body-art, nos quais realizava performances de automutilação no centro da cidade de São Paulo. No mesmo ano foi personalidade-tema do documentário “Um caso de body arte”, de João Landi Guimarães, exibido pela TV Cultura. *Olívio* foi escrito entre outubro e dezembro de 2001, em Porto Alegre, e é seu primeiro romance a ser publicado (NAZARIAN, 2003).

É fato que estas informações não seriam utilizadas ao acaso por um autor no seu romance de estreia. E possuem uma função, provavelmente, bem planejada. Assim, pode-se inferir que foram divulgadas a fim de contribuírem para a construção da figura autoral pretendida – divergente da imagem que o senso comum possui dos escritores; afinal trata-se de

um polêmico e irônico jovem tatuado, com apelo *pop* e disposto a manter certa proximidade com seu público leitor. Proliferaram-se ainda, diferentes atuações do autor na esfera extraliterária, tornando-se algo bastante comum sua presença em eventos literários e palestras, bem como em entrevistas para jornais, sites, revistas e programas de televisão.

Considerações finais

Por fim, é válido reafirmar que o caso Nazarian é um contundente exemplo do uso estratégico da performance do autor para a construção de uma figura autoral que se sobressaía dentre os demais. Além disso, no período de publicação de seus primeiros romances, o autor valeu-se das construções autoficcionais no âmbito literário, mas também fora dele, o que contribuiu para a divulgação tanto de si quanto de suas obras. Tal estratégia não se mostra inválida, uma vez que a partir dela o autor pôde construir uma carreira sólida que soma nove livros publicados, até o momento, feito relevante para uma carreira que ainda pode ser considerada curta e significativo para um momento no qual se observa o incremento dos meios de publicação em contraste ao declínio do número de leitores.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

KLIGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEWIS, Christopher Taggart. *When the glass slips: building bridges to transmodern identity in the novels of Santiago Nazarian and Chico Buarque*. 2011. 222 p. PhD dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts and Sciences, Massachusetts. 2011.

NAZARIAN, Santiago: *A morte sem nome*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

_____. *Biofobia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

_____. *Garotos malditos*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2012.

_____. *Mastigando humanos: um romance psicodélico*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

_____. *Neve negra*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. *Olívio*. São Paulo: Talento 2003.

_____. *O prédio, o tédio e o menino cego*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Pornofantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Wellington Furtado. “A margem da vida, à margem da vida: figurações da morte/figurações de si na prosa de Santiago Nazarian”. In: Danglei de Castro Pereira; Rosana Cristina Zanelatto Santos. (Org.). *Olhares sobre o marginal*. 1ed. Jundá, SP: Paco Editorial, 2015, v. 1, p. 85-98.

Entrevistas

NAZARIAN, Santiago. “Santiago Nazarian: palavras de um escritor psicodélico” *Click(In)Versos*. 2006. Entrevista concedida a Ramon Nunes Mello. Disponível em: <http://www.ramonnunesmello.com.br/index.php/outrasproducoes/jornalismo/entrevistas/325-santiago-nazarian-palavras-de-um-escritor-psicodelico-2006>. Acesso em: 25/03/2018.

_____. “Uma literatura performática”. *Itaú cultural*. 02/2012. Entrevista concedida a Rafael Pereira. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/Uma-Literatura-Perform%C3%A1tica.pdf> Acesso: 28/03/2016.

UM RITUAL PARA A CORPORREATIVAÇÃO

Maria Carolina Scartezini Cruz¹

Resumo: O presente artigo se propõe a tentar fazer de si uma situação que funcione como uma *realização experimental* (STENGERS, 2017) na qual o conceito de corporreativação possa atuar como parceiro na invenção de si mesmo. Tomando como guias três obras de gêneros, épocas e lugares distintos – um ensaio sobre a relação entre mulheres e ficção de Virginia Woolf, *A room of one's own* (2007), publicado pela primeira vez em 1929; um manual de bruxaria da bruxa e ativista Starhawk, *The Spiral Dance* (1999), publicado pela primeira vez em 1979; e um ensaio da filósofa das ciências Isabelle Stengers, *Reativar o animismo* (2017), publicado originalmente em 2012; se busca criar um método de trabalho em que seja possível encontrar a corporreativação em seu próprio meio – a ficção. Também serão convidadas como parceiras de experimentação algumas poetisas que vieram ao encontro dessa escrita invocadas nos rituais de corporreativação dos quais a autora deste trabalho vem tomando parte desde abril de 2018.

Palavras-chave: Realização experimental. Corporreativação. Bruxaria. Mulheres. Ficção.

Abstract: This article proposes to try to make of itself a situation that works as an *experimental achievement* (STENGERS, 2017) where the concept of *corporreativação* – something like a body-reclaiming – can act as a partner in the invention of itself. Taking as guides three works of different genres, epochs and places - an essay on the relationship between women and fiction by Virginia Woolf, *A room of one's own* (2007), first published in 1929; a witchcraft manual by the witch and activist Starhawk, *The Spiral Dance* (1999), first published in 1979; and an essay by science philosopher Isabelle Stengers, *Reclaiming Animism* (2017), originally published in 2012; it seeks to create a working method in which *corporreativação* can be found in its own medium - the fiction. Also invited as experimental partners are some poets who came to the meeting of this writing invoked in the rituals of *corporreativação* of which the author of this work has been taking part since April 2018.

Keywords: Experimental achievement. Reclaiming. Witchcraft. Women. Fiction.

Esta é uma escrita que se propõe a vir a ser um lugar de encantamento. Não apenas ao que figurativamente poderia dar a sensação de um deslumbre a quem dela participa, mas também ao que para uma bruxa seria um ato de *transformar a consciência pela vontade*². Um ritual onde a ficção possa funcionar como uma força capaz de lançar feitiços sobre os corpos de todas as formas de vida que nele se farão presentes, tomando peles, palavras e papel como superfícies onde se deseja permitir-se trocar afetos e promover um trabalho de cura das feridas decorrentes dos atos de desamor que cada uma das viventes envolvidas nesta escrita pode ter sofrido pelos caminhos que percorreu até aqui.

¹ Mestranda em Divulgação Científica e Cultural no Laboratório Avançado de Jornalismo (LABJOR), da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: carolscartezini@gmail.com. Bolsista CAPES.

² FORTUNE, Dione. apud Starhawk. 1999. p. 38, tradução minha.

Por guia nesta realização mágica, há o encontro entre três obras. O ensaio da filósofa das ciências Isabelle Stengers (2017) nomeado *Reativar o animismo*, do qual os conceitos de *parceria*, *realização experimental* e *reativação* vieram provocar este trabalho, o manual de bruxaria *The Spiral Dance*, da bruxa e ativista Starhawk (1999), que convoca a uma linha específica de caminhar pela Arte – a tradição *Reclaiming*³, na qual a prática da magia e o ativismo político estão constantemente entrelaçados e o ensaio *A room of one's own*, da escritora Virginia Woolf (2007), de que herdo as relações entre mulheres, ficção, literatura e feminismo. Ver-se-á que estes três guias trarão com eles alguns valorosos acompanhantes que me darão o prazer de suas presenças ao longo dos acontecimentos.

Dentro da *Reclaiming*, partindo do princípio da imanência do divino, se entende que a Terra está viva e todas as formas de vida são sagradas e estão interconectadas. Assim, não se vê sentido na manutenção de qualquer tipo de hierarquia ou separação categórica de papéis e dar a cada ser iguais direitos de afetar os trabalhos mágicos (e a sociedade e a economia e a política...) torna-se um modo de honrar o divino e compartilhar poder. Durante esta escrita, se vai buscar um método que bem como todos os métodos praticados na *Reclaiming* seja radicalmente cooperativo e participativo. Isso vem ao encontro do conceito de parceria defendido por Stengers (2017) no qual, através da criação de uma situação em que aquilo de que a pesquisa vai tratar seja admitido como *parceiro* nela, este tenha poder de desafiar quem pesquisa e questionar seus métodos e suas perguntas, pondo à prova a relevância das questões inicialmente formuladas.

A este tipo de situação em que a parceria se torna possível, Stengers (2017) dá o nome de *realização experimental* e explica que o objetivo de quem se lança a um empreendimento desses não deve ser a validação de definições fechadas sobre o objeto estudado, mas sim a formulação de novas perguntas que possam alimentar novas pesquisas. Estou apostando que o presente artigo devindo ritual possa se tornar esse lugar de desafio, em que todos os seres presentes possam atuar em perfeito amor e perfeita confiança, sem o que, de acordo com a tradição que estou seguindo, não se consegue elevar o cone de poder e realizar a plena potência do trabalho mágico.

Para o acontecimento desta escrita encantada é preciso que se convide um pequeno grupo de mulheres que se disponham a experimentar um procedimento que passo a chamar aqui de uma *corporreativação* – uma ação de *reativar* (STENGERS, 2017) pelo meio de um corpo que devém escrita. Segundo Stengers,

³ Para informações mais completas sobre os princípios dessa Tradição, ver: <https://reclaiming.org/principles-of-unity/> (texto original em Inglês). Acessado em 30/01/19.

Reativar significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. Deve-se regenerar os meios envenenados, assim como muitas de nossas palavras, aquelas que – como “animismo” e “magia” [e aqui ousou acrescentar “mulher”, “corpo” e “ficção”] – trazem com elas o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...? (STENGERS, 2017, p. 08)

Note-se que Stengers empresta este verbo precisamente da tradição de bruxaria fundada pela comunidade mágica de Starhawk. No ensaio, originalmente escrito em Inglês⁴, o verbo por ela utilizado é justamente *to reclaim*, e ela explica que o aprendeu com esse grupo de bruxas. Então, assume-se aqui que dentro do conceito de reativação se encontra uma complexidade de sentidos⁵ herdada da própria palavra que originou o termo e dos significados atribuídos a ela dentro do *Reclaiming Collective*⁶. Espera-se que essa complexidade também afete o que estou chamando de corporreativação.

Algumas escritoras generosamente aceitaram o convite para este ritual e já se fazem presentes comigo. Porém, antes de seguirmos – eu com elas – e de tentarmos juntas elaborar mais profundamente o conceito que “pulsante, ainda que imperfeito, quer nascer” (HILST, 2004, p. 60), é preciso que se dê ouvidos a uma sábia advertência de Virginia Woolf (2007), a fim de que possamos adentrar a ficção sem correremos riscos desnecessários.

É preciso que verifiquemos se entre nós não se encontra escondida, atrás de alguma cortina, móvel ou entrelinha, qualquer censura que possa nos impedir de nos entregarmos (em perfeito amor e perfeita confiança) ao jogo mágico proposto pela ficção. Para tanto, faremos agora um acordo de banimento⁷. Em parceria com Despret e Stengers (2014), aceitaremos desde já que o que quer que façamos juntas, entenderemos como apenas uma *versão* a respeito do que pode uma relação entre bruxaria, mulheres e escrita. Isso significa abrimos mão de estabelecer a verdade sobre o que essa relação é e também abdicarmos de tentar provar definitivamente qualquer coisa (afinal, estamos nos propondo a uma realização experimental...). Que esta escrita seja apenas uma escrita entre muitas. Que cada uma de nós seja apenas mais uma escritora. Uma mulher. Uma bruxa. Assim procedendo, nos libertamos da necessidade de julgamentos e de pretensões que poderiam nos levar a questionar o que *realmente* estamos fazendo.

⁴ Para o texto original do ensaio em Inglês: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>. Acessado em 30/01/19.

⁵ Em Inglês, o verbo *to reclaim* possui múltiplos sentidos além do escolhido pela tradução do artigo, tais como recuperar, regenerar, reivindicar e reaver, sendo estes dois últimos usados com conotação política, inclusive pelo coletivo de bruxas fundado pelo grupo de Starhawk.

⁶ Nome originalmente escolhido pelo grupo de bruxas fundadoras.

⁷ Na bruxaria, limpeza energética e espiritual do espaço que será utilizado durante um trabalho mágico.

Há mais uma condição. É preciso que você que lê também se junte a nós e vibre conosco com cada uma das palavras desse jogo e aceite na sua própria pele os riscos dessa troca de afetos. Nós aceitamos ser afetadas por você. Aceitamos que você também questione nossos métodos e a relevância das nossas perguntas. Sobretudo, aceitamos que você nos ajude a formular perguntas novas e outras versões desses acontecimentos.

Agora lançaremos ao nosso redor um círculo mágico, pois aprendemos com Starhawk (1999) que é preciso proteger com certos limites o cone de poder que vamos erguer. Para que, assim como nós, essa escrita possa respirar todas as potências do Ar e ganhe liberdade para pensar por si mesma. Para que tenha seu espírito desperto pelo entusiasmo do Fogo e seja corajosa e transformadora. Para que possa ter suas emoções purificadas pela Água e possa nascer sem culpa. Para que se deite na Terra escura sob as estrelas e tenha um corpo saudável e vigoroso. Nós invocamos de todas as Direções as potências da ficção. Para que possamos estar com a corporreativação em seu próprio terreno, sem correremos o risco, sobre o qual nos alerta Stengers (2017), de tirá-la do meio do qual ela depende para viver. Vamos encontrá-la no espaço além do espaço e no tempo além do tempo – como crianças solenemente entregues aos seus fazeres-de-conta.

Então, como nos conta Mary Carmichael⁸, é possível que Chloe ame Olívia. E nós não precisamos enrubescer mais por isso, pois já sabemos que felizmente essas coisas acontecem desde que o mundo é mundo. Aliás, é possível que cada uma das personagens dessa nossa história ame e cure quem ela quiser, do jeito que se sentir melhor fazendo. É possível que cada uma de nós reative em si o desejo de escrever de Judith⁹, a irmã escritora que Shakespeare não pode ter porque a sociedade elisabetana não teria permitido que uma mulher escrevesse profissionalmente (se desse a sorte de ao menos ter sido alfabetizada...). E também, apesar de termos adentrado os “portões sagrados da universidade”¹⁰, é possível que nos recusemos a viver (e escrever) austeramente do modo que Mary Seton¹¹ foi obrigada a fazer quando as primeiras mulheres foram toleradas na academia. Nós podemos *fazer barulho* como Despret e Stengers (2004) nos propõem. Podemos deixar um conceito recém-nascido vir brincar.

⁸ Personagem escritora de uma obra de ficção criada por Virginia Woolf (2007).

⁹ Personagem criada por Woolf (2007) que teve um fim trágico por querer ser escritora numa época em que isso não era permitido às mulheres.

¹⁰ Termo cunhado por Woolf (2007) em seu ensaio *Three Guineas* e reativado por Despret e Stengers (2014) para designar a imagem constituída pela sociedade patriarcal a respeito do espaço das universidades, que não era, em sua origem, acessível às mulheres. Despret, Stengers e as demais acadêmicas por elas convidadas na obra *Women who make a fuss – the unfaithful daughters of Virginia Woolf*, questionam até que ponto esse espaço se abriu para as mulheres, quando lhes permitiu o acesso físico às suas dependências e cursos.

¹¹ Personagem criada por Woolf (2007), que, sendo uma acadêmica no início do séc. XX numa faculdade para moças na Inglaterra, leva com suas alunas uma vida bastante diferente da vida confortável e abundante de seus colegas acadêmicos do sexo masculino.

Redescobrir esse estado lúdico é um passo importante para quem se dedica a aprender os caminhos da Arte. Na brincadeira, mais do que a suspensão temporária das inibições e limitações do que corriqueiramente chamamos de realidade, está a possibilidade de imaginar e, à maneira de Adélia Prado, inaugurar linhagens e fundar reinos onde as nossas dores possam deixar de ser amargura. Lugares onde possamos nos descobrir desdobráveis. Onde sejamos como a praia da poesia de Sophia Andresen (2015), na qual o tempo encontra a própria liberdade:

Aqui nesta praia onde
 Não há nenhum vestígio de impureza,
 Aqui onde há somente
 Ondas tombando ininterruptamente,
 Puro espaço e lúcida unidade,
 Aqui o tempo apaixonadamente
 Encontra a própria liberdade.
 (ANDRESEN, 2015, p. 372)

A partir daqui, fica combinado que “não há nada que a nossa voz não abra – nós somos as bruxas da palavra” (HORTA, 1983, s.p.). Agora convido minhas parceiras nesse ritual a falarem livremente sobre a corporreativação, expirando amor e ar sobre as ventas delas, como nos recomenda Hilda Hilst (2004) que se faça a um poema que acabou de vir ao mundo.

Sobre o problema da linhagem, Safo (2002) vem lembrar que a corporreativação nasceu de um encontro entre o desejo de um pequeno grupo de mulheres e o desejo de uma poesia dela – *A uma mulher amada* – que nos levou a um ritual em que demos nossos corpos ao corpo dessa poesia e essa intensa troca de afetos gerou, de peles e palavras, a cria aqui em questão. Sendo assim, pensamos que seja adequado dizer que a corporreativação é filha da poesia, tanto quanto da mulher. É justo que o seu sobrenome seja poético e também feminino. Talvez sáfico.

Por ser nossa criança filha da poesia, nos parece possível que, além de usar os métodos de Hilda Hilst para lhe insuflar ânimo, como antes essa poeta sugeriu que se fizesse, fica possível que usemos também os métodos de Ana C. para lhe indagar sobre a natureza desse corpo:

Olho muito tempo o corpo de um poema
 até perder de vista o que não seja corpo
 e sentir separado dentre os dentes
 um filete de sangue
 nas gengivas.
 (CESAR, 1999, p. 89)

Observando a materialidade da corporreativação e sentindo-lhe o gosto, se nota que ela é composta de carne jubilosa, como o seu meio-irmão-poema de Hilst (2004). É doce como a

maçã muito rubra que apenas Safo (2002) pode atingir e colher. Feita de versos livres e palavras errantes, ela se move harmoniosamente até em meio ao caos da avidez das canetas, como uma aluna graciosa de Isadora Duncan. Certamente tem as asas “feitas de cristal de rocha da memória” das mulheres de Maria Teresa Horta (1983, s.p.). Mas não podemos nos esquecer de que a criança é também filha de mulheres de carne, osso, pele e desejo e que o corpo dela traz as sensações de cada uma dessas mães que ela já teve. O contato com um estudo sobre a *História das mulheres no Brasil*, organizado pela historiadora Mary Del Priore (2015) nos indica que, graças à sua ancestralidade, a corporreativação deve ser dotada de muita capacidade de transformação e regeneração. Porém, devemos tocá-la com respeito e muito cuidado, alertadas sobre possíveis mutações genéticas causadas pela necessidade de adaptação de suas ancestrais a ambientes muito hostis. Entendemos que há muitas lembranças de paixões, lutas, proibições, aprisionamentos e dores em cada uma das suas células, logo, há que se evitar perto dela qualquer gesto agressivo. É nosso desejo que ela só venha a gemer e gritar em nossas mãos se for de prazer.

Além da questão do corpo, há ainda a do espírito. Stengers e Starhawk reivindicam essa herança da relação entre elas duas. É justo, uma vez que a corporreativação só pode se tornar verbo graças a elas. Aqui é preciso retomar a complexidade anteriormente referida do seu verbo ancestral, reativar, para podermos fabular o que pode vir a ser corporreativar. Tomando que corporreativar seja uma possibilidade de reativar esse corpo gerado na relação entre mulheres e poesia, podemos imaginar que a corporreativação tenha a capacidade de não apenas refazer os caminhos que tornaram essa relação possível, mas também a de curar feridas que ambas, mulheres e poesia, possam ter sofrido no percurso e durante o tempo em que estiveram separadas. Por ter conhecido muito bem as dificuldades que acompanharam os encontros entre mulheres e escrita e por ter sido a guia que tornou possível irmos ao meio do qual a corporreativação depende para viver – a ficção – convidamos para sua madrinha espiritual a escritora Virginia Woolf.

Sabendo que seu reino é um ritual de ficção, conhecendo sua linhagem e a natureza de seu corpo e de seu espírito, cremos que já possamos ouvir o que a corporreativação tem a dizer sobre si mesma, embora nos perguntemos, com Hilst (2004, p. 60), “se a perfeição não seria o não dizer e deixar quietadas as palavras nos noturnos desvãos”. Pois, vejamos, “*O que a corporreativação tem a dizer sobre si mesma?*” pode ser justamente uma daquelas perguntas que a realização experimental na qual nos lançamos está provando não ser relevante. Talvez seja mais efetivo perguntar como ela funciona, ou o que é necessário mobilizar para que ela aconteça.

Por experiência, sabemos que é necessário reunir um pequeno grupo de mulheres que se disponham a reativar uma relação entre seus corpos e o corpo de uma ou mais poesias. Sabemos que é preciso realizar um ritual de invocação poética para alcançarmos o estado da ficção, pois a corporreativação não acontece isolada do seu meio original. Sabemos que para sustentar este meio, é preciso que todos os seres que estiverem partilhando conosco do espaço delimitado pelo círculo mágico estejam lá em perfeito amor e perfeita confiança, assumidos como parceiros de realização. E sabemos que este é um ritual em que as bruxas devem usar canetas de ponta macia ao invés de athames¹².

Há, no entanto, um mistério que permanece a respeito do funcionamento da corporreativação e que vamos tentar convencê-la a nos explicar agora. Por nenhum motivo prático aparente, a corporreativação leva as envolvidas a escreverem nos corpos umas das outras ao invés de escreverem em si mesmas. Não que não fosse possível cada uma escrever em si mesma... Seria! É sabido que uma mulher consegue muito bem tocar com a sua própria mão diversas partes do seu próprio corpo (para terror dos fiscais de moralidade). Mas, como o famoso escritor personagem de Melville, Bartleby, a corporreativação *preferiria* que isso não acontecesse – embora, certamente, não por qualquer preocupação moral. E até aqui, todas as envolvidas concordaram com ela sempre e obedeceram, felizes e sem conflitos, a regra de buscarem o corpo das outras como suporte.

É possível que o encantamento do ato de corporreativar deva suas origens mágicas à poesia da Safo que ajudou a lhe dar corpo e, por isso, do desejo por uma pele além da sua própria dependa o cone de poder que se ergue nestes rituais:

Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro!
Quem goza o prazer de te escutar,
quem vê, às vezes, teu doce sorriso.
Nem os deuses felizes o podem igualar.
(SAFO, 2002, s.p.)

No mais, há um erotismo, um desejo de se entregar ao amor do mundo, tanto na poesia, quanto na bruxaria. E tanto na poesia, quanto na bruxaria, o mundo não é uma abstração – muito pelo contrário! O mundo é feito de muitos seres e palavras, muitos corpos que pulsam, vibram, respiram, desejam, fluem, permanecem, se desfazem, ficam e passam na “dança cósmica do encanto” (MEIRELES, 1982, p. 268). Assim, tomar a pele de outra mulher num ato mágico, ao mesmo tempo em que se tem a sua própria pele tomada por outra mulher ainda, pode ser um jeito de enredar a todas nessa dança erótica, graciosa e sagrada, potencializando o efeito de

¹² Objeto mágico, espécie de punhal comumente utilizado pelas bruxas para riscar no ar símbolos mágicos, colher ervas e partir alimentos, dentre outras funções ritualísticas.

cura. Também pode ser um convite a que nós nos perguntemos quais são as distâncias entre as nossas peles e as peles das outras – e brinquemos de superá-las.

Afinal, não seria o amor um excelente tratamento para curar as feridas causadas pelo desamor com que fomos (e continuamos sendo) tratadas por boa parte da sociedade? Se ao longo dos milênios de relação com a escrita esse desamor nos arrancou pedaços de dignidade, de autorrespeito, de liberdade criativa, de produção intelectual, de autoestima, de alegria de viver... Se esse desamor tirou de nós até o direito sobre nossos próprios corpos... Em que lugar mais do que no nosso amor próprio e no amor de outras como nós poderíamos encontrar ajuda para regenerar o que foi partido? Não apenas no amor erótico – apesar de reconhecermos suas belas potências. Mas no amor presente no olhar que apoia e admira com respeito, no amor do toque gentil e cuidadoso, no amor que reconhece a outra como parceira... No amor de quem abraça uma oportunidade de se divertir e de se entregar a um prazer desinteressado que tantas vezes lhe foi negado, sem precisar temer julgamentos e punições.

A corporreativação é assim amorosa e coletiva. Em seus rituais, ela propicia que uma mulher ame e cure a si mesma amando e ajudando a curar outras mulheres. Tomando a escrita de outra como nossa e nos entregando a essa escrita para nos tornarmos dela. Lembrando que na bruxaria a Deusa está presente em cada mulher e que *Ela transforma tudo o que Ela toca e tudo o que Ela toca se transforma*¹³... E tudo que foi morto renasce, tudo o que se degenerou se regenera...

Uma última particularidade da corporreativação que parece justo que se registre com mais clareza – assim como a elevação de um cone de poder, corporreativar leva a uma forma de êxtase sagrado. Ao serem completamente tomadas pelas escritas umas das outras, todas as envolvidas experimentam um prazer indizível, semelhante ao descrito na poesia de Safo da qual a corporreativação foi gerada:

Sinto um fogo sutil correr de veia em veia
por minha carne, ó suave bem querida,
e no transporte doce que a minha alma enleia
eu sinto asperamente a voz emudecida.

Uma nuvem confusa me enevoa o olhar.
Não ouço mais. Eu caio num langor supremo;
E pálida e perdida e febril e sem ar,
um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo.
(SAFO, 2002, s.p.)

¹³ Cântico tradicional da bruxaria, citado por Starhawk (1999) “*She changes everything She touches, and everything She touches, changes*”. P. 38. Tradução minha.

Assim, nada mais, no momento, será possível dizer, nem sobre a corporreativação, nem sobre coisa alguma... Só é possível recolher o cone de poder que elevamos, devolver os excessos de energia mobilizada para o centro da Terra e recolher as raízes e ramas que lançamos a fim de nos conectarmos com tudo o que vive.

Então, nós agradecemos amorosamente as potências da ficção e as devolvemos às quatro Direções, juntamente com os poderes dos Elementos. Vão em paz! Abençoados sejam!

Agradeço também a cada uma das escritoras que generosamente aceitaram este convite e me acompanharam nessa aventura de escrita. Espero ter honrado a participação de cada uma. Para mim, foi um feliz encontro e eu lhes desejo uma feliz partida! Vão em paz! Abençoadas sejam!

Um ritual *Reclaiming* tradicionalmente termina com a partilha de alimentos. Isso ajuda a repor as forças despendidas no trabalho mágico e também serve para dar tempo às bruxas de fazer uma transição mais suave entre o espaço do ritual e o espaço da vida cotidiana. Então, é preciso agora compreender quais são os frutos que esse artigo-ritual deixou para nutrir quem dele tomou parte.

Dadas as transformações que a própria corporreativação exigiu da produção dessa escrita, considero bem sucedida a aposta de fazer com um ritual *Reclaiming* uma realização experimental, como conceituada por Stengers (2017). Da mesma forma, acredito que todas as formas de vida que aqui tomaram parte o tenham feito em perfeito amor e perfeita confiança, como minhas parceiras, pois todas deixaram contribuições expressivas no corpo que escrevemos juntas.

Talvez você, que veio comigo até aqui nessa leitura, esteja ainda querendo me indagar algo. Mas note – está combinado desde o início que não se buscaria respostas definitivas. Como ficou acordado, nesse trabalho mágico todos os seres envolvidos teriam iguais liberdade e poder, não apenas para formular perguntas, mas também para ajudar a inventar respostas. Inclusive você.

Espero que a leitura desse artigo tenha lhe dado algum prazer e alguma vontade de voltar a se embrenhar pela ficção atrás da poesia e de outras escritas. Vá em paz e abençoada(o/e) seja!

Como se diz na bruxaria, feliz encontro e feliz partida!

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Procelária. In: _____ **Obra Poética**. Porto, Portugal: Porto Editora, 2015.

CESAR, Ana Cristina. Olho muito tempo o corpo de um poema. In: _____ **A teus pés**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

DESPRET, Vinciane; STENGERS, Isabelle. et al. **Women who make a fuss**: the unfaithful daughters of Virginia Woolf. 1ª ed. Minneapolis, EUA: Univocal Publishing, 2014.

HILST, Hilda. Amavisse – XIX. In: _____ **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HORTA, Maria Teresa. Anjos mulheres. 1983. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/poemas.php?id=1169>>. Acesso em 30 jan. 2019.

MEIRELES, Cecília. Deus dança. In: _____ **Viagem: vaga música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: _____ **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993.

SAFO. O amor. A uma mulher amada. In: _____ **Poemas**. 2002. Disponíveis em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000390.pdf>>. Acesso 30 jan. 2019.

STARHAWK. **The Spiral Dance**: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess. 3ªed. Nova Iorque, EUA: HarperCollins, 1999.

STENGERS, Isabelle. Reativar o Animismo. Caderno de Leituras, n. 62, maio 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-62-reativar-o-animismo/>>. Acesso em 30 jan. 2019.

WOOLF, Virginia. A room of one's own. In: _____ **Selected Works of Virginia Woolf**. Hertfordshire, Inglaterra: Wordsworth Editions Limited, 2007.

WOOLF, Virginia. Three Guineas. In: _____ **Selected Works of Virginia Woolf**. Hertfordshire, Inglaterra: Wordsworth Editions Limited, 2007.