

VOLUME 8

JULHO.2018

---

**REVISTA  
DO SETA**

---

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 8 | Julho de 2018 | ISSN 1981-9153

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

Coordenadora Geral: Maria Viviane do Amaral Veras

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

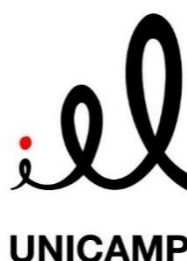
Beatriz Guimarães de Carvalho, Cidarley Grecco F. Coelho, Cláudia Alves,

Danielle Lima, Francieli Aparecida Dias, Juliana Aparecida Gimenes,

Michel Mendes, Samira Spolidorio e Yvonne Moran

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](http://www.iel.unicamp.br) / [cpgiel@iel.unicamp.br](mailto:cpgiel@iel.unicamp.br)

## APRESENTAÇÃO

---

É com prazer que apresentamos o oitavo volume da Revista do SETA, publicação anual dos cursos de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Publica trabalhos das áreas de Linguística, Linguística Aplicada, Teoria e História Literária e Divulgação Científica e Cultural apresentados durante o XXIII Seminário de Teses em Andamento (SETA), realizado entre 6 e 8 de novembro de 2017, e que constituem versões do estado atual da pesquisa científica desenvolvida por mestrandos e doutorandos dos Programas de Pós-graduação do IEL e de outros institutos e faculdades do país.

Com o tema *IEL 40 anos: as contribuições do Instituto para os estudos em linguagem*, a 23ª edição do SETA visou celebrar a trajetória do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp e criar um ambiente de troca de saberes entre jovens pesquisadores e professores convidados.

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 HIPÓTESE DE CRISE DO ROMANCE | Renan Salmistraro | **p. 6**
- A INSISTÊNCIA DO VOCÁBULO ERRO EM CORPO DE BAILE, DE GUIMARÃES ROSA: UNIDADE E REVERSÃO | Clarissa Marchelli | **p. 16**
- A LEITURA DE ROMANCES PELA REALEZA: MENÇÕES A OBRAS FICCIONAIS NAS CARTAS E DIÁRIOS DE MEMBROS DAS FAMÍLIAS IMPERIAIS DO BRASIL E DA RÚSSIA | Larissa de Assumpção | **p. 32**
- A PARÓDIA COMO RELEITURA DOS CÂNONES DA LITERATURA LATINA NO SATYRICON, DE PETRÔNIO | Livia Mendes Pereira | **p. 47**
- A POÉTICA DE L'APRES-MIDI D'UN FAUNE: DOS VERSOS AOS PALCOS | Thais Meirelles Parelli | **p. 60**
- A POÉTICA DO EXÍLIO E A AUTOTEXTUALIDADE EM TRISTES E PÔNTICAS DE OVÍDIO | Laís Scodeler dos Santos | **p. 73**
- ACHAR E NÃO SABER: INVESTIGANDO ESTADOS MENTAIS DE 2ª ORDEM E AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM | Thuany Figueiredo | **p. 87**
- ARGUMENTOS PARA UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA DA PARÓDIA A PARTIR DA TEORIA DA SEMÂNTICA GLOBAL | Filipo Figueira | **p. 101**
- ASPECTOS INICIAIS DA FONOLOGIA DO MEHINÁKU (LÍNGUA ARAWAK DO ALTO XINGU) | Paulo Henrique De Felipe | **p. 113**
- CENAS DE PACIFICAÇÃO NO ESPAÇO EQUÍVOCO DA FAVELA | Liliane Souza dos Anjos | **p. 124**
- DESVIOS DE CONCEITOS DA TEORIA QUÂNTICA PELA BRICOLAGEM DE NÃO CIENTISTAS | Maria Luiza de Oliveira | **p. 133**
- DISCURSOS SOBRE CLIMA DO NORDESTE BRASILEIRO EM QUESTÃO DO VESTIBULAR DA UNICAMP: CONSENSOS E PRODUÇÃO DE SENTIDOS | Livia Dias de Azevedo, Edson Roberto Souza | **p. 146**
- ENTRE LARARIA E ORATÓRIOS: A REPRESENTAÇÃO DA RELIGIOSIDADE EM PLAUTO E SUASSUNA | Sônia Aparecida dos Santos | **p. 162**
- GAMES, (MULTI)LETRAMENTOS E APRENDIZAGEM: UMA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES GAMIFICADAS PARA O ENSINO DE LEITURA E ESCRITA | Juliana Vegas Chinaglia | **p. 173**
- INTERVENÇÕES CORSÁRIAS EM JORNAIS: PASOLINI E OS JOVENS INFELIZES | Cláudia Tavares Alves | **p. 190**
- IRMANDADE HISTÓRICA: O MITO EM "JOSÉ E SEUS IRMÃOS" | Lua Signorelli Faria da Costa | **p. 201**
- JANUÁRIO GARCIA LEAL – O LENDÁRIO VINGADOR MINEIRO RECONSTRUÍDO NAS DIVERSAS VOZES NO DOCUMENTÁRIO O SETE

ORELHAS: HERÓI BANDIDO, DE BRUNO MAIA | Andréa de Rezende Arantes Furtado | **p. 216**

MARCAS DA CONVERSAÇÃO EM UM BLOG DE VIAGEM | Roberta Vieira Fávaro Günther | **p. 232**

MULHER EM CONFLITO COM A LEI: GESTOS DE ANÁLISE DE UM ESTUDO DE CASO | Giulia Mendes Gambassi | **p. 247**

MULTILETRAMENTOS E ESPIRITUALIDADE - UM ESTUDO DE CASO DOS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS ONLINE | Lisa Paula Reis Branquinho | **p. 257**

O DOCUMENTÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO COMO ARQUIVO DA DITADURA BRASILEIRA: DIÁRIO DE UMA BUSCA, OS DIAS COM ELE E MARIGUELLA | Liniane Haag Brum | **p. 272**

O FANTASMA, O CAVALO DE TROIA E A PELE: LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SUAS FOTOGRAFIAS | Renan Augusto Ferreira Bolognin | **p. 284**

O GÊNERO NA AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM: EVIDÊNCIA DO CRITÉRIO SEMÂNTICO EM NOMES DE ANIMAIS | Rafaely Carolina Cruz | **p. 299**

O MANIFESTO MARGINAL E AS SUAS MARGENS: UMA QUESTÃO DE REPRESENTATIVIDADE FEMININA | Priscila Linhares | **p. 311**

O RETRATO DE UMA SOCIEDADE DISJUNTIVA EM CAMINHOS CRUZADOS, DE ÉRICO VERÍSSIMO | Jaqueline Borges de Queiroz | **p. 327**

O TESTEMUNHO DO MASSACRE DO CARANDIRU FEITO POR JOCENIR E MANO BROWN | Alan Osmo | **p. 340**

RUPTURA DA TRADIÇÃO EM D. JOÃO E A MÁSCARA, DE ANTÔNIO PATRÍCIO | Marina Trevisoli Gervino | **p. 355**

SOLA SCRIPTURA: A TRADIÇÃO PURITANA FRENTE A RETÓRICA REFORMADA | Raynara Karenina Veríssimo Correia | **p. 371**

TÁCITO E A DE VITA AGRICOLAE: AS VIRTUDES DE UM GENERAL EXEMPLAR | Danielle Chagas de Lima | **p. 385**

TRADUÇÃO LITERÁRIA: THEODORE BOONE - KID LAWYER, DE JOHN GRISHAM, NAS TRADUÇÕES BRASILEIRA E PORTUGUESA | Shellen Grace de Almeida da Silva | **p. 402**

TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM CONVITE AO “QUERIDO LEITOR” DAS “VERDADERAS MUJERES” DE MACHADO DE ASSIS | Juliana Aparecida Gimenes | **p. 415**

TRADUTOR(A) IN MEMORIAM: USO DE MEMÓRIAS DE TRADUÇÃO | Mariana Ormenese Dias | **p. 430**

## A HIPÓTESE DE CRISE DO ROMANCE

Renan Salmistraro<sup>1</sup>

Resumo: Os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX em praticamente todas as tradições literárias ocidentais, entre críticos e escritores. Este artigo dedica-se a duas vertentes principais desses discursos: a vertente francesa, que é uma das mais profícuas já que atinge diretamente a capacidade epistemológica do romance, sustentada pela ideia de *crise do realismo*; e a vertente alemã, apoiada na hipótese de uma *crise da narrativa*. O que há para destacar nesses discursos sobre a crise do romance, tanto naqueles que partem da crise do romance realista, quanto naqueles sobre a crise da narrativa, é sua confluência no sentido de atribuir ao indivíduo isolado a responsabilidade pela forma caótica ou imprecisa do romance, bem como pelo enfraquecimento das categorias estéticas. Há por trás de cada um desses discursos uma definição implícita do que seria o romance, mas nenhuma permanece inteiramente baseada na singularidade de seu desenvolvimento histórico. É preciso, portanto, rever de forma mais detalhada esses dois discursos chave que sustentaram as principais hipóteses sobre a crise do romance no século XX para saber se, caso exista realmente uma crise, quais são seus termos reais.

Palavras-chave: Crise do romance. Crise da narrativa. Crise do realismo.

Abstract: Discourses on the crisis of the novel reverberated through the twentieth century in virtually all Western literary traditions, between critics and writers. This article is devoted to two main strands of these discourses: the French side, which is one of the most profitable since it affects the epistemological capacity of the novel, sustained by the idea of crisis of realism; and the German side, based on the hypothesis of a crisis of the narrative. What is to be emphasized in these discourses about the crisis of the novel is its confluence in the sense of attributing to the isolated individual the responsibility for the chaotic or imprecise form of the novel, as well as by the weakening of aesthetic categories. Behind each of these discourses on the crisis of the novel is an implicit definition of what the novel would be, but none remains wholly based on the uniqueness of its historical development. It is necessary, therefore, to review in more detail these two key discourses that supported the main hypotheses about the crisis of the novel in the twentieth century, to know if, in case a crisis really exists, what its real terms are.

Keywords: Crisis of the Novel. Crisis of Narrative. Crisis of Realism.

### VERTENTES DA CRISE DO ROMANCE

Os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX em praticamente todas as tradições literárias ocidentais, entre críticos e escritores. Jules Huret, em 1891, foi um dos primeiros a divulgar as justificativas iniciais que embasaram tais discursos. Em sua *Enquete sobre a evolução literária*, ele se propõe a entrevistar

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária, Unicamp, [renansalmistraro@gmail.com](mailto:renansalmistraro@gmail.com). Bolsista CAPES.

escritores emblemáticos do *fin de siècle* francês, cujos estilos conflitavam - como Émile Zola, Joris-Karl Huysmans e Anatole France. Huret assim se colocou no centro do embate entre os chamados “psicólogos” e “naturalistas”. Esta disputa traduz como a hipótese de uma crise ou até mesmo da morte do romance pressupõe, antes de qualquer coisa, a transformação dos procedimentos literários que caracterizariam tal gênero.

A abertura das entrevistas com Anatole France, então situado entre os “psicólogos” - um grupo de artistas que, segundo Huret, conquistara a simpatia do público literário, por seu questionamento à objetividade realista/naturalista, com base numa afirmação da vida interior - ilustra um percurso muito comum entre a intelectualidade do fim do século XIX e aquela das primeiras décadas do século XX, a saber, a extensão da crise do romance realista a uma crise generalizada do gênero romanesco, basicamente por sua imersão na subjetividade. Anatole France, por exemplo, decreta a morte do romance ao responder a primeira questão de Huret: “o naturalismo está doente?”. “Não”, na verdade estaria “morto”, uma vez que, segundo ele, trata-se de um estilo que esconde seu próprio idealismo ao se revestir do apelo à verdade da representação. Cita como exemplo a “fornicação contínua” dos camponeses no romance *A Terra*, de Zola, que não condiz absolutamente com a verdade, diz ele, já que os camponeses não possuíam tempo nem energia para viverem a vida idealizada no romance. Ademais, segundo Anatole France, os romances não estimulavam mais as discussões mundanas, pois não colocavam questões relativas à vida prática de seus leitores - em sua maioria, mulheres da alta sociedade -, como o amor, o esnobismo e os vícios do hábito.

A crítica de Anatole France abre um precedente que se estenderá pelo menos até os anos 1920, quando a crise aparentemente começa a se afastar de uma crítica aos limites do estilo realista, no sentido de explorar a consciência de uma crise das instituições burguesas. Mas, num primeiro momento, a força expressiva que o realismo alcançou na França, a partir de nomes como Balzac, Flaubert e Stendhal tornou impraticável a distinção entre a crise do romance realista e a suposta crise do romance. Por isso, não é por acaso que uma afirmação tão forte quanto a da “morte do romance” tenha surgido no interior da literatura francesa.

Num dos estudos mais detalhados a respeito das transformações do romance nesse período, Michel Raimond (1993) descreve como o movimento de oposição iniciado pela geração de 1890 ainda esteve presente nas novas formas que a narrativa romanesca assumiu nas primeiras décadas do século XX, com o romance sobre o romance de Gide,

o subjetivismo de Proust e o apelo surrealista à imaginação e ao misticismo. Essa vertente francesa dos discursos sobre a crise do romance é uma das mais profícuas já que atinge diretamente a capacidade epistemológica do romance que, no século XIX, se afirmou como a principal forma de expressão burguesa, capaz de modelar suas imagens do indivíduo e da sociedade. No entanto, esta condição começaria a ser abalada com o surgimento da fotografia e mais tarde do cinema, uma vez que a precisão das imagens dessas novas tecnologias rapidamente denunciou o quão distantes estavam as descrições romanescas do mundo visível. Nessa perspectiva, a hipótese da crise do romance realista como crise generalizada fica ainda mais forte em função da crise da arte mimética, que se estende por todo o período moderno.

Assim, a condenação de Zola por Anatole France, sob o argumento de que seus camponeses não eram suficientemente realistas, abre o caminho para a crítica da *mimesis* chamar para si a configuração do “verdadeiro realismo”. Mas o que de mais interessante a arte não figurativa atrela à crise do romance é um outro eixo fundamental desses discursos sobre a crise: a *crise da narrativa*. Por trás das análises deste eixo, também está o individualismo moderno, que eclipsa o objetivismo. Sem dúvida a sistematização mais popularizada desta perspectiva decorre do pensamento alemão, a partir de autores como Hegel, Lukács e Walter Benjamin. Em sua *Estética*, Hegel, por exemplo, defende a necessidade de ruptura com o romance burguês para fazer ressurgir o elemento épico narrativo. Embora ele apenas indique essa possibilidade - que dependeria de que os artistas abandonassem a ideia de reproduzir a epopeia antiga, cujos elementos deveriam ressurgir numa forma que se adequasse ao período moderno -, suas hipóteses encontraram respaldo principalmente em *A teoria do romance*, do jovem Lukács, e nos ensaios “O Narrador” e “Crise do romance”, de Walter Benjamin.

Ambos destacam “o indivíduo em sua solidão” como o elemento norteador do romance. Como indica o subtítulo da obra de Lukács (*Um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*), o problema para ele, antes de ser artístico, é histórico- filosófico: não haveria na sociedade moderna uma totalidade do ser. Portanto, o romance seria a expressão do “desamparo transcendental” do homem moderno, de modo que sua forma artística deveria resgatar a “perfeição” da epopeia, que representa o homem atrelado ao amor, à família e ao Estado. Guardadas as diferenças, esta lógica também está presente na descrição benjaminiana do romance como uma forma “enfraquecida” de narrativa. Segundo ele, o universo do romance se caracterizaria por uma busca do indivíduo isolado



pela unidade perdida.

No ensaio “A crise do romance”, Benjamin separa radicalmente o gênero romanesco da tradição oral, destacando a importância da solidão tanto para o romancista quanto para o leitor de romances. Este isolamento transformaria o romance num dos responsáveis pelo emudecimento do homem que, por sua vez, destruiria “o espírito da narração”. Embora a teoria sobre o fim da narrativa seja mais bem desenvolvida no ensaio “O Narrador”, nele Benjamin atenua sua crítica ao romance, ao apresentá-lo como um gênero intermediário entre a epopeia - o gênero narrativo autêntico -, e a imprensa jornalística - verdadeira responsável pelo desaparecimento da narrativa. Este papel do romance seria conservado pela presença da rememoração (*Eingedenken*), que na epopeia aparece eventualmente junto à lembrança (*Erinnerung*).

O que há para destacar nesses discursos sobre a crise do romance, tanto naqueles que partem da crise do romance realista, quanto naqueles sobre a crise da narrativa, é sua confluência no sentido de atribuir ao indivíduo isolado a responsabilidade pela forma caótica ou imprecisa do romance, bem como pelo enfraquecimento das categorias estéticas. Vale lembrar que, para Hegel, a arte romântica já continha em si a dissolução, justamente em virtude do desenvolvimento da subjetividade. Segundo ele, no romantismo o espírito retorna para dentro de si próprio, sem capacidade de se adequar à realidade externa. É possível identificar nessa teoria de Hegel, que também influenciará as análises de Lukács e Benjamin sobre o estado de crise presente no romance, a origem da teoria que descreve a percepção subjetiva como deterioração da capacidade mimética da arte, na qual já está presente a noção de uma crise da arte; tanto que mais tarde Lukács retomará a contraposição de Hegel entre arte clássica e arte romântica para defender uma oposição entre arte realista e arte de vanguarda. Até concluir que a totalidade de uma obra realista não estaria mais ao alcance do intelectual burguês após 1848, de modo que o não mimético, isto é, a arte não figurativa, seria um reflexo da decadência burguesa.

Logo a crise do realismo e a crise da narrativa surgem como dois eixos do mesmo “problema” em torno da crise do romance: *o indivíduo moderno*. No âmbito da crise do romance realista, a questão do indivíduo coloca-se na ordem de uma crise da inteligência que, num primeiro momento, põe em xeque apenas alguns elementos estruturais do romance oitocentista, como o ponto de vista absoluto do narrador ou a posição soberana do autor no modo como conduz o enredo e seus personagens. Essa crise chegaria ao fim por volta de 1920, com os novos desdobramentos do romance em Proust, Kafka ou Joyce,

autores que assumem a perda da totalidade da obra literária e o desaparecimento do mundo exterior. Assim a diegese romanesca acabaria dominada pela imprecisão, sem possibilidade de definir o que é real ou não, tudo passaria a ser explorado por uma mente solitária que, aliás, é o que impõe ao romance a necessidade de uma perspectiva diferente daquela assumida pelo estilo realista ou pela tradição da épica.

Nessa linha, não haveria uma crise real do romance, senão uma crise do romance realista a partir da incorporação de elementos que não condizem com sua forma, por exemplo, a observação imprecisa da realidade ou o próprio questionamento do real. Já pela lógica da crise da narrativa, o problema do indivíduo, tal como abordado por Lukács, se converte numa expressão do declínio dos valores burgueses. A condição de sobrevivência do romance dependeria então de sua capacidade de superar os elementos que constituem a derrocada do indivíduo burguês - como secularização, individualismo, isolamento, dimensão privada e sentimental e sincretismo cultural -, assumindo a forma anacrônica de uma epopeia diretamente filiada a Homero.

Há por trás de cada um desses discursos sobre a crise do romance uma definição implícita do que seria o romance, mas nenhuma permanece inteiramente baseada na singularidade de seu desenvolvimento histórico. A suposta totalidade do romance realista, como expressão da sociedade burguesa, reproduz no campo da prosa a ideia que se fazia no século XIX da função da epopeia na Grécia Antiga. É essa mesma ideia que sustenta a defesa do romance histórico por Lukács. Por isso, nenhum desses dois discursos apresenta uma argumentação sólida que sustente a hipótese de uma crise generalizada do romance.

Contudo, o elo mais fraco desses discursos sobre a crise do romance ainda é aquele que converte a crise do romance realista numa crise do gênero. Isso porque ela tem como base o caráter político de aceitar o romance burguês como a configuração do “romance tradicional”, enquanto que o romance se caracteriza em todas as etapas de seu desenvolvimento histórico por sua oposição à tradição. O seu caráter periférico em sociedades mais fechadas, como na civilização grega, também denuncia o idealismo das abordagens hegelianas da epopeia: se o passado glorioso da tradição grega compôs um mundo tão harmônico, o que justificaria a existência de formas periféricas, como a prosa ou mesmo a comédia?

## A PERSISTÊNCIA DO REALISMO

A supervalorização do realismo conflui ainda com a vertente que dissemina a ideia de crise da narrativa na defesa de Lukács do romance histórico, que se confunde com seu ataque ao lirismo romântico. O Romantismo, segundo Lukács, internaliza as contradições da sociedade burguesa, isto é, elas deixam de ser compreendidas como parte do processo histórico e acabam encerradas na vida interior do personagem ou do artista. O aspecto autônomo da vida interior no período romântico seria responsável pela “aparência” de conflito entre indivíduo e sociedade no romance burguês, o que é para Lukács a frustração da atividade espontânea no mundo reificado, uma vez que o verdadeiro embate na sociedade burguesa seria entre as classes envolvidas no processo de produção. Esta seria a condição de decadência da forma épica do romance entre a Revolução Francesa e o ingresso do proletariado na história universal em 1848, quando ocorre o ressurgimento do romance fantástico da origem moderna, mas já sem o aspecto positivo da primeira fase. Sem capacidade de conciliar as contradições sociais, a epopeia burguesa se caracterizaria pelo pressentimento do fim da civilização erigida pela burguesia.

Este ataque hegeliano ao individualismo romântico é a base da condenação da arte moderna e das vanguardas no pensamento de Lukács. Em *O Romance Histórico*, a estreita relação entre subjetivismo e decadência burguesa leva à desaprovação, nesse momento, dos “escritores da excentricidade”, como Flaubert, Baudelaire, Zola e Nietzsche. Para Lukács, as raízes do “exotismo” desses autores estão na reviravolta de 1848, quando a ideologia burguesa deixa de ser uma ideologia dominante, tornando-se ideologia de uma classe. A consequência imediata desse fenômeno é o ataque à realidade objetiva, que muda radicalmente a percepção da História: o passado e os fatos históricos acabam ignorados como inacessíveis. O agnosticismo e o subjetivismo desta fase de decadência da ideologia burguesa seriam assim o fim do romance histórico.

A manutenção do romance histórico faz parte da defesa de Lukács do enfrentamento da ideologia fascista pelo humanismo. Para ele, a conexão do escritor com a vida do povo ajuda a superar o dilema moderno sobre a impossibilidade de uma concepção fiel da realidade e da intervenção nos acontecimentos (2011, p. 335). Assim, o presente histórico fascista pode ser combatido por ser apenas parte do desenvolvimento da humanidade. O problema é que a figuração da vida do povo, para Lukács, só é possível quando o personagem sintetiza o destino das forças sociais em conflito. E, de preferência, esse destino deve ser o da libertação dos oprimidos, sem admitir, portanto, uma nova

derrota do sentimento revolucionário após as grandes guerras do século XX, quando o capitalismo se reestruturou a partir do sistema econômico internacional.

Em resumo, a forma e o conteúdo do romance histórico devem estar desvinculados do legado político, ideológico e artístico do capitalismo decadente, isto é, encobrir o subjetivismo, a totalização abstrata da vida, a transformação do passado numa alegoria do presente e do distanciamento das massas. A condição de renovação do romance histórico clássico depende, segundo Lukács, “da vitória decisiva e total do espírito da democracia revolucionária e da ligação concreta e interna com o destino do povo” (idem, p. 407). Portanto, os produtos estético-artísticos do período de decadência capitalista são todos relegados a favor de uma arte idealista, que deve conservar o aspecto libertário do passado heroico. Conseqüentemente, o romance histórico não admite qualquer outra forma que não seja aquela do romance histórico clássico. Porém, paradoxalmente a forma mais bem elaborada do romance histórico clássico seria a *dissolução* balzaquiana do romance de Walter Scott.

Esta defesa do romance histórico, como uma forma que deve se manter impassível diante da decadência da ideologia burguesa, antecede a supervalorização do realismo, como a única forma capaz de fornecer uma compreensão global do desenvolvimento humano. Nos ensaios de *Realismo crítico hoje*, o simbolismo e, especialmente, as vanguardas são encarados como mera expressão do decadentismo burguês. Por trás desta hipótese continua presente a defesa de uma “composição autenticamente épica”. Dessa forma, Joyce é renegado por reduzir a epopeia a um conjunto estático, pois em *Ulisses* as descrições da realidade não colocariam em jogo as forças essenciais da sociedade, elas apenas forneceriam um roteiro aleatório de imagens, sem objetivo nem orientação. Os idiotas de Beckett, por sua vez, seriam o ápice da redução do mundo a uma “angústia subjetiva”. A transformação desses indivíduos limitados em único suporte da “realidade” anularia definitivamente as possibilidades autênticas do homem, que, segundo Lukács, só são possíveis no interior da objetividade da literatura realista.

Em suas reflexões sobre a literatura em nenhum momento cabe questionar a tal “objetividade” realista, tampouco o potencial crítico da “subjetividade patológica”, sempre analisada como “fuga” ou “protesto estéril”, cuja capacidade crítica estaria voltada para o vazio. Tão certo quanto da objetividade realista, Lukács está do fato de que o caminho para a doença nada tem a propor a não ser o afastamento da realidade no sentido do isolamento subjetivo. Para ele, trata-se apenas de uma imposição do

“personagem excêntrico”, que destrói os “verdadeiros tipos sociais”, aqueles que conservam, orientam e definem o futuro do povo inteiro, seguindo a grande tradição da épica.

## O ROMANCE COMO GÊNERO PRESCRITO

Esta redução lukácsiana do romance é inspirada por uma abordagem prescritiva dos gêneros literários, a qual subsiste no ocultamento das questões formais no interior da cultura de massas. A imensa variedade de discursos a respeito da “crise do romance” ao longo das primeiras décadas do século XX, originada em sua maior parte pela dissolução da grande tradição do realismo, foi rapidamente encoberta a partir dos anos 1950 por correntes como o neorrealismo ou o realismo mágico, base estética do *boom* do romance latino-americano. Assim o gênero romanesco ressurgiu, aparentemente mais vivo do que nunca, uma vez que a proliferação de novos títulos de sucesso varreu a problemática em torno do romance para baixo do tapete, escondendo a necessidade de diferenciar a crise do romance realista da crise do romance enquanto gênero.

Parte desta retomada justifica-se a partir de sua apropriação pela cultura de massa, cuja consequência imediata é a exclusão da crítica à representação (GROYS, 2008). Como a indústria cultural dedica-se a repetir modelos que deram certo, ela tende a não admitir o movimento de retorno da obra literária sobre si mesma - como forma de questionar seus próprios procedimentos formais, o que foi enormemente explorado pelas vanguardas, por exemplo. Este processo de ocultamento da forma abre espaço para a redenção tardia do realismo, sob a aparência do realismo mágico ou mesmo do neorrealismo.

Outro fator que pode justificar a retomada do romance é o processo de ocultamento da história nos países europeus pós-1945, tendo em vista que nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, o presente era marcado, sobretudo, pelo silêncio em relação aos últimos acontecimentos. Assim a reconstrução se fez não apoiada na memória recente de extermínio e destruição, mas com base nas grandes construções arquitetônicas que remontavam ao glorioso passado imperialista europeu (JUDT, 2006, p. 21). Este projeto pode explicar o ressurgimento do grande romance de feição realista à medida que ele se afirmou no século XIX - uma época de nacionalismo e de consolidação do poder ideológico da burguesia.

Em resumo, o ressurgimento do romance, baseado no ocultamento da forma, tende a reafirmar o vínculo com o realismo. Inclusive a recente obra de um dos principais críticos literários contemporâneos - *The Antinomies of Realism*, de Fredric Jameson - toma romance e realismo como uma coisa só. Ademais, o esforço intelectual mais sistemático de redenção do grande romance realista do século XIX também está presente em outro importante intelectual contemporâneo: Jacques Rancière. Tais casos sugerem, como aponta Berardinelli, que a crítica contemporânea mostra-se cada vez mais destituída de instrumentos que permitam discriminar um “romance verdadeiro” de um simulacro. Ou ao menos não distingue a defesa do Romance como gênero prescrito de uma forma literária constituída a partir do choque com a realidade social. Por isso, a alternativa mais salutar para as reflexões sobre o romance na contemporaneidade parece ser aquela defendida por Berardinelli em *Não incentivem o romance e outros ensaios*, a saber: a urgência de estudos aprofundados daqueles textos em prosa que surgiram num período em que o romance parecia impossível, textos que se apresentaram como “últimos romances” - de autores como Kafka, Beckett, Calvino. Considerando que o romance é historicamente um gênero marginal, portanto, alheio às sistematizações das poéticas, é plausível supor que somente a partir de textos limites suas características essenciais (ou a falta delas) poderiam ser postas à luz.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. “A crise do romance” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. “O narrador” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Londres: MIT Press, 2008.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Émile Colin, 1891.
- JAY, Martin. *Marxism and Totality*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- JUDT, Tony. *Postwar: a History of Europe since 1945*. New York: Penguin, 2006.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_ “O romance como epopeia burguesa”, in CHASIN, J. (Org.), *Ensaaios Ad Hominem*, Tomo II - Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

\_\_\_\_\_ *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_ *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada - Editora de Brasília, 1969.

RAIMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: J. Corti, 1993.

\_\_\_\_\_ *Le roman depuis la Révolution*. Paris: A. Colin, 1981.

## A INSISTÊNCIA DO VOCÁBULO ERRO EM *CORPO DE BAILE*, DE GUIMARÃES ROSA: UNIDADE E REVERSÃO

Clarissa Marchelli<sup>2</sup>

Resumo: O presente trabalho visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias seus heróis. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um engano e as questões éticas que dele decorrem, constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. A pesquisa procurou compreender de que forma essa escolha lexical responde à necessidade dos heróis rosianos refutarem a si próprios, amparados pela emoção, e não exclusivamente pela razão. Se, por um lado, o método cartesiano de eliminação da dúvida e sua indelével conclusão - “Penso, logo existo” - coroa as faculdades cognitivas; por outro, pensadores contemporâneos alegam o desempenho das emoções em situações de impasse. Na medida em que desfaz o erro de Miguel através da presentificação de Diotima nas reflexões de Leandra, Guimarães Rosa, em “Buriti”, atualiza o diálogo platônico, *O Banquete*. Da *hybris* trágica à noção filosófica de *eudaimonia*, Rosa aproveita as palavras de sacerdotisa Diotima para as reflexões de Leandra. Porém, mais do que desfazer na contemporaneidade um conflito outrora trágico, o autor ilustra no conjunto *Corpo de Baile* uma teoria da vontade humana mais harmônica com o imponderável.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Corpo de Baile. Erro. Tragédia. Eudaimonia.

Abstract: This paper aims to highlight the passages in which the error lexicon appears in *Corpo de Baile*, from Guimarães Rosa, understanding the term as the author's intuitive choice for construction and epistemological treatment given to his hero's trajectories. The work presents a counter-reading of the tragic error, arguing that in this cycle the perception of a mistake and the ethical questions that arise from it, constitute the Rosian argument of *Corpo de Baile*. The research sought to understand how this lexical choice responds to the need for Rosian heroes to refute themselves, supported by emotion, and not exclusively by reason. If, on the one hand, the Cartesian method of eliminating doubt and its indelible conclusion - "I think, therefore I am" - crowns the cognitive faculties; on the other hand, contemporary thinkers claim the performance of emotions in situations of impasse. Insofar as he undoes the error of Michael through the presentification of Diotima in the reflections of Leandra, Guimarães Rosa, in "Buriti", he updates the Platonic dialogue, *The Banquet*. From the tragic *hybris* to the philosophical notion of *eudaimonia*, Rosa uses the words of priestess Diotima for Leandra's reflections. However, rather than undoing contemporaneously a once tragic conflict, the author illustrates in the *Corpo de Baile* a theory of human will more harmonious with the imponderable.

Keywords: Guimarães Rosa. Corpo de Baile. Error. Tragedy. Eudamonia.

---

<sup>2</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [clarissa.catarina@gmail.com](mailto:clarissa.catarina@gmail.com). Bolsista CNPq.



Discorrendo sobre o potencial universal de fabulação, uma virtualidade de elaborar narrativas ficcionais presente em todos os seres humanos, a pesquisadora Suzi Frankl Sperber vê na literatura um elixir (SPERBER, 2012, p. 18): “No jogo entre o eu-lírico e o outro, entre realidade externa e interna, entre confronto, limite e superação, entre desesperança e esperança na vida, reafirmada, a literatura é capaz de construir uma hierofania”. Contudo, para que o significante porte o significado de milagre, a palavra ficcional se faz consciente de si: “Mas esta [a literatura] tem origem na vida profana (Id., ib.).

Motivada pelo poder de decisão que cada um de nós carrega consigo, pude encontrar na obra de Guimarães Rosa, mais especificamente no conjunto *Corpo de Baile* (1956), um alívio na representação dos conflitos internos sofridos pelos homens em situação de impasse. Se elencarmos cada um dos protagonistas desse ciclo rosiano, veremos que todos, invariavelmente, estão submetidos a uma decisão. Tomando a primeira, a quarta (central) e a sétima e última narrativa, temos uma panorâmica da estrutura de *Corpo de Baile*: um erro e seu desvio.

Já na narrativa inaugural, em “Campo Geral”, uma criança reflete quando incumbida de entregar um bilhete do tio à mãe. Miguilim, indeciso ante a responsabilidade do bilhete, pergunta ao irmão (ROSA, 1984, p. 74): “-Dito, como é que a gente sabe ao certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?”. Na narrativa central, “Cara de Bronze”, um homem no leito da morte visita o passado para se redimir de uma escolha pregressa. Cara de Bronze, apaziguado com a descrição do véu de uma noiva, pede ao empregado (ROSA, 2001, p. 173): “Eu queria que alguém me abençoasse...”. Por fim, em “Buriti”, Miguel se apaixona e hesita em pedir a mão da amada em casamento ou não. O diligente veterinário Miguel, ao chegar na fazenda do Buriti Bom, pondera (ROSA, 1988, p. 81): “Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava.”

Paralelamente à deliberação de ordem afetiva, a ocorrência sistemática do léxico **erro** imprimindo à escrita rosiana uma investigação sobre as paixões humanas e suas irrevogáveis consequências. A regularidade desse vocábulo desperta no leitor de *Corpo de Baile* a curiosidade pelo conjunto como um tudo. Inaugural, a ocorrência do termo em “Campo Geral” esboça um dilema no âmago de Miguilim:

No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. (ROSA, 1984, p. 14).

Perfazendo o conjunto, o leitor descobre que o Miguilim de “Campo Geral” volta Miguel em “Buriti” sob a mesma advertência:

Sempre surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. Trabalhava atento, com afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo. (ROSA, 1988, p. 106).

Desde a tragédia grega, a questão da deliberação humana é problematizada através da dissonância entre uma predição divina e a vontade pessoal do herói, como elucidam os helenistas franceses J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet:

Portanto, se é que há vontade, ela não seria uma vontade autônoma no sentido kantiano ou mesmo simplesmente tomista no termo, mas uma vontade amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo. (VERNANTA; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 28).

Partindo da insistência do verbete **erro** em *Corpo de Baile*, que na sua regularidade imprimiu na escrita rosiana uma discussão sobre a inexorabilidade do equívoco, o presente estudo visa abranger as sete narrativas de *Corpo de Baile* numa espiral cíclica e ascendente. Mais, ao situar o protagonista diante de uma escolha, *Corpo de Baile* se faz, a contrapelo, herdeiro da tragédia grega, cujo argumento reside numa deliberação, como investigam os helenistas Vernant e Vidal-Naquet:

Qual é, para a história psicológica da vontade, o significado dessa tensão constantemente mantida pelos Trágicos entre o realizado e o sofrido, entre o intencional e o forçado, entre a espontaneidade interna do herói e o destino previamente fixado pelos deuses? Por que esses aspectos de ambiguidade pertencem precisamente ao gênero literário que, pela primeira vez no Ocidente, procura exprimir o

homem em sua condição de agente? Colocado na encruzilhada de uma escolha decisiva, diante de uma opção que comanda todo o desenvolvimento do drama, o herói trágico se delineia comprometido na ação, em face das consequências de seus atos. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 49, grifo nosso).

Tendo chegado de viagem, a lembrança mais significativa que Miguilim traz é o elogio que ouvira sobre o Mutum (ROSA, 1984, p. 32): “-É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre”. Contudo, incapaz de distinguir por si próprio a qualidade do recanto onde mora com a família, Miguilim sai à caça daquele que poderia lhe confirmar a impressão. Apelando sucessivamente àqueles com quem estabelecera um vínculo mais estreito, a Mãe, o Tio e o irmãozinho Dito, Miguilim nunca se convence das respostas que recebe. De uma intuição ainda vaga e pueril relativa à qualidade do lugarejo, delineia-se para Miguilim uma trajetória oscilante entre a certeza e a dúvida. Do arauto da beleza do Mutum, o narrador oferece para o leitor de “Campo Geral” uma forte fonte de inspiração para seguir a trajetória dessa criança, composta de questões sensivelmente mais complexas. Analisando a trajetória de Miguilim sob uma perspectiva mais existencialista, a pesquisadora Daniela Silva da Silva define (2007, p. 21): “Ao perguntar a respeito do Mutum, se o lugar é bonito ou feioso, ele quer respostas sobre si mesmo”.

Sobre o entrelaçamento dos eventos narrados pelo conto e os dados biográficos de que dispomos de Guimarães Rosa, Claudio Fragata, pesquisador e autor de literatura infanto-juvenil, esboçara em *João, Joãozinho, Joãozito* o grau de verossimilhança do conto rosiano. Descreve Fragata:

Lia, lia, lia sem descanso. O nariz cada vez mais encostado nas páginas do livro. Até que um dia veio a sua casa um médico de Curvelo, cidade vizinha de Cordisburgo. Vendo o menino tão para a frente curvado, desconfiou. Tirou seus óculos e pôs no rosto de Joãozito. Ah, que o mundo todo à sua volta ficou maior. Um mundo novinho em folha, até as mais miudinhas. Estava descoberto: Joãozito era míope e até aquele dia ninguém disso sabia. (FRAGATA, 2016, p. 17).

Isto quer dizer que a qualidade do lugar onde mora com a família ao ser certificada apenas no desfecho do conto, somada à sua sensibilidade às questões familiares, confere a Miguilim um comportamento, paradoxalmente, precoce e imaturo. Tamanha profundidade comportamental é explorada semanticamente através do léxico **erro**,

expressão do seu primeiro impasse. Compreendemos que o desfecho dessa estória somente alcança a dramaticidade da dissolução de uma dúvida - o Mutum ser um lugar bonito ou não - porque o narrador investe o protagonista de inúmeros dilemas internos entre sua aguçada sensibilidade e a aspereza de que é constituída a realidade.

Caso exemplar dos problemas éticos acometido a Miguilim, o comportamento adúltero da Mãe o obriga a tomar uma decisão: apoiar Tio Terêz, com quem tem proximidade afetiva, ou seguir respeitando a autoridade do Pai, com quem tem desavenças. Para frustração do leitor - que, por empatia, torce pela felicidade da Mãe - Miguilim recusa entregar o bilhete do Tio. Lembrando-se da passagem bíblica da morte de Abel pelas mãos do irmão Caim, advertida previamente por Vovó Izidra, Miguilim opta pela manutenção da realidade tal qual se apresenta, como descreve o narrador:

Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório - do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. Não falava. (ROSA, 1984, p. 72)

De uma patologia oscilante entre o medo e o prazer à decisão que o herói se vê impelido a tomar, associamos a ação com a anulação do erro a que inicialmente Miguilim está submetido. No conflito paradigmático, a distorcida relação Pai - Mãe - Tio espelha sua dificuldade em reconhecer a beleza do Mutum. Dito de outro modo, a decisão de Miguilim em esconder o bilhete do Tio dissolve a hipotética corrupção de uma ordem social (o triângulo amoroso), projetando, inversamente, no interior do herói, a perspectiva da ordenação dos elementos naturais - a beleza do Mutum. É precisamente nessa recusa que convocamos, alegoricamente, o argumento cartesiano de uma moral provisória para suportar a própria errância:

Imitava nisso os viajantes que, ao se verem perdidos numa floresta, não devem errar de um lado para outro, nem tampouco ficar no mesmo lugar, mas sim caminhar tão reto quanto possível, seguindo o mesmo rumo, sem nunca mudar de direção por fracas razões, mesmo quando, a princípio, tenha sido apenas o acaso o que determinou a escolha. (DESCARTES, 2000, p. 36).

No respeito à autoridade do Pai é que Miguilim - empoderado - presentifica o mito bíblico da adesão à palavra divina, argumento profetizado por Vovó Izidra. Nesse

sentido, sua recusa em entregar o bilhete do Tio, calcada pelo temor de uma tragédia anunciada pela Vovó, atualiza a mítica judaico-cristã. Desonerado do desfecho trágico, Miguilim parece concordar com Descartes (2000, p. 36): “E isso desde então me permitiu livrar-me de todos os remorsos e arrependimentos que costumam agitar as consciências desses espíritos fracos e vacilantes [...]”. A cumplicidade com que os irmãos Miguilim e Dito se relacionam tanto compensa a rivalidade dos irmãos Pai e Tio Terêz, no mundo dos adultos, quanto representa a fraternidade entre os homens do mundo real.

Na fase primitiva de cada ser humano, o *infans* enuncia para o outro de si mesmo. Neste momento, ele tem uma atitude ímpar com relação a este outro: nele confia; a partir dele (da sua própria audição ou visão, ou apreensão do que foi construído por ele na continuidade da vida – expressa pela repetição –, a concepção da existência de poderes mágicos e mesmo o esboço de onipotência destes poderes – que poderão mais tarde ser associados ao poder de *sua* enunciação, ou ao poder da palavra em si. (SPERBER, 2012, p. 14).

Já o poder de vigência da narrativa mítica parece ser a toada de “Campo Geral”, uma vez que Miguilim vê, ironicamente, na censura da Vovó o limite em que se apoiar. Sobre a confiança na mensagem divina no mundo homérico, ainda imbuída de uma eficácia, comenta o helenista Marcel Detienne:

Na medida em que a palavra mágico-religiosa transcende o tempo dos homens, ela transcende também os homens: não é a manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, nem a expressão de um agente, de um eu. A palavra mágico-religiosa ultrapassa o homem por todos os lados: ela é atributo, o privilégio de uma ação social. (DETIENNE, 1981, p. 36).

Na esteira da hermenêutica de textos sagrados, o exegeta José Adriano Filho (2012, p. 60) define o emprego das parábolas:

Como recursos literários, elas têm uma qualidade poética e imaginativa, são obras de arte e, como arte, seu significado ultrapassa o momento de seu surgimento. É a compreensão das parábolas em seu contexto histórico que permitirá sua aplicação ao nosso contexto. (ADRIANO FILHO, 2012, p. 60)

Assim, a expressividade da passagem bíblica, o interdito do fratricídio, respalda a resistência de Miguilim em entregar o bilhete do Tio à Mãe. Tamanho sacrifício é o que condiciona o desfecho imponderável ao triângulo amoroso Pai – Mãe - Tio. A decisão pela recusa em entregar o bilhete do Tio à Mãe, enquanto uma atitude, mimetiza a eficácia

das parábolas bíblicas, segundo o exegeta José Adriano Filho:

Como evento da linguagem, uma parábola oferece aos leitores a possibilidade de compartilhar a compreensão de que eles são participantes ativos e são questionados pela parábola. As parábolas conduzem o ouvinte a uma tomada de decisão igual à que Jesus pensava sobre o mundo, conduzindo-o a uma nova compreensão de sua própria situação. Para os ouvintes tomarem essa decisão, eles precisavam compreender as ideias e imagens da parábola, de modo a estabelecer uma correspondência entre o mundo narrado projetado na parábola, a situação histórica de Jesus e sua própria situação. O poder das parábolas em criar um evento da linguagem que desafia, de forma persuasiva, crenças e tradições, indica que estas metáforas são diferentes das metáforas mais difíceis de serem traduzidas em linguagem proposicional. (ADRIANO FILHO, 2012, p. 56).

Ao final do conto, o autor resolve o impasse inicial do protagonista: apresenta-lhe os óculos, instrumento de melhor alcance de visão. Da verificação da beleza do Mutum, Miguilim tem cicatrizada sua errância.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. [...] Sorriu para Tio Terêz: - “Tio Terêz, o senhor parece com Pai...” (ROSA, 1984, p. 142).

Da leitura revisionária da tragédia grega, Guimarães Rosa faculta a felicidade enquanto travessia. Um esboço daquilo a que nos referimos por felicidade, e suas emoções contingentes, é definido pela filósofa contemporânea, Martha Nussbaum:

Considerar por um momento las teorías éticas eudaimonistas de la Grecia antigua nos ayudará a dar los primeros pasos en la reflexión sobre la geografía de la vida emocional. En una teoría ética eudaimonista, la pregunta central que se plantea una persona es “Cómo há de vivir el ser humano?” La respuesta a tal interrogante es la concepción que esa persona detente de la *eudaimonía* o florecimiento humano, en el sentido de qué entiende por una vida plena. La concepción que tenga de la eudaimonía debe incluir todo aquello a lo que el agente atribuye un valor intrínseco: si uno consigue demostrarle a una persona que há omitido algo sin lo cual no consideraria plena su vida, tendrá un argumento suficiente para que se añada el elemento en cuestión. (NUSSBAUM, 2008, p. 56, grifo nosso).

Em outras palavras, a felicidade, expressa pelo florescimento de uma vida boa, se dá na erradicação daquilo de que se carece. No anseio da sensação de plenitude, o herói de “Campo Geral” silencia a satisfação imediata e pessoal, desviando de um erro. Esse silêncio, paradoxalmente, evita o fratricídio e permite o retorno do tio.

Tradicionalmente compreendido enquanto falta de observância religiosa (*hamartia*), desrespeito às condutas sociais (*hybris*) e até perda do controle psíquico (*ate*), o erro trágico põe em xeque uma ordem – a vontade divina - obrigando o herói a deliberar por conta própria, sem êxito. Momento único no mundo antigo, a tragédia grega inaugura a problemática da vontade humana. Irreversível, o erro trágico revela ao homem sua condição de existência sempre precária quando comparada à eternidade soberana dos deuses. Sobre a humildade ante o divino, define Aristóteles:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser alguém daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a).

Passado o tempo desde o século de ouro ateniense, “Campo Geral”, permeado por poluição (*hamartia*), transgressão (*hybris*) e cegueira (*ate*), parece não apenas resgatar a falta cometida pelo herói da tragédia, como reverter a favor do seu protagonista as consequências de uma decisão tomada sob ansiedade. Nesse sentido, o ciclo rosiano vai do erro ao seu reverso, e a noção de erro deduzida da narrativa é subvertida todo o tempo, não em direção ao acerto – o reverso esperado – mas em direção a outro entendimento da vida, do mundo.

O quarto conto do ciclo, por se tratar da narrativa de um homem no leito da morte, aparentemente destoa do mote do impasse. Numa leitura mais cuidadosa, entretanto, veremos que a decisão de Segisterbo Saturnino Jeia, protagonista do conto, há muito tempo se dera. Tentando compreender em que medida essa escolha, quando ainda jovem, implica toda a trajetória consecutiva do fazendeiro, analisamos a história do homem com consciência do seu fim, como argumenta a pesquisadora Amariles Guimarães Hill (HILL, 2009, p. 92): “Idoso, solitário, doente e pesado da culpa que nem era sua, a vida em si, as coisas dadas e feitas careceram de sentido para Segisberto. O Velho sofre mudança”.

O enredo do quarto conto de *Corpo de Baile* se resume à memória narrativa que

um empregado expõe ao seu patrão, a respeito de uma viagem encomendada. Enviado em missão a terras longínquas, o vaqueiro escolhido, Grivo, deve devolver a Cara de Bronze as impressões da travessia. Zeloso em tecer um registro relativamente sistematizado dessas recordações, Grivo lhe narra de modo organizado aquilo que sua memória selecionou, como atestamos na passagem: “Do que ele não via, não se perdia; do que não se lembrava” (ROSA, 2001, p. 159). Porém, mais do que recolher, organizar e expor o que viu, Grivo, na condição de narrador, resgata a própria história de vida do chefe, como infere Tadeu, o mais velho dos vaqueiros da fazenda: “Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!” (Id., p. 141).

Podemos corresponder à pergunta de Cara de Bronze pelas coisas a pergunta dos vaqueiros pela figura do patrão, e reconduzi-la de volta à narrativa do Grivo amparados pelas regras do jogo de leitura de um texto ficcional, segundo Umberto Eco (ECO, 1994, p. 98): “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio -, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram”.

A pergunta pela essência subjacente às coisas, na narração do Grivo, é explorada pela técnica do catecismo na inferência que vaqueiros fazem de uma imagem verossímil do patrão. Assim, se por um lado o jogo de pergunta-resposta dos trabalhadores encena a personalidade de Cara de Bronze, por outro, a narrativa do Grivo faculta aos leitores do conto o enigma da pessoa Segisberto Jeia Saturnin. Ao final da narrativa, relembra o vaqueiro decano: “Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! **O tiro não acertou!** O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...” (Id., p. 172, grifo nosso). É precisamente essa informação de Pai Tadeu que completa a imagem que os empregados fazem do patrão, devolvendo a Cara de Bronze sua factual identidade: a trajetória daquele que, querendo **evitar** o parricídio, foge e prospera.

Por detectar o movimento mesmo da fuga, constante nas versões de “Cara de Bronze” e de *Édipo Rei*, a justaposição dessas imagens consegue desvendar o mistério que há por detrás da simbólica alcunha do protagonista rosiano. O movimento da fuga como *pathos*, isto é, índice sensorial de um universal, se presta aqui ao serviço de encontrar a substância mesma de que foi feita toda a trajetória utilitarista de Segisberto Saturnino. Quem nos propõe a justaposição de imagens como método de interpretação de um quociente é o historiador da arte, Aby Warburg.



Entendida como *sintoma*, a pretensão de Warburg foi a de decifrar a *forma patética universal*. Via patologia é que Warburg estabelece a relação entre os artistas da renascença italiana e a tradição grega antiga, ao se colocar a pergunta pela recorrência de traços culturais apolíneos e dionisíacos conjugados numa mesma imagem lá na Antiguidade e cá na Renascença. Ainda sobre os vestígios da cultura clássica, rastreada por Warburg no Renascentismo, o historiador da arte detecta, a partir de imagens difundidas pela imprensa e de troca de cartas entre os astrólogos da época, a frequente associação de Lutero, o líder protestante, com o deus pagão Saturno/Cronos. Em curioso ensaio, “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero”, Warburg argumenta que, a despeito dos cálculos astrológicos, que se esforçam por comprovar matematicamente a profecia do nascimento do herege, há muito era esperada pelo imaginário cultural “a vinda de um monge que limparia e varreria a religião”, nas palavras do próprio Lutero (WARBURG, 2013, p. 546).

Se a prática mântica pagã do Renascimento não fez senão corroborar um inconsciente coletivo, o que Warburg descobre é exatamente o indiciário da complexa cultura helenística que sobrevive através dos tempos, até encontrar um novo suporte estético. Argumenta Warburg (Id., p. 542): “O temido fantasma da grande conjunção de Saturno e Júpiter bem como a figura do ‘pequeno profeta’ pertenciam, portanto, a um repertório muito anterior ao tempo da reforma. Por diversos motivos, porém, voltaram a exercer uma força renovada na época de Lutero”.

Assim é que podemos justificar a permanência, ou melhor, a sobrevivência do mito edipiano em Guimarães Rosa, a despeito da intencionalidade do autor. Valendo-se do quociente sugerido pelo atlas de Warburg (a justaposição de imagens artísticas a cenas do quotidiano), conseguimos detectar, por analogia, o que o conto “Cara de Bronze” deve ao mito trágico, mesmo que autor não tenha planejado. A fuga, enquanto *pathos* subjacente às trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo, faz do conto rosiano o novo suporte estético do mito grego.

Embora a sequência dos eventos da versão rosiana esteja disposta inversamente em relação ao mito original, há um ponto em que as trajetórias de Cara de Bronze e de Édipo Rei se cruzam: ambos foram incapazes de desfazer a ambiguidade da mensagem divina. Lembremo-nos: Grivo deixa escapar uma oportunidade (ROSA, 2001, p. 162): “Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar”.

Não pretendemos com isso simplesmente sobrepor à noção de *hamartia*, determinante do gênero trágico e sistematicamente explorada por Aristóteles, na *Poética*, a trajetória específica de Cara de Bronze e, conseqüentemente, a viagem do vaqueiro escolhido. Entendemos que, ante a possibilidade de contrair matrimônio ou não, o rumo do viajor, que “deixou para trás o que asinha podia bem-colher” (ROSA, 2001, p. 162), é solidário à fuga do patrão, que “... Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos...” (Id., p. 172- 3), como completa Pai Tadeu. Sobre a falta de percepção do vaqueiro, o próprio narrador do conto conclui que Grivo, no instante mesmo em que recebe o sorriso da noiva, “Deixou, para depois se arrepender” (Id., p. 162).

Do erro do tiro ao acerto de contas com o próprio passado, em “Cara de Bronze”, Guimarães Rosa parece atualizar a mítica edípiana, tentando um apaziguamento do conflito entre uma ordem divina e a deliberação humana, claramente problematizada nessa tragédia. Retomemos: se, por um lado, Édipo acerta o enigma da esfinge, assumindo o governo de Tebas; por outro, uma epidemia se instala do perímetro tebano, exigindo o responsável pela morte do rei de outrora. A exatidão da pitonisa quanto à identidade de Édipo (aquele que matará o pai e desposará a mãe) põe em cheque a eficácia da palavra profética. Clara na formulação e opaca no sentido, a ambigüidade da palavra profética instaura a tensão entre o respeito à tradição e a adesão à autonomia no pensar e agir.

Nesse sentido, a tragédia de Sófocles sobre o homem que quanto mais foge do seu destino mais vai de encontro a ele, é modular para entendermos o quão investigativas se tornam as vidas humanas quando questionadas suas identidades, suas decisões. Do equívoco de Édipo à revisão de Cara de Bronze, detectamos a frequência do léxico **erro** nas demais narrativas de *Corpo de Baile* como índice hermenêutico das mesmas. Na medida em que por essa escolha lexical o autor estrutura uma biografia específica em cada um dos contos (para cada protagonista de *Corpo de Baile*, a percepção de um engano), uma fatalidade se desfaz.

O helenista britânico E. R. Dodds defende uma postura religiosa de Sófocles (DODDS, 1966, p. 47), em *Édipo Rei*: “For him, as for Heraclitus, there is an objective world-order which man must respect, but which he cannot hope fully to understand”. Se, por um lado, a profecia religiosa é absoluta; por outro, o herói não pode se não refutá-la com a mesma intensidade:

The Oracle was *unconditional*: it did not say ‘If you do so-and-so you will kill your father’; it is simply said ‘You will kill your father, you will sleep with your mother.’ And what an oracle predicts is bound to happen. Oedipus does what he can to evade his destiny: he resolves never to see his supposed parents again. (DODDS, 1966, p. 41).

Quer nos parecer que, por já sempre serem marginalizados, os protagonistas de *Corpo de Baile* são agraciados com uma abertura ao mistério da vida. Um diálogo sobre a abertura para esse mistério entre a narrativa ficcional rosiana e a abordagem filosófica pode ser estabelecido com Heidegger: “A agitação, que foge do mistério para refugiar-se na realidade corrente e que leva o homem de um objeto cotidiano a outro, fazendo-o perder o mistério é o erro” (HEIDEGGER, 1968, p. 186). Estreitando um pouco mais a conversa entre a estrutura narrativa de *Corpo de Baile* e o filósofo contemporâneo, afirma Heidegger: “O erro é o teatro e o fundamento do erro. Não de um erro ocasional, mas sim o reino daquela história onde se misturam, confundidas, todas as modalidades do erro, este é o erro” (Id., p. 187).

Em sua maioria assalariados, os heróis do ciclo rosiano, aqueles que financeiramente já sempre erram, têm a chance de se perceberem em iminente desgraça. Mesmo Cara de Bronze, que da fuga afortunara, carece de unção. Cientes do erro, os protagonistas de *Corpo de Baile* chegam a uma escolha e conseguem desviar da fatalidade. Resgatando excluídos, quer sejam pobres, crianças ou velhos, se Rosa não lhes promete salvação, ao menos lhes apresenta outra condição: a do possível amor. Eis a serventia da consciência da própria errância em *Corpo de Baile*: **o encontro com o outro**. Acreditamos que o desdobramento da temática do amor em desejo, amizade e perdão emoldura a progressiva leitura do conjunto.

O universo do texto se refere à possibilidade de apresentar uma forma singular do ser no mundo. O texto ofereceria uma maneira de habitar o mundo aqui e agora de modo a torná-lo mais humano. Esta relação entre realidade comum e o salto para um nível de humanidade mais profundo é outro aspecto que se abre para o sentido do sagrado. O texto – em prosa ou poesia –, ao liberar-se do anedótico ou do ilustrativo, atinge um nível em princípio universal: o nível da espiritualidade. Este indicia o invisível e indizível. Segundo Emmanuel Lévinas, o texto se apresenta como “uma indiscrição com relação ao indizível”. (SPERBER, 2012, p. 18). 19

Embora constituído por narrativas absolutamente distintas entre si, o conjunto traça uma evolução, ou um movimento de rotação em torno desse tema. Cada um dos seus

heróis opera transposições na percepção de si: da dúvida à decisão; da decisão à esperança. É através do flagrante do próprio engano que os heróis, primeiramente, se mantêm no melindre da decisão; suficientemente munidos de confiança, optam por um ou outro caminho. Miguel, protagonista de “Buriti”, é ciente desse erro:

Sempre surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. Trabalhava atento, com afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo (ROSA, 1988, p. 106).

Em “Buriti”, o jovem Miguel divide o protagonismo da narrativa com a experiente Leandra. Estrangeira na fazenda como ele, Miguel encontra em Leandra a contrapartida para suas inquietações. Leandra, preterida pelo marido, pondera entre a sua condição de mulher abandonada e a de Maria da Glória, à espera do pretendente (ROSA, 1988, p. 161):

Então o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? Ela ama para ser mãe... É como se já fosse mãe, mesmo sem um filho... Mas, também, outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mas diversa. Havia.

Pedra fundamental da discussão sobre o estatuto filosófico do amor, *O Banquete*, de Platão, “uma obra sobre o amor erótico apaixonado” (NUSSBAUM, 2009, p. 147), pode nos dar uma pista de como interpretar o sentido dos solilóquios reflexivos de Leandra. A despeito das várias faces contraditórias de Eros, examinadas pelos interlocutores de Sócrates, o debate do diálogo enriquece a compreensão de um aspecto múltiplo da natureza, considerado edificante pela a cultura grega. Como salienta a filósofa contemporânea, Martha Nussbaum (NUSSBAUM, 2009, p. 147), “É possível que queiramos ler a totalidade do que ele [Platão] escreveu, e encontrar seu significado emergindo da ordenação de todas as suas partes examinadas pelos interlocutores de Sócrates”. Assim é que o diálogo platônico, ao pôr em evidência as nuances da atuação do Eros na boca dos adversários de Sócrates, reverbera a dificuldade de compreensão que temos ainda hoje sobre o *daimon* que preside os relacionamentos sexuais, sob a égide da sedução e do prazer.

Esse distanciamento, continuamente presente a nós nas construções de discurso indireto dos gregos, nos torna sempre cientes da fragilidade do nosso conhecimento sobre o amor, nossa necessidade de tatear em busca do entendimento desse elemento central de nossas vidas através do ato de ouvir e contar histórias (NUSSBAUM, 2009, p. 147).

Na disputa pela melhor definição da divindade que promove os encontros sexuais, a descrição de Eros dada por Sócrates nos ajuda a elucidar um pouco melhor o comportamento discriminatório do amor (205d): “De fato, genericamente ele [o amor] é todo aquele desejo de coisas boas e de *ser feliz* – ele soberano e perverso”.

No que pese a tradução de *eudaimonia* por “felicidade”, a volta ao termo original grego resgata a estreita ligação da noção de prosperidade acompanhada de uma espiritualidade, ao preservar o aspecto divino contido no radical *-daimon*. Como avalia Nussbaum (NUSSBAUM, 2009, p. 147), “Precisamos estar dispostos a explorar com essa obra [*O banquete*] nossos próprios pensamentos e sentimentos sobre o apego erótico, e a perguntar se, feito isso, estaremos, como Sócrates, prontos para sermos ‘persuadidos’ pela fala revisória de Diotima”. Resume Diotima (207d): “[...] a natureza mortal busca sempre, do melhor modo que lhe é possível, ser imortal. Seu êxito nesse sentido só pode ocorrer através da geração, a qual lhe garante deixar sempre uma nova criatura substituindo a velha”. Sobre o processo de geração, a atuação própria de Eros, comenta Fernando Muniz (MUNIZ, 2015, p. 97):

Quando faz Diotima afirmar que “todos os homens estão grávidos”, Platão confere o privilégio da natureza feminina, a gestação, também ao gênero masculino. Na maturidade, todos nós sentimos o desejo natural de dar à luz, mas isso só é possível diante da beleza. Assim, o desejo deixa de ser pensado como busca por preenchimento de uma falta, pela absorção do objeto que, por sua vez, deixa de ser algo passível de ser meramente consumido. O objeto mais profundo do desejo é algo diante do qual é possível gerar, fazer nascer, criar.

Se ainda não pudemos cotejar a relevância das epígrafes do conjunto (compostas majoritariamente por excertos do neoplatonista místico Plotino), a frequência com que Guimarães Rosa lança mão da cara noção platônica de amor, sob o insistente disfarce do léxico **erro**, desperta a curiosidade do leitor em refazer o percurso do ciclo labiríntico guiado pelo fio da errância e sua reversão. Desfazendo a falta trágica, Guimarães Rosa, no ciclo *Corpo de Baile*, projeta um horizonte de travessia no desfecho de cada um dos

sete contos, propondo uma conciliação do desejo do seu herói, no plano individual, com a ordem religiosa das coisas, no plano universal.

## REFERÊNCIAS

ADRIANO FILHO, J. Mudança de paradigma e interpretação das parábolas evangélicas. In: ESTUDOS DE RELIGIÃO, v. 26, n. 42, 2012, pp. 52-64. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/3091>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Em OS PENSADORES. Tradução de Eudoro de Souza. SP: Abril Cultural, 1973.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2000.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

DODDS, E. R. "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*". GREECE AND ROME, 2nd. series, 1966, v. 13, n. 1, p. 37-49.

Disponível em: [http://www.jstor.org/stable/642354?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/642354?seq=1#page_scan_tab_contents).  
ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FRAGATA, C. *João, Joãozinho, Joãozito*. Rio de Janeiro: Galera, 2016.

HEIDEGGER, M. *Da experiência do pensar*. Tradução de Maria do Carmo Tavares de Miranda. São Paulo: Editora Globo, 1968.

HILL, Amariles Guimarães. "Cara de Bronze". NAVEGAÇÕES, v. 2, n. 2, 2009, p. 91-104.

Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/6391/4657>.

Muniz, Fernando. *Prazeres ilimitados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Paisajes del pensamiento*. Tradução de Aracel Maira. Madri: Industrias Graficas Huertas, 2008.

PLATÃO. O Banquete. Em *Diálogos V*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2010.

ROSA, João Guimarães *Manuelzão e Miguilim*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Noites do Sertão*. Em *Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa (Col.)*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SILVA, Daniela Silva da. Miguilim: a construção do ser-aí. *Corpo de Baile: viagem, romance e erotismo no sertão*. Regina Zilberman (org.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp.15-30.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mario da Gama Cury. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SPERBER, Suzi F. “Como delimitar o sagrado na escrita? Às voltas com os universais”. IPOTESI. Juiz de Fora, v. 16, 2012.

VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado et alli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

## A LEITURA DE ROMANCES PELA REALEZA: MENÇÕES A OBRAS FICCIONAIS NAS CARTAS E DIÁRIOS DE MEMBROS DAS FAMÍLIAS IMPERIAIS DO BRASIL E DA RÚSSIA

Larissa de Assumpção<sup>3</sup>

Resumo: Esse artigo tem por objetivo analisar as menções a leituras de romances presentes em cartas e diários de membros das Famílias Imperiais do Brasil e da Rússia, escritos entre os anos de 1850 e 1875, e que hoje fazem parte do Acervo do Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro, e do *Alexander Palace*, em São Petersburgo. A partir desses dados, pretende-se compreender qual era a visão que esses membros da nobreza tinham sobre as obras do gênero romanesco, como se dava a prática de leitura desses livros, e quais eram os elementos utilizados por eles para julgar um romance de forma positiva ou negativa. Por meio da análise de trechos desses documentos pessoais, mostrou-se que os membros da aristocracia do Brasil e da Rússia, apesar de pertencerem a países bastante diferentes, possuíam uma opinião semelhante sobre as obras ficcionais, e realizavam a sua leitura de forma parecida, além de utilizarem os mesmos elementos para criticar um romance positivamente ou negativamente.

Palavras-chave: Família Imperial. Rússia. Brasil. Cartas. Romance.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the references about the reading of novels in letters and diaries that belonged to the members of the Imperial Families of Brazil and Russia. These documents were written between 1850 and 1875 and are part of the Collection of the Imperial Museum of Petrópolis, in Rio de Janeiro, and of the Alexander's Palace, in St. Petersburg. The aim of this work is to understand the opinion that members of the Brazilian and Russian aristocracy had over the novels, how they used to read the books of this genre, and also what were the elements used by them to judge a novel positively or negatively. Through the analysis of excerpts from these personal documents, it has been shown that the members of the aristocracy of Brazil and Russia, although belonging to different countries and cultures, had a similar view about fictional books and used to read the novels in a similar way, using the same elements to criticize a book positively or negatively.

Keywords: Imperial Family. Russia. Brazil. Letters. Novel.

O estudo de cartas e documentos pessoais de leitores do século XIX é uma importante fonte de informação sobre suas práticas de leitura, além de auxiliar na compreensão do contexto em que determinada obra circulou e das suas formas de recepção pelo público leitor de diferentes países. Em seu texto “Do livro à leitura”, Roger Chartier fala sobre a importância de se criar uma História do Ler, que dê à leitura “o

---

<sup>3</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [lariassumpcao@hotmail.com](mailto:lariassumpcao@hotmail.com). Bolsista FAPESP (2016/06129-3).



estatuto de uma prática criadora”<sup>4</sup> e considere que os “atos da leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido”<sup>5</sup>.

Esses encontros de maneiras de ler, que são ora coletivas, ora individuais, e que são herdadas ou novas, podem ser percebidos nas cartas pessoais deixadas pelos membros das famílias do Imperador do Brasil, Dom Pedro II, e do Imperador da Rússia, Nicolau Romanov. Essas cartas, enviadas entre os anos de 1850 e 1917, fazem parte, hoje, do acervo do Museu Imperial de Petrópolis, que conserva alguns documentos pessoais da família do último imperador brasileiro, e do acervo online do *Alexander Palace*<sup>6</sup>, que contém, em seu website, alguns trechos de cartas enviadas pelo Imperador Nicolau II, seus filhos e sua esposa.

Apesar de pertencerem a países diferentes e distantes geograficamente, essas famílias compartilhavam semelhanças em sua maneira de ler e pensar sobre o romance, gênero de grande circulação, mas que normalmente é pouco associado à aristocracia pela historiografia. Entre os fatores que levaram à falta de associação entre aristocracia e leitura de obras de ficção estão provavelmente as críticas negativas que os livros desse gênero sofreram por parte dos críticos literários dos séculos XVIII e XIX. Esses homens de letras consideravam o romance como uma leitura sem finalidade, que estava em oposição aos textos das belas letras, que “tinham por objetivo formar um estilo e ampliar a erudição”<sup>7</sup> e às leituras religiosas, que “visavam aprimorar o espírito e indicar o caminho da virtude e da salvação”<sup>8</sup>. Além disso, os romances eram associados à imoralidade, pois permitiam que os leitores entrassem em contato com ações condenáveis, não sendo recomendados aos mais jovens.

---

<sup>4</sup>CHARTIER, Roger et al. *Práticas da Leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001. p. 143-176, p. 78

<sup>5</sup> Idem, p. 79.

<sup>6</sup> Todas as cartas da Família Imperial Russa utilizada nesse trabalho estão disponíveis em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/>.

<sup>7</sup> 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>>

<sup>8</sup> Idem ibidem

Com o advento do romance folhetim, em 1836<sup>9</sup>, a forma de criticar as obras ficcionais mudou, e os críticos passaram a valorizar outros elementos, como a originalidade da narrativa e o enredo. No entanto, os romances continuaram sendo pouco visados em estudos sobre as bibliotecas pertencentes à nobreza, provavelmente por sua associação com o público amplo e com momentos de ócio e lazer.

Com o objetivo de verificar alguns indícios sobre qual visão os próprios membros da elite tinham sobre as obras ficção, esse artigo buscará analisar as menções a leituras de romances presentes em cartas trocadas entre membros da aristocracia brasileira e russa, verificando três aspectos do seu conteúdo: as opiniões que determinados membros das Famílias Imperiais possuíam sobre a leitura de obras de prosa ficcional, seus hábitos e práticas de leitura e os critérios que eles utilizavam para descrever suas opiniões sobre romances específicos.

#### OPINIÕES DAS FAMÍLIAS IMPERIAIS SOBRE O GÊNERO ROMANESCO EXPRESSAS EM CARTAS

Um dos aspectos que é possível perceber por meio da leitura das cartas das Famílias Imperiais da Rússia e do Brasil é que eles associavam a leitura de romances a momentos de ócio e lazer, que eram opostos ao tempo dedicado ao estudo e às “leituras sérias”. Esse tipo de pensamento pode ser percebido nas cartas que a Princesa Isabel enviava quase diariamente ao seu pai, Dom Pedro II, no período entre 1864 e 1875, quando ela tinha entre 18 e 29 anos. Nesses documentos, ela normalmente contava ao pai sobre os acontecimentos do seu cotidiano, como as festas em que havia ido, as peças de teatro que assistiu, as pessoas que conheceu, e também discorria sobre suas leituras. Quando ela citava a leitura de um romance, é possível perceber que esta era sempre apresentada em oposição a momentos de estudo. Em uma carta enviada em 9 de novembro de 1864, por exemplo, a princesa afirmou que havia realizado a leitura de *Ivanhoé*, de Walter Scott, durante todo o dia, e depois escreveu: “(...) [mas] não creia que também não tem havido leituras sérias. Hontem lemos 16 ou 18 páginas de Couto e uma hora de

---

<sup>9</sup> Sobre o aparecimento do romance folhetim e as mudanças que esse causou na forma de se ler e criar narrativas ficcionais, ver: MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Thiers<sup>10</sup>.”<sup>11</sup> Nesse trecho, a princesa provavelmente faz menção a dois autores muito citados em suas cartas, e cuja leitura lhe foi indicada pelo próprio Imperador: Diogo de Couto, autor da obra de história *Da Ásia: dos feitos que os portugueses fizeram na conquista e descobrimento das terras e mares do oriente* (publicada pela primeira vez em 1614), e Adolphe Thiers, historiador e político francês do século XIX que publicou livros sobre a história da França. Em oposição a essas obras, é apresentada a leitura de *Ivanhoé*, romance muito conhecido, de um autor muito bem visto pela crítica do período<sup>12</sup>.

Casos em que há essa oposição entre leitura de romances e leituras “sérias” se repetem nas cartas, estando presentes também em uma missiva enviada em maio de 1875, quando a princesa escreveu: “Minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa: Bragelone tem-me tomado o tempo de Secchi”<sup>13</sup>. Nesse trecho, ela provavelmente faz menção a uma obra do romancista de grande sucesso popular Alexandre Dumas, intitulada *O Visconde de Bragelone*. O outro escritor mencionado provavelmente é Angelo Secchi, que escreveu o livro *L’unité des forces physiques: essai de philosophie naturelle*, publicado em 1869. É interessante notar, por meio desse trecho, a culpa que a princesa afirma sentir em ter trocado o tempo que deveria ter sido dedicado ao estudo por uma leitura aparentemente associada a momentos de lazer. Essa associação parece ter relação direta com os pensamentos expressos por Dom Pedro II em suas cartas para a filha, que continham, muitas vezes, indicações dos livros que a princesa deveria ler e indicações sobre os momentos em que esses poderiam ser lidos. Em uma missiva em que o Imperador tratava de Walter Scott, por exemplo, ele escreveu que esse autor “era excelente leitura, mas para momentos de lazer”<sup>14</sup>.

Ao analisar as cartas que ela a Princesa Isabel envia ao Imperador, é necessário levar em consideração que este era uma figura de autoridade para ela, e que fazia questão de ser uma figura constante na educação das filhas desde que elas eram pequenas<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Em todas as cartas presentes nesse artigo, foram mantidas a ortografia e a pontuação utilizadas nos documentos originais.

<sup>11</sup> Arquivo de cartas da Princesa Isabel, do acervo do Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Grão Pará.

<sup>12</sup> Ver: VASCONCELOS, Sandra. Cruzando o Atlântico: Notas sobre a circulação de Walter Scott. In: *Trajetórias do Romance: Circulação, Leitura e Escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

<sup>13</sup> Arquivo de cartas da Princesa Isabel, do acervo do Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Grão Pará.

<sup>14</sup> Cartas do Imperador Dom Pedro II à Princesa Isabel. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Grão Pará.

<sup>15</sup> Ver: AGUIAR, Jaqueline Vieira de. *Mulheres educadas para governar: o cotidiano das “lições” nas cartas das Princesas Isabel e Leopoldina*. 2012. 286 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2012

Somado a isso está o fato de a princesa saber que era uma figura pública e importante para o Brasil, e de provavelmente imaginar que suas cartas poderiam ser lidas, no futuro, por pessoas que não fossem o seu destinatário ou outras pessoas da família. Por esses motivos, é preciso ter em mente que as opiniões expressas nesses documentos sobre os livros e as leituras que faziam não possuíam necessariamente uma correspondência direta com seus reais pensamentos ou ações. Ainda assim, as cartas trazem importantes indícios sobre as atividades de leitura dessa nobreza, e sobre os elementos que eles utilizavam para julgar uma obra, ou para falar sobre suas práticas de leitura.

As relações entre leituras e lazer são mencionadas também nos documentos da Família Imperial Russa. No entanto, para essa família, parece que esse tipo de pensamento não se associa apenas aos romances, mas ao hábito de ler em geral. Nas cartas em que enviava à esposa, o Imperador Nicolau II relatava muitas de suas atividades cotidianas, como as viagens e os momentos de trabalho e, nesses documentos, é comum que ele reclame sobre a falta de tempo para ler por lazer. Em uma carta de março de 1900, por exemplo, ele afirmou: “Até agora eu não tive tempo de ler pelo meu próprio prazer, embora eu jogue dominó em algumas noites”<sup>16</sup>. Nota-se, a partir desse exemplo, que, para o Imperador, ler era uma atividade semelhante a jogar dominó, ou seja, algo relacionado aos momentos tranquilos e sem grandes compromissos. Em novembro de 1906 essa visão se repetiu, quando ele escreveu: “eu geralmente tenho muitos documentos para ler, mas às vezes eu tenho noites livres, quando tenho a oportunidade de ler por prazer”<sup>17</sup>. O mesmo acontece em uma carta de 1916 quando o Imperador escreveu que tinha muitas coisas para fazer, e que, por isso, “não tinha tempo nem para ler”<sup>18</sup>.

Ou seja, o hábito de ler, para esse Imperador, era algo relacionada diretamente com momentos em que não havia nenhuma outra atividade de grande importância para fazer, e era tido também como algo associado ao descanso e ao prazer. Apesar de normalmente associar qualquer tipo de leitura a esses momentos, há também casos de cartas que citavam a leitura de um romance em horários de ócio, como a do trecho a

---

<sup>16</sup> Cartas de Nicolau II. Disponíveis em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/>. No original: “So far I have no time to read for my own pleasure, although I play dominoes in the evening every other day.” Todas as cartas foram escritas originalmente em inglês, língua que o Imperador costumava utilizar para falar com a esposa, a Imperatriz Alexandra, que era alemã e havia recebido uma educação inglesa. Todas as traduções presentes nesse artigo foram realizadas por mim.

<sup>17</sup> Idem. No original: “I usually have many papers to read but sometimes I have free evenings when I have an opportunity to read for pleasure...”

<sup>18</sup> Idem. No original: “Unfortunately I have not even time for reading!”.

seguir, enviada em 1916: “quando estou livre do trabalho, eu gosto de ler o livro *The Room of Secrets*”. O livro citado é um romance do escritor inglês William le Queux, publicado pela primeira vez em 1913.

Por meio dos dados apresentados, é possível perceber que tanto a Família Imperial do Brasil quanto a da Rússia associavam a leitura de romances a momentos de entretenimento e lazer, e pareciam não se dedicar a ela quando tinham de cumprir tarefas mais importantes, associadas ao trabalho ou estudo. Esse tipo de relação parece refletir algumas das opiniões dos críticos dos romances do início do final do século XVIII, que afirmavam que as obras de prosa ficcional não tinham uma finalidade clara, mostrando que esse tipo de pensamento, apesar de bastante modificado com a ascensão do romance e criação do folhetim, ainda permanecia no imaginário dos leitores nobres do século XIX.

#### FORMAS DE REALIZAR A LEITURA DE ROMANCES NAS FAMÍLIAS DO IMPERADOR DOM PEDRO II E DO IMPERADOR NICOLAU II

Por meio da leitura da documentação trocada entre os membros das famílias dos Imperadores Dom Pedro II e Nicolau II, é possível perceber muitas semelhanças nas formas pelas quais ambas realizavam a leitura de romances. Um hábito comum entre as duas famílias é, por exemplo, a leitura em voz alta, que parecia ter a função de servir como forma de entretenimento das reuniões familiares. Segundo Márcia Abreu, esse tipo de leitura, até o século XVIII, era “uma forma de sociabilidade comum. Lia-se em voz alta nos salões, nas sociedades literárias, em casa, nos serões, nos cafés. Esse tipo de leitura, além de permitir o contato com ideias codificadas em um texto, era uma forma de entretenimento e encontro social.”<sup>19</sup> Essa função da leitura, de servir como uma maneira de realizar o encontro social e de lazer, pode ser observada em diversos trechos de cartas das Família Imperial do Brasil e da Rússia enviadas entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, o que mostra que esse hábito continuou sendo algo comum entre a aristocracia.

A semelhança entre a forma pela qual esses membros da nobreza realizavam a leitura de romances se deve, provavelmente, à educação parecida que eles receberam. Afinal, apesar de viverem em partes diferentes do mundo, os membros de ambas as famílias tiveram uma formação cultural semelhante, que envolveu, muitas vezes, a

---

<sup>19</sup> ABREU, Márcia. Diferentes formas de ler. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/>

contratação de tutores europeus. A semelhança entre seus professores pode ter sido a causa dos hábitos parecidos de ler e, como veremos adiante, das maneiras semelhantes de julgar um romance como sendo “bom” ou “ruim”. Um artigo de Mozart Monteiro, publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cita, ao falar sobre a infância do Imperador Dom Pedro II, que desde criança ele aprendeu com Frei Pedro, um de seus tutores, a “ler em voz alta para adquirir o gosto pela boa leitura”<sup>20</sup>. Esse hábito se estendeu às suas filhas, as Princesas Leopoldina e Isabel, sendo que essa última dizia frequentemente em suas cartas escritas durante a infância que iria ler com o seu mestre. E, em um documento denominado “Atribuições da Aia”, que discorria sobre a forma como as princesas deveriam ser educadas, foi escrito que as elas deveriam ter um horário específico para realizar “leituras instrutivas (...) com a Aia”<sup>21</sup>.

Os hábitos de leitura em voz alta permaneceram sendo relatados nas cartas de membros adultos da aristocracia brasileira, quando os tutores foram substituídos por pessoas próximas da família e amigos. Em seu diário, a Imperatriz Teresa Cristina escreveu muitas vezes que o Imperador foi ler com ela durante os períodos da tarde e da noite que eles passavam juntos. A Princesa Isabel, nas cartas ao pai, também relatou diversas vezes que havia realizado leituras em voz alta com seu esposo, o Conde d’Eu. Esses momentos envolviam, na maioria das vezes, o contato com romances que, como já visto anteriormente, eram associados a momentos de lazer e entretenimento. Em 16 de julho de 1875, por exemplo, a princesa escreveu: “Com a Condessa temos lido *Au Jour le Jour*, por Frédéric Soulié e estamos lendo *l’Homme à L’Oreille Cassé* por Edmond About”. A Condessa mencionada aqui pode se tratar da Condessa d’Áquila, irmã de Dom Pedro II, da Condessa de Barral, antiga preceptora das princesas, ou ainda de outra amiga do casal. De qualquer maneira, a menção a essas leituras compartilhadas mostra como essa atividade se estendia a todo o círculo de pessoas próximas desses membros da Família Imperial. Além disso, as obras citadas pela Princesa trazem indícios de que não há uma relação clara entre a época em que uma obra foi originalmente publicada e o período em que era seria lida: a obra de Soulié foi lançada em 1844, enquanto a de About é de 1860, e ambas foram lidas apenas em 1875 por membros da elite brasileira.

---

<sup>20</sup> MONTEIRO, Mozart. A infância do Imperador. Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. Rio de Janeiro; Imprensa Nacional, t. 98, v. 152, p. 32-44, 1927.

<sup>21</sup> Documento Atribuições da aia [1857] POB- Maço 29, Doc. 1038. Museu Imperial/Ibram/MinC. Apud: AGUIAR, Jaqueline Vieira de. Mulheres educadas para governar... Op. cit.

Na Família Imperial Russa, também era comum que as crianças recebessem uma educação que envolvia a leitura em voz alta, fato que é sempre citado nas cartas das crianças nobres para o Imperador Nicolau II e a Imperatriz Alexandra. Em uma carta de outubro de 1914, enviada para seu pai, por exemplo, a Duquesa Anastácia afirmou: “Eu estou tendo aula de russo agora e Pyotr Alexeyevich está lendo *The Hunter’s Notes*, do Turguenev para nós (...)”<sup>22</sup>. E a Duquesa Maria escreveu, também ao Imperador, no mesmo ano: “Pyotr Vasilyevich (Petrov) está lendo Turguenev para mim e para Anastácia”<sup>23</sup> e, em setembro do ano seguinte: “Pyotr Vasilyevich (Petrov, um professor) está lendo *An Icy House* para mim e para Anastácia. É extremamente interessante.”<sup>24</sup> Nota-se, assim, que as filhas do czar tinham o costume de compartilhar leituras com seus tutores, e que essas atividades incluíam frequentemente o contato com obras ficcionais.

O Imperador Nicolau II também fez menção, muitas vezes, em seus diários e cartas, às leituras em voz alta que havia realizado ou pretendia realizar com a esposa e os filhos. Entre 13 de fevereiro e 15 de abril de 1898, por exemplo, ele escreveu em seu diário que estava realizando a leitura de *Guerra e Paz*, de Tolstói, com a esposa. A partir dessas anotações, também é possível perceber que o Nicolau II apreciou a leitura do livro, que já havia lido uma vez, pois ele mencionou que este era “muito interessante, embora eu o esteja lendo pela segunda vez”<sup>25</sup>. Outros trechos do diário em que o Imperador afirmou que realizava leituras com a esposa foram escritos em janeiro de 1891, quando o casal estava lendo *Sea Stories*, do russo Stanyukovich’s; em 1908, quando eles realizam a leitura de pequenos contos de Leskov, e em abril de 1911, quando leram *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski.

Esses dados, além de mostrarem como a leitura em voz alta era um hábito comum entre o casal imperial russo, também demonstram como o contato com romancistas de origem russa era frequente para esses membros da nobreza, bem como a leitura de livros escritos e publicados em um período muito anterior. *Guerra e Paz*, por exemplo, saiu pela

---

<sup>22</sup>Cartas da Duquesa Anastácia ao Imperador Nicolau II. Disponível em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/>. No original: “I am having a Russian class now and Pyotr Alexeyevich is reading Turguenev's "The Hunter's Notes" to us...”

<sup>23</sup> Cartas da Duquesa Maria ao Imperador Nicolau II. No original: “...Pyotr Vasilyevich (Petrov) is reading Turguenev to me and Anastasia...”

<sup>24</sup> Idem. Disponível em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/>. No original: “Pyotr Vasilyevich (Petrov, a teacher) is reading "Na Icy House" to me and Anastasia. It's awfully interesting (...)”

<sup>25</sup> Diário de Nicolau II. No original: “...In the evening I read "War & Peace" aloud to Alix for a long time. Very interesting though I am reading it for the second time!”

primeira vez em 1869, e *Os Irmãos Karamazov* é de 1880. Isso demonstra não haver relação, na Rússia do século XIX, entre a nacionalidade de um escritor, a data de publicação de seu romance e o ano em que ele seria lido e apreciado pelo público leitor.

O Imperador Nicolau II, além de compartilhar a leitura de romances com a esposa, também mantinha o hábito de ler em conjunto com os filhos. Segundo Helen Rappaport, as noites de ceias em família incluíam momentos em que o Imperador lia em voz alta para todos<sup>26</sup> e, em seu diário, é comum que o *czar* mencione que leu com os filhos, como em março de 1917, quando relatou que, durante a noite, leu em voz alta para as crianças<sup>27</sup>. Outros documentos, escritos pelas princesas, mostram que alguns momentos de leitura eram compartilhados não apenas com o pai, mas também com amigos próximos da família, em uma situação semelhante ao que acontecia com a aristocracia brasileira. Em 1914, por exemplo, a Duquesa Anastácia escreveu em uma carta enviada ao Imperador que Anya estava lendo para a Imperatriz. A pessoa mencionada aqui é Anna Alexandrovna Vyubova, uma nobre da corte russa que era muito amiga da família do Imperador Nicolau II<sup>28</sup>.

Por meio dos dados mencionados, é possível perceber como a leitura em voz alta de obras ficcionais era frequente entre os membros da Família Imperial Brasileira e Russa, e que esse hábito provavelmente foi passado de geração em geração devido ao modelo de educação que os nobres do período recebiam. Além disso, era bastante comum, para esses membros da aristocracia de diferentes países, compartilhar esses momentos de lazer com pessoas próximas que poderiam, dessa maneira, formar um repertório de leitura em comum. Nota-se, ainda, que muitas das obras lidas por esses nobres obtiveram bastante sucesso de público durante o século XIX, como é o caso de *Voyná i mir* [Guerra e Paz], *Brat'ya Karamazovy* [Os Irmãos Karamazov] e *Au Jour le Jour*, de Soulié, o que sugere que, como afirma Chartier, “a circulação dos mesmos objetos impressos de um grupo social a outro é, sem dúvida, mais fluida do que sugeria uma divisão sociocultural muito rígida”<sup>29</sup>, mostrando que os membros da elite também se apropriavam de obras comumente associadas a público amplo e de formação cultural mais baixa.

---

<sup>26</sup> RAPPAPORT, Helen. *As Irmãs Romanov: a vida das filhas do último tsar*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

<sup>27</sup> Diário de Nicolau II. No original: “In the evening I began to read aloud to the children.”

<sup>28</sup> Informações sobre Anna Alexandrovna Vyubova podem ser encontradas no site oficial do Alexander Palace. Disponível em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/Anya.html>

<sup>29</sup> CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Op. cit. p. 79.



## OPINIÕES SOBRE DETERMINADOS ROMANCES PRESENTES NA CORRESPONDÊNCIA DE MEMBROS DA FAMÍLIA IMPERIAL DO BRASIL E DA RÚSSIA

A leitura da correspondência trocada entre a Princesa Isabel e o Imperador Dom Pedro II traz, muitas vezes, trechos que contêm a opinião desses membros da aristocracia sobre determinada obra ou autor, que representam importantes indícios sobre a forma como determinado livro foi recebido por esse público, que tinha uma formação cultural elevada, no século XIX. Além disso, essas informações permitem perceber quais critérios esses leitores nobres utilizavam para julgar uma obra como sendo boa ou ruim.

Uma das cartas em que a Princesa Isabel expõe sua opinião sobre um romance foi enviada em fevereiro de 1868, quando ela escreveu que o livro *Les Puritains d'Écosse*, de Walter Scott, “era muito bonito”<sup>30</sup>. Quando diz que a obra é “bonita” a Princesa pode estar fazendo menção tanto às descrições do autor que, pelo que se pode compreender da sua correspondência, era um elemento valorizado por ela, quanto ao enredo ou ainda a aspectos relacionados à materialidade do livro. É interessante notar, também, que a leitura desse livro foi realizada por ela 52 anos após sua publicação original, o que mostra que, ao contrário do que sugerem muitas das histórias literárias tradicionais, era possível que um mesmo romance permanecesse no repertório dos leitores muito tempo após sua publicação. Afinal, como afirma Márcia Abreu, “enquanto as histórias literárias se organizam em função de mudanças de paradigma e de propostas estéticas, o interesse dos leitores se mantém estável por décadas ou, até mesmo séculos”<sup>31</sup>.

Apesar de a leitura de livros já publicados muito tempo antes da época em que as cartas foram enviadas ser recorrente entre os membros da família de Dom Pedro II, também há casos em que a leitura de uma obra ocorre em uma data muito próxima à sua data de edição original. Esse é o caso do romance *Flamarande*, de George Sand, que é citado em uma missiva da Princesa Isabel ao pai, enviada em 8 de junho de 1875, na qual podemos ler: “A Condessa me encarrega de lhe dizer que acabou de ler *Flamarande* e que já mandou a revista ao Mathias. Ela acha o fim muito brusco e nunca pensou que [ilegível] se casasse com Berthe. Toda esta gente devia ter acabado solteirona”. O romance citado foi publicado pela primeira vez entre fevereiro e março de 1875, na *Revue*

---

<sup>30</sup> Carta da princesa Isabel ao Imperador Dom Pedro II. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Grão Pará.

<sup>31</sup> ABREU, Márcia. Problemas de História Literária e Interpretação de Romances. In: Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura. v.16, n.2, p.39-52, 2014.

*des Deux Mondes* (periódico francês de grande circulação). A julgar pelas palavras da Princesa, que disse que a Condessa enviou a revista a outra pessoa quando terminou a leitura, é possível inferir que ela tenha lido essa primeira publicação, que saiu em um periódico francês. Essa informação mostra como a circulação de romances no século XIX se dava de forma rápida e eficiente, permitindo que leitores do Brasil lessem o mesmo livro, no mesmo suporte material e no mesmo período de tempo em que leitores franceses realizavam essa mesma leitura. Afinal, a última parte do romance saiu na revista em maio de 1875, e em junho uma pessoa do Brasil já havia acabado essa leitura. Além disso, a leitura desse romance, publicado primeiramente em um periódico, pelos membros da elite, demonstra que, como dito anteriormente, era possível que uma mesma obra circulasse entre públicos de formações diferentes, e vai contra o pensamento de que a aristocracia se interessava apenas pela alta literatura ou por edições de luxo, que servissem como ornamento para suas bibliotecas. Afinal, eles também acompanhavam obras publicadas de forma seriada e, além de lerem esses romances, também o compartilhavam com os familiares.

Essa carta também contém indícios sobre quais critérios os leitores da elite utilizavam para julgar um romance como sendo bom ou ruim. A Condessa (que pode se tratar da Condessa de Barral, que foi preceptora das princesas, ou de outra amiga íntima da Família Imperial), afirma que não gostou do fim brusco da história, o que é um comentário sobre o enredo da obra, e que não lhe agradou o fato de um personagem ter casado com outro, o que é uma possível crítica à construção de personagens. Márcia Abreu, que analisou de forma comparativa as avaliações de romances produzidas por críticos entre os anos de 1780 e 1830, mostra que o enredo era um dos elementos mais utilizados para avaliar as obras<sup>32</sup>, o que demonstra como a utilização desse critério era comum tanto entre a crítica especializada quando entre a família do último Imperador.

Outro critério muito comum entre a crítica especializada do século XIX e que é citado nas cartas é a moralidade. Segundo Márcia Abreu, esse elemento foi um dos mais empregados pelos críticos do começo do século que, “fiéis aos preceitos horacianos, esperavam uma combinação entre instrução e deleite, à qual associavam a moralização, que seria obtida por meio de enredos em que o vício fosse castigado e a virtude,

---

<sup>32</sup> ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: Romances em movimento: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

premiada”<sup>33</sup>. A moral é citada em uma missiva de 22 de janeiro de 1877, quando a Princesa Isabel afirmou: “O Macedo publicou ultimamente a *Baronesa do Amor*. Afinal, é moral, mas para mostrar moralidade, mostra imoralidades demais”. Nesse trecho, ela está mencionando a obra de Joaquim Manuel de Macedo, publicado pela primeira vez em 1876 e, portanto, em uma data muito próxima ao envio da carta, mostrando mais uma vez a rápida circulação de romances no período. Ela parece utilizar a moral para julgar negativamente o romance que, apesar de o efeito moralizante entre seus objetivos, acaba mostrando mais vícios do que virtudes.

A Princesa Isabel parece se preocupar, também, com o deleite que os romances proporcionam durante a leitura, critério que também costuma ser bastante destacado pelos críticos. Em uma missiva de 1877, ela escreveu que a obra *Danseuse de Shamakha*, de Gobineau, era muito curiosa e a havia divertido<sup>34</sup>. Considerando que, como já dito anteriormente, a família de Dom Pedro II considerava um romance como sendo bom quando esse era capaz de promover entretenimento nos momentos de lazer, é compreensível que a Princesa tenha avaliado como positiva uma obra que a divertiu.

As avaliações de determinadas obras e autores também estão presentes nas cartas e diários da família de Nicolau II, Imperador da Rússia. Nesses documentos, alguns romances citados são de origem russa, mas também é comum que eles escrevessem sobre obras internacionais, especialmente as de origem inglesa, como é o caso do livro citado em uma missiva que o Imperador russo enviou à sua esposa no dia 31 de dezembro que 1915, em que ele escreveu: “Depois do chá eu peguei esse livro, *The Millionaire Girl*, e li bastante. Muito interessante, e tranquilizante para o cérebro, faz muitos anos desde que eu li romances ingleses!”<sup>35</sup>. A obra citada é anônima, e foi publicada por volta de 1908, na Inglaterra. Por meio das palavras do Imperador russo, é possível perceber que ele utiliza o mesmo critério que a Princesa Isabel para falar positivamente do livro: a sua capacidade de deleitar e “tranquilizar o cérebro” nos momentos de descanso.

Outra carta em que Nicolau II escreveu sobre obras internacionais foi enviada em março de 1916, quando ele afirmou:

---

<sup>33</sup> Idem ibidem.

<sup>34</sup> Carta da princesa Isabel ao Imperador Dom Pedro II. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis – Arquivo Grão Pará.

<sup>35</sup> Cartas do Imperador Nicolau II à Imperatriz Alexandra. No original: “After tea I took up this book – ‘The Millionaire Girl’ - and read a great deal. Extremely interesting, and soothing to the brain; it is many years since I have read English novels!”

Durante o dia eu li da manhã até a noite – primeiro eu terminei *The Man who was Dead*, depois um livro francês, e hoje um conto charmoso sobre o *Little Boy Blue*! Eu gostei dele, Dmitry também. Eu tive que recorrer ao meu lenço muitas vezes. Eu gosto de reler algumas das partes separadamente, embora eu saiba elas praticamente de cor. Eu acho elas tão bonitas e verdadeiras!<sup>36</sup>

Uma das obras mencionadas nessa carta, *The Man who was Dead*, foi escrita pelo inglês Arthur Marchmont, em 1907, mas o Imperador não fez muito comentários sobre ela. A maioria das suas opiniões se refere ao *Blue Boy*, romance de Florence Barclay, que ele avalia de maneira bastante positiva. Segundo Steinberg e Khrustalev, esse romance era um dos preferidos do casal imperial russo, tendo sido, inclusive, motivo para a criação de um dos apelidos carinhosos pelos quais o Imperador chamava a Imperatriz: Blue Boy<sup>37</sup>. Para esse leitor da elite, esse livro é muito bom por conter passagens “bonitas” e “verdadeiras”, o que parece fazer menção ao estilo do autor ou à verossimilhança do enredo, que também eram critérios utilizados por críticos literários do período. Segundo Márcia Abreu, os críticos especializados esperavam que um romance “tivesse um estilo não afetado nem declamatório, mas fácil e gracioso; que empregasse uma linguagem despreziosa e sem preciosismos, mas clara e elegante”<sup>38</sup>.

O estilo também foi utilizado pelo Imperador russo como critério de avaliação em seu diário pessoal, quando ele escreveu, em 21 de julho de 1917: “Terminei de ler a terceira parte da trilogia de Merezhkovski, Peter. Ela é bem escrita, mas causa uma impressão dolorosa”<sup>39</sup>.

A obra mencionada nesse trecho é a trilogia *Christ and Antichrist*, escrita pelo russo Dmitry Merezhkovski, cuja terceira e última parte se intitula *Peter and Alexis*, e foi publicada em 1904. Quando o imperador afirma que ela é “bem escrita” está elogiando o estilo do autor, e quando menciona a “impressão dolorosa” provavelmente está se referindo ao seu enredo que, como vimos, também é um critério utilizado pela aristocracia brasileira para elogiar ou depreciar um romance. Além disso, nota-se que há uma diferença de 13 anos entre a data de publicação original do livro e a sua leitura por Nicolau

<sup>36</sup> Idem. No original: During the journey I read from morning till night - first of all I finished "The Man who was Dead," then a French book, and to-day a charming tale about little Boy Blue! I like it; Dmitry does too. I had to resort to my handkerchief several times. I like to re-read some of the parts separately, although I know them practically by heart. I find them so pretty and true!"

<sup>37</sup> STEINBERG, Mark D., KHRUSTALÉV, Vladmir M. A Queda dos Romanov: a história documentada do cativo e execução do último czar russo e sua família. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

<sup>38</sup> ABREU, Márcia. Op. cit.

<sup>39</sup> Diário do Imperador Nicolau II. No original: "Finished reading the third part of Merezhkovski's trilogy, PETER. It is well written, but makes a painful impression."

II, o que mostra, mais uma vez, que um romance pode ser lido e apreciado pelo público muito tempo após sua primeira publicação e circulação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dos trechos citados, que foram retirados de cartas enviadas por membros das famílias dos Imperadores Dom Pedro II e Nicolau II, é possível perceber que não havia grandes diferenças entre a maneira como esses membros da aristocracia viam a leitura de romances e julgavam um livro pertencente a esse gênero como sendo bom ou ruim. Tanto o Imperador Dom Pedro II e a Princesa Isabel quanto a família de Nicolau II relacionavam a leitura de obras ficcionais a momentos de entretenimento e lazer, que se opunham ao tempo dedicado ao trabalho e ao estudo.

Além disso, ambas as famílias tinham o hábito de ler em voz alta, compartilhando os momentos de leitura com pessoas próximas. Uma das possíveis causas para esse hábito semelhante foi a educação dada a esses membros da aristocracia, que priorizava, desde cedo, a leitura em voz alta com tutores e damas de companhia. Além disso, essa prática demonstra ser uma maneira de convivência social, servindo como entretenimento em reuniões familiares e outros momentos de lazer.

Por fim, além de ler romances e compartilhar essa leitura com os mais próximos, também era comum que os membros das Família Imperiais da Rússia e do Brasil mencionassem, em suas cartas e diários, opiniões e impressões que tiveram ao realizar determinada leitura. Com base nisso, foi possível perceber que os critérios que eles utilizavam para julgar uma obra e formar sua opinião sobre ela eram, muitas vezes, semelhantes àqueles que os críticos letrados utilizavam no início do século XIX, sendo eles o enredo, os personagens, o estilo, os efeitos que a leitura do livro causaria e a verossimilhança. Essas informações mostram que, além de haver uma grande circulação de impressos no século XIX, que permitia que um leitor brasileiro ou russo lesse o mesmo romance, ao mesmo tempo, que um leitor de outro país, também havia uma circulação de ideias sobre as obras desse gênero, que abria espaço para que um mesmo critério de avaliação de romances fosse empregado por um crítico europeu do início do século XIX, por um membro da família imperial do Brasil desse século, e por um nobre russo do início do século XX.

## REFERÊNCIAS

## Fontes Primárias:

Documentos pessoais da Família Imperial do Brasil – Coleção Grão Pará – Museu Imperial de Petrópolis

Documentos pessoais da Família Imperial Russa – acervo do Alexander Palace. Disponível em: <http://www.alexanderpalace.org/palace/>.

## Livros e artigos:

ABREU, Márcia. *Diferentes formas de ler*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/>

\_\_\_\_\_. Problemas de História Literária e Interpretação de Romances. In: *Todas as Letras* – Revista de Língua e Literatura. v.16, n.2, p.39-52, 2014.

\_\_\_\_\_. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: *Romances em movimento: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

\_\_\_\_\_; 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>

AGUIAR, Jaqueline Vieira de. *Mulheres educadas para governar: o cotidiano das “lições” nas cartas das Princesas Isabel e Leopoldina*. 2012. 286 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós- Graduação em Educação, Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2012

CHARTIER, Roger et al. *Práticas da Leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001. p. 143-176, p. 78

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Mozart. A infância do Imperador. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro; Imprensa Nacional, t. 98, v. 152, p. 32-44, 1927.

RAPPAPORT, Helen. *As Irmãs Romanov: a vida das filhas do ultimo tsar*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2014.

VASCONCELOS, Sandra. *Cruzando o Atlântico: Notas sobre a circulação de Walter Scott*. In: *Trajetórias do Romance: Circulação, Leitura e Escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

## A PARÓDIA COMO RELEITURA DOS CÂNONES DA LITERATURA LATINA NO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO

Lívia Mendes Pereira<sup>40</sup>

Resumo: O presente trabalho propõe-se a estudar a tradução do *Satyricon*, de Petrônio, levada a cabo pelo poeta Paulo Leminski, que foi um conhecedor e divulgador da língua e da literatura latina. Esse idioma antigo constituiu uma importante fonte criativa revisitada durante toda sua carreira literária. Além de traduções feitas diretamente do Latim, como as da *Ode* I, 11, de Horácio (1984) e do *Satyricon*, de Petrônio (1985), o trabalho com textos literários latinos pode ser encontrado em obras como *Metaformose* e *Catatau*. O trabalho tem por base o confronto entre o texto latino e a tradução leminskiana e como apoio metodológico para a análise comparativa utiliza de outras duas traduções da obra em língua portuguesa, neste caso as traduções acadêmicas mais atuais: de Sandra Braga Bianchet (2004) e de Cláudio Aquati (2008). Pretendemos fazer uma leitura que indique a releitura dos grandes cânones da literatura latina feita por Petrônio, dessa forma, objetivamos perceber como Leminski traduziu as paródias presentes na obra e de que forma essa tradução se relaciona com a leitura do próprio autor latino. Apresentaremos algumas concepções de autores que estudaram essa temática e então destacaremos como a técnica da paródia pode nos revelar a leitura que Petrônio efetua de seus cânones e contemporâneos na literatura latina. A partir desse estudo pretendemos aprofundar a análise da tradução realizada por Paulo Leminski, ao constatar a forma como o tradutor repassa em língua portuguesa as paródias instauradas na obra petroniana.

Palavras-chave: *Satyricon*. Petrônio. Paulo Leminski. Tradução. Paródia.

Abstract: This project proposes to study and disclose the translation of *Satyricon*, by Petronius, prosecuted by the poet Paulo Leminski, who was a connoisseur and disseminator of Latin language and literature. This ancient language was an important creative source revisited throughout his literary career. In addition to translations performed directly from Latin, as *Ode* I, 11, by Horace (1984), and *Satyricon*, by Petronius (1987), the contact with Latin literary texts can be found in works like *Metaformose* and *Catatau*. The work is based on the confrontation between the Latin text and the Leminski's translation and as a methodological support for the comparative analysis we include the comparison with other translations of the work in Portuguese, in this case the most current academic translations: Sandra Braga Bianchet (2004) and Cláudio Aquati (2008). We intend to make a reading that indicates the re-reading of the great canons of Latin literature made by Petronius, in this way, we aim to understand how Leminski translated the parodies present in the work and how this translation relates to the reading of the Latin author himself. We will present some conceptions of authors who studied this theme and then we will highlight how the technique of parody can reveal the reading that Petronius makes of his canons and contemporaries in Latin literature. From this study we intend to improve the analysis of the translation done by Paulo Leminski, when verifying the way in which the translator transmits in Portuguese language the parodies established in the Petronian work.

---

<sup>40</sup> Doutoranda em Linguística, Unicamp, e-mail: liviamendesletras@gmail.com. Financiamento: Fapesp (2016/01548-8).

Keywords: *Satyricon*. Petronio. Paulo Leminski. Translation. Parody.

Muitos estudiosos da obra petroniana debruçaram-se sobre a temática da paródia presente no *Satyricon*. Pretendemos apresentar algumas concepções de autores que estudaram essa temática e, assim, refletir sobre como a técnica da paródia revela a leitura que Petronio efetua de seus cânones e contemporâneos na literatura latina. A partir desse estudo pretendemos aprofundar a análise da tradução realizada por Paulo Leminski, ao constatar a forma como o tradutor repassa em língua portuguesa as paródias instauradas na obra petroniana.

Sullivan (1968), no capítulo em que discorre sobre a crítica e a paródia no *Satyricon*, lembra que a crítica artística e literária é colocada na boca dos diferentes personagens, vinda de fontes totalmente inesperadas. Para o estudioso, com esse método Petronio oferece excelente oportunidade para a ironia e preserva o distanciamento geral, de modo bem despreocupado, sobre diversos assuntos: “taste, sex, morality, or emotion, that is one of the more striking characteristics of the *Satyricon*” (SULLIVAN, 1968, p. 159). Portanto, para Sullivan a objetividade é alcançada frequentemente pela paródia estilística, ou seja, “the emotionality and rhetoric of the characters and the narrator” (SULLIVAN, 1968, p. 159). Sullivan (1968, p. 160) conclui dizendo que a crítica de Petronio não é específica e parece ser bastante tradicional, porém reflete seus pontos de vista.

Outro autor importante para a análise da paródia no *Satyricon* é Gian B. Conte, em seu livro *The hidden author: an interpretation of Petronius' Satyricon* (1997). Conte também direciona sua análise por meio da chave paródica da obra petroniana; já em sua apresentação o autor afirma:

I may to some extent have been subject to a professional vice. My many years of studying poetic texts that adopt a high register have convinced me that the literary sublime even if it is mediated in this case by the indirect language of parody is an important key to an understanding of the *Satyricon* (CONTE, 1997, p. viii)

Um estudo detido especificamente nas paródias presentes no *Satyricon* foi feito por Paulo Sérgio Ferreira no livro intitulado *Os elementos paródicos no Satyricon de Petronio e o seu significado* (2000), vinculado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal. Logo no Preâmbulo, apresentado por Walter de Medeiros, é



exposta a dificuldade de classificação de gênero do romance petroniano, por ter-nos chegado com grandes lacunas. Porém, o estudioso ressalta que para além das classificações ele é também, claramente, um romance paródico:

Da épica, da tragédia, do romance sentimental, da lírica amorosa, da filosofia senequiana (e até platónica), das leis, da educação, da história, das tatuagens da religião tradicional. Mas um paródico subtil, complexo, inquietante, e não isento de amargor. Um paródico que não facilita realmente a missão do analista” (FERREIRA, 2000, p. 10)

Logo na Introdução, o autor propõe uma definição para o conceito de paródia, que, para ele pode ser definida como “uma modalidade artística ou estratégia discursiva paralela e/ou contrária a um discurso em verso ou em prosa, que, com intuito cómico, ou cómico-satírico, imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade” (FERREIRA, 2000, p.17).

Finalmente, outro estudo completo e detido na questão paródica e intertextual do *Satyricon* é encontrado no livro *El Satyricon de Petronio: Tradición literaria e intertextualidade* (2011), de Marcos Carmignani. Nele o autor faz um resumo das principais teorias intertextuais e as relaciona com o trabalho de investigação intertextual da literatura da antiguidade clássica; em um segundo momento apresenta um panorama das características da novela antiga e, finalmente, na terceira parte faz uma análise da obra petroniana sob a luz dos estudos paródicos e intertextuais.

Sobre a paródia, citando Bakhtin, “Da pré-história à palavra novelesca” (1989), em que o autor russo analisa os fatores fundamentais do riso e do plurilinguismo, seguindo as concepções bakhtinianas, Carmignani afirma que “la parodia aleja la palabra del objeto: esa separación demuestra que la palabra del género parodiado es unilateral, mientras que la palabra paródica es plurilíngue y contradictoria” (CARMIGNANI, 2011, p. 91).

Para Carmignani (2011, p. 91), ao introduzir o riso e a crítica, a paródia é um corretivo cómico e crítico de todos os gêneros diretos existentes, pensando como “gêneros diretos” a tragédia e a épica, como também de todas as linguagens, estilos e vozes, pois ela nos obriga a ver outra realidade contraditória ou inapreensível.

Outro estudo importante sobre a paródia aplicada à literatura e à arte, citado por Carmignani, é o de Linda Hutcheon. Este estudo se baseia em dois postulados

fundamentais: o conceito paradoxal de que a paródia implica ao mesmo tempo respeito e distância crítica e a noção de que a paródia não necessariamente ridiculariza o texto parodiado. Segundo Carmignani (2011, p. 103), a teoria de Hutcheon não somente revisa os problemas fundamentais da teoria da paródia como traz novas e convincentes conclusões. Para o autor, mesmo que a teoria seja aplicada à arte do século XX, ela pode muito bem ser aplicada também, *mutatis mutandis*, ao *Satyricon*. Para essa comprovação Carmignani cita a própria autora:

[La parodia] is one of the ways in which modern artist have managed to come to terms with the weight of the past. The search for novelty in twentieth-century art has often – ironically – been firmly based in the search for a tradition” (HUTCHEON apud CARMIGNANI, 2011, p. 103).

Segundo Carmignani (2011, p. 104), outra importante autora, que concorda com Hutcheon, é Ellen Finkelparl. Para as duas estudiosas a paródia é reverente e subversiva, pois, segundo suas concepções, qualquer interpretação que exclua da paródia uma dessas duas características fará um erro, porque ela implicará sempre esses dois lados.

Sobre os mecanismos alusivos no *Satyricon*, Carmignani (2011, p. 219) começa dizendo que para a obra petroniana os modelos literários são protagonistas do discurso e cumprem a função primária que permite não só dar maior densidade à narração como também enchê-la de sentido. Porém, o autor adverte que seria injusto dizer que o *Satyricon* seja uma *collage* de fontes literárias: ao contrário, nessa obra, “la narración tiene existência própria y sólo usa las fuentes como contrapunto, como una manera de crear profundidad” (CARMIGNANI, 2011, p. 240).

O autor afirma que segue sua análise selecionando as passagens pertinentes para demonstrar a “estratégia alusiva petroniana”, que, segundo ele, não é sempre uniforme, mas, ao contrário, variada e complexa. Seguindo as premissas de Carmignani, também interessa-nos detectar as estratégias alusivas realizadas por Petrônio, servindo para nós de chave interpretativa para a análise desse aspecto da tradução leminskiana.

Para Carmignani (2011, p. 240), sua postura de análise considera a alusão como um processo pelo qual o *Satyricon* recorda, modifica, transforma e joga com passagens e frases da literatura latina anterior. Ela implica, também, um compromisso consciente com essa literatura, um elemento lúdico possivelmente paródico e irreverente, intencionalmente transgressor do espírito da fonte: “siempre está la idea de que la alusión

es una sugerencia de una posible manera de ler el original, es decir, de interpretación” (CARMIGNANI, 2011, p. 244), ou seja, como um recurso que permite a ativação simultânea de dois textos.

Carmignani (2011, p. 244) diz que é interessante considerar que algumas alusões são mais determinadas que outras, por isso prefere dividir a alusão intencional da alusão derivada da memória poética do autor. Segundo o autor, o conceito geral de memória poética, que se refere à lembrança tanto de formas, estilos e atmosferas como de imagens e frases específicas é essencial em um autor tão alusivo como Petrónio; “Petronio [...] propone la recuperación de los modelos de una manera lúdica, por lo tanto, ‘alusión’ es el término indicado” (CARMIGNANI, 2011, p. 245).

Pode-se supor que os textos e autores a que Petrónio alude podem ser considerados autores que ele conhecia e admirava, portanto há explicações da escolha em cada caso. Para o autor (2011, p. 245), no funcionamento do mecanismo ativo da arte alusiva, o poeta deve pedir e obter a ajuda do leitor.

Sobre a paródia, para Carmignani, a definição do mundo grego é absolutamente aplicável ao *Satyricon*, uma imitação que pretende ser reconhecida como tal e que tende a entreter, funciona ao mesmo tempo como imitação e diferenciação. Para o autor, no caso do *Satyricon*, essa fonte sofre uma mudança em sua forma, mas ao mesmo tempo permanece reconhecível como fonte, e a intenção dessa transformação é muito mais cômica do que satírica. “En muchas ocasiones, la parodia en el *Sat.* se manifiesta mediante la aplicación de un estilo noble, el de la epopeya, a um assunto vulgar o no heroico: el efecto es una comicidad que divierte sin culpa” (CARMIGNANI, 2011, p. 246); portanto, se há necessidade de uma distância crítica entre o texto parodiado e o texto que parodia, esta distância é a ironia. Ainda segundo o estudioso, “pocos textos de la literatura clásica son más irónicos que el *Sat.*, donde el *autor absconditus* impone una brecha enorme entre la visión que los personajes tienen de sí mismos y la perspectiva que nos presenta la realidad donde viven sus aventuras” (CARMIGNANI, 2011, p. 247).

Carmignani afirma que a paródia em Petrónio tende inevitavelmente ao vulgar, ao novelístico. O texto paródico simultaneamente zomba do texto parodiado e o incorpora. Segundo Conte, Petrónio não degrada os grandes modelos da literatura elevada, mas parodia a degradação que já haviam sofrido; não há nenhuma descida ao baixo, o nível da ação já é baixo desde o começo. “La parodia es uno de los modos como Petronio se

las há ingeniado para manipular el peso del pasado. La búsqueda de novedad se basa irónicamente en el trabajo con la tradición” (CARMIGNANI, 2011, p. 247).

Carmignani (2011, p. 249) conclui, sobre a intertextualidade no *Satyricon*, que na obra petroniana há uma clara mostra de que seu autor sente uma profunda nostalgia pelos anos dourados da literatura latina, porém está permanentemente desafiando essa tradição literária, embora não seja como texto secundário. Para ele, é nesse sentido que a intertextualidade se situa como uma ferramenta fundamental ao aparato técnico petroniano, já que permite a ele vincular-se com a literatura anterior de duas formas:

por un lado, las constantes alusiones dejan en claro su dominio cultural y su formación literaria; por el otro, ese dominio técnico es la sólida base que le permite desafiar los límites establecidos justamente por esa misma tradición, desafío que lo muestra como un innovador hijo de su cultura y tradición (CARMIGNANI, 2011, p. 249)

#### A PARÓDIA DA EPOPEIA E DA LÍRICA

Segundo Ferreira (2000, p. 51), as referências à epopeia no *Satyricon* refletem sobretudo a angústia que Petrônio sente quando compara a decadência da sua época com a grandeza do passado, porém nunca colocando à prova o valor das obras de autores como Homero e Virgílio. Um exemplo dessa elevação do passado está presente na fala do personagem Eumolpo, no capítulo CXVIII, em que este exalta o gênero poético e o coloca em um patamar superior ao gênero do relato histórico. O personagem deixa claro sua opinião de que a boa poesia só consegue ser produzida sob muita inspiração e, portanto, não é qualquer um que consegue esse resultado. Petrônio utiliza esse diálogo para citar exemplos de poetas como: Homero, Virgílio e Horácio, ressaltando que todos os outros não conseguiram atingir uma inspiração absoluta comparável à destes poetas. No discurso do personagem Eumolpo esse paradigma é exemplificado com o próprio poema de sua lavra, que possui a temática da Guerra Civil. Neste poema, está inserida a ideia de que ao poetizar fatos históricos, o poeta deve seguir a inspiração doada pelos deuses e, diferente disso, não deve apenas ser fiel ao mero testemunho.

Eumolpo inicia o discurso de forma irônica:

*[Sed et hic ad ingenium redux poeta] Multos [inquit Eumolpos], juvenes, carmen decepit: nam, ut quisque versum pedibus instruxit, sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse (PÉTRONE, 1948, p. 286)*

[Mas o poeta, Eumolpo, retornando ao seu caráter inato, disse:]  
 ‘Jovens, a poesia já enganou a muitos. Pois, assim que construiu um verso com pés métricos e incorporou um sentimento mais delicado a um período de palavras, já se pensa que tenha chegado imediatamente em seguida ao Hélicon’ (tradução nossa)

Nesse trecho, o personagem utiliza uma linguagem rebuscada, citando características específicas da poesia, como a métrica e a temática delicada e elevada. Também faz referência ao monte Hélicon, “montanha na Boiotia tida como consagrada às Musas” (HARVEY, 1987, p. 264). A partir dessa referência ele explicita seu pensamento de que chegar ao monte Hélicon seria um privilégio daqueles poetas inspirados pelas Musas, deusas da literatura e das artes, pelas quais os poetas da epopeia e da lírica clamavam por inspiração, logo no início de seus poemas.

Para análise desse trecho, faremos a comparação entre duas traduções acadêmicas (de Sandra Bianchet e de Claudio Aquati) e a tradução leminskiana<sup>41</sup>.

Começaremos apresentando as traduções de Sandra Bianchet e de Claudio Aquati, respectivamente:

[Eumolpo disse:] ‘Meus jovens, a poesia já enganou muitas pessoas, pois bastou ter construído um verso com métrica e expressado um sentimento mais delicado em um emaranhado de palavras para qualquer um pensar que tinha chegado imediatamente ao Hélicon’ (PETRÔNIO, 2004, p. 219)

- Ó jovens! – disse Eumolpo; - Quanto engano a tantos tem causado a poesia! Pois qualquer um, mal consegue metrificicar um verso e inserir uma ideia mais delicada num período, logo pensa ter chegado ao Hélicon (PETRÔNIO, 2008, p. 171)

Aquati adiciona uma nota à palavra Hélicon: “O monte Hélicon, sede das Musas, deusas da literatura e das artes” (idem, *ibidem*).

Podemos perceber que os dois tradutores vertem de forma bastante literal, sendo que Bianchet mantém de certa forma o tom mais elevado da fala do personagem, enquanto Aquati insere um tom mais declamativo, marcado pela inserção de pontos de exclamação,

---

<sup>41</sup> O cotejo da tradução leminskiana com outras duas traduções acadêmicas faz com que possamos visualizar concretamente duas perspectivas diferentes de tradução do mesmo texto latino vertidos para a mesma língua de chegada. O contraste existente entre as duas perspectivas tradutórias enriquece o trabalho de análise e ajuda a visualizar de forma mais minuciosa os efeitos do projeto tradutório leminskiano, tema principal deste trabalho.

sugerindo uma fala, com entonação e o uso de um léxico mais simples, por exemplo: “mal consegue”, “ideia”, “num período”.

Leminski segue o texto latino instaurado por Maurice Rat (1948), o qual também utilizamos como referência do texto petroniano. O tradutor, como característica recorrente, reduz o discurso do personagem, de forma concisa, e o marca com tom de oralidade, da seguinte forma:

Mas o poeta, voltando à sua velha mania, começou:

- A poesia é ofício que ilude muita gente, meus jovens. Quantos ao primeiro verso já se julgam um novo Homero! (PETRÔNIO, 1985, p.150)

Leminski não traduz os exemplos dados por Eumolpo sobre a métrica e as escolhas vocabulares típicas da poesia e reduz toda a ideia a uma única palavra: “verso”, pressupondo que já no primeiro verso muitos poetas se sentem inspirados pelas musas. O tradutor também modifica a referência ao monte Hélicon, casa das Musas inspiradoras, e substitui pelo maior poeta épico da literatura greco-romana, Homero. A substituição feita por Leminski não nos parece arbitrária, retomando seu projeto tradutório que objetiva levar a obra de Petrônio ao acesso de um público mais amplo. Ele escolhe fazer referência a um dos poetas mais conhecidos da literatura grega e o que possui a imagem instaurada de poeta inspirado pelas musas, ou seja, o exemplo de poeta que sabe trabalhar com as palavras em um metro fixo, no caso o da epopeia, em hexâmetros datílicos. Nesse sentido, ter deixado de lado a referência ao monte Hélicon permite dispensar uma nota de rodapé mais erudita. Dessa forma, o tradutor mantém o sentido do texto latino e ao mesmo tempo consegue atingir o seu leitor, que provavelmente teria mais dificuldade em identificar a referência ao monte Hélicon, na ausência de uma nota explicativa. O tradutor, portanto, atinge a concisão e transfere a ideia original. É interessante notar a forma que Leminski trabalha com o legado greco-romano presente no imaginário ocidental, ao citar Homero como exemplo do maior poeta da poesia inspirada. Petrônio também irá citar Homero no trecho seguinte de seu texto, porém, além de estar presente no cânone ditado por Petrônio, este autor grego faz parte do cânone ocidental e, dessa forma, é uma das principais referências greco-romanas para a literatura brasileira e para seus respectivos leitores.

Em seguida, neste mesmo trecho, Eumolpo continua discursando e dando lições para que os poetas consigam escrever um poema inspirado. O personagem diz que é dever do poeta não utilizar uma linguagem vulgar e adotar termos que estejam distantes da

linguagem falada pelo povo. Para dar veracidade e importância para sua opinião, ele se apoia, como exemplo, em um verso de Horácio.

Destacaremos o trecho petroniano:

*Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate, et  
sumendae voces a plebe submotae, ut fiat:  
odi profanum vulgus, et arceo  
(PÉTRONE, 1948, p. 286).*

É preciso fugir, por assim dizer, de toda vulgaridade de palavras e devem ser escolhidos termos afastados da plebe, para que se faça:  
Odeio o povo profano e afasto-o  
(tradução nossa)

Petrônio cita a primeira estrofe da primeira ode, do livro III das *Odes* de Horácio. Nos primeiros poemas deste livro, Horácio demonstra sua preocupação pela moralidade cívica, diante da reconstrução do império realizada por Augusto. O poeta, oposto à ambição e à impiedade de seus contemporâneos, apoiava a vida simples de seus ancestrais e a beleza de uma existência modesta.

Destacaremos para análise a primeira estrofe da primeira Ode:

*Odi profanum vulgus et arceo.  
Fauete linguis: carmina non prius  
audita Musarum sacerdos  
uirginibus puerisque canto.  
(HORÁCIO, *Odes*, III, 1)*

Detesto o povo infausto e afasto-o.  
Contei-vos, línguas, pois um inédito  
cantar, pontífice das Musas,  
para rapazes e virgens canto.  
(tradução inédita de Guilherme G. Flores)

Assim como comenta Odile Ricoux (2002, p. 157), na primeira estrofe, como em um hino, unindo o caráter religioso e lírico, Horácio desenvolve a oposição entre a inquietude do homem diante da tormenta de novos desejos e a felicidade daqueles que vivem na simplicidade. Horácio utiliza a linguagem dos sacerdotes, que no início da cerimônia retirava os assistentes profanos. A forma latina *fauete linguis* significa “pronunciar as palavras de bom agouro”. O poeta se coloca como “sacerdote das Musas” e dirige seu canto apenas para pessoas puras. Dessa forma, Horácio vangloria o fazer poético, como um ato sacro, o qual não se mistura com coisas profanas.

Essa ode dialoga com a última, do mesmo livro terceiro, em que o poeta posiciona sua obra poética acima de qualquer monumento e se vangloria de sua eternidade:

*Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,<sup>[1]</sup><sub>[2]</sub><sup>[3]</sup>  
quod non imber edax, non Aquilo inpotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.  
(HORÁCIO, *Odes*, III, 30)*

Mais perene que o bronze, um monumento  
ergui, e maior que o real chão das pirâmides,  
que nem chuva mordaz e Áquilo em desrazão  
poderão derruir, nem a sequências  
que incontáveis se vão: fuga dos séculos.  
(tradução inédita de Guilherme G. Flores)

Percebe-se, portanto, que o poeta inicia e finaliza o livro III celebrando o fazer poético e colocando a poesia em lugar de destaque, como algo sagrado, que pode ser realizado apenas por aqueles que são inspirados pelas Musas.

Retomando o texto petroniano, depois de nos debruçarmos nas odes de Horácio, podemos perceber que o autor latino faz sua escolha remetendo às ideias horacianas e, assim, inclui na fala de seu personagem a filosofia do fazer poético, cantada por Horácio em suas odes, e que, segundo Eumolpo, deve ser seguida pelos aspirantes a poeta.

Veremos, enfim, como os tradutores interpretaram e verteram este trecho. Apresentaremos primeiramente a versão de Bianchet:

Deve-se desviar de toda e qualquer, por assim dizer, vulgaridade de palavras e devem ser adotados os termos distantes da plebe, para se pôr em prática o “odeio a multidão ignorante e a mantenho à distância” (PETRÔNIO, 2004, p. 221)

Bianchet segue vertendo o texto latino de forma bastante literal e não economiza palavras, organizando sentenças longas e demonstrando de forma bem detalhada aquilo que está expresso no texto petroniano. A tradutora não dá pistas de que o texto citado se trata de um verso horaciano, assim como foi citado por Petrônio, sem fonte ou qualquer indicação, apenas pelas aspas, ou seja, a alusão nesse caso, tanto no texto latino como na tradução, apenas será compreendida pelo leitor que consegue identificar o autor dos versos, informação essa que passará despercebida para um leigo no assunto.



Diferente dessa é a escolha de Aquati que, assim como Bianchet, verte o texto latino de forma bastante literal, porém, neste caso, indica a autoria do verso, que não estava presente no original. Trata-se de uma estratégia para indicar ao leitor a referência instaurada por Petrónio, transferindo assim uma outra significação ao discurso do personagem, evidenciando a inspiração de seus ideais, ou seja, seguindo o pensamento expresso por Horácio.

Segue o trecho:

É preciso evitar – como direi? – qualquer emprego de palavras vulgares e utilizar expressões distantes do povo, a fim de cumprir-se, como escreveu Horácio, o “odeio o vulgo ignorante e dele me mantenho afastado”  
(PETRÔNIO, 2008, p. 171)

Leminski, assim como Aquati, também informa a referência Horaciana, porém, de forma diferente, recria os versos horacianos, mantendo o sentido inicial do texto latino, em que Horácio incita o distanciamento dos profanos, ou ignorantes, porém instaura uma ironia em língua portuguesa, como veremos no trecho:

Sobretudo, insisto, é indispensável fugir de todas as expressões de origem vulgar, e só empregar aquelas formas que mais distanciem do uso popular. Como disse Horácio,

Longe de mim a plebe rude

(PETRÔNIO, 1985, p. 150)

O tradutor realça a fala persuasiva do personagem ao iniciar o período “Sobretudo, insisto, é indispensável [...]”, sendo que o verbo “insistir” não tem equivalente no original latino. Também inverte a frase latina *omni verborum vilitate*, traduzindo *verborum* por “expressões” e o substantivo *vilitas* por “de origem vulgar”; O substantivo latino *plebes*, que segundo Saraiva (2006) significa “a classe do povo, os plebeus (por oposição a patrícios (a classe nobre))” e que deu origem ao substantivo “plebe” em língua portuguesa, que segundo Dicionário Aulete significa “Classe social de menos prestígio e riqueza; povo; ralé”, foi traduzido por “de uso popular”, que remete, em sua sexta acepção, segundo o Dicionário Aulete, a algo que “é vulgar, de má qualidade, trivial; plebeu” e que se trata de uma expressão comum em língua portuguesa no Brasil para se referir a algo realmente de baixa qualidade.

Em seguida, Leminski retoma o decalque “plebe” em português, remetendo ao *plebs* latino, ao traduzir o substantivo latino *vulgus*, presente no verso horaciano. O substantivo *vulgus* funciona como um sinônimo de *plebs*, nesse contexto, remetendo também a algo popular e sem valor, que em seu significado primeiro remete, segundo Saraiva (2006), aquilo que é do “vulgo, povo, multidão, turbas, populacho, vulgacho”. A escolha de Leminski pelo decalque de *plebs* como “plebe rude” não nos parece arbitrária: faz referência à banda de *punk rock* brasileira, formada em Brasília, que fez sucesso durante a ditadura militar brasileira e já era bastante conhecida em 1985, ano de publicação da tradução. Os temas de suas músicas apontavam para as incertezas políticas do país durante a ditadura e para o comportamento do ser humano em meio às dificuldades da vida. Assim sendo, Leminski insere uma alusão dentro de outra alusão, ou seja, faz alusão a uma banda, que de certa forma lutava pelo poder do povo, e a insere na alusão referida por Petronio ao citar Horácio. A ironia neste caso está no fato de que o verso horaciano está demonstrando um discurso contra a linguagem advinda do povo, ao enfatizar que a inspiração é privilégio para poucos. Leminski mantém esse conceito, mas coloca na “boca” de Horácio um verso “simples”, “vulgar”. Utiliza uma expressão um tanto coloquial, “longe de mim”, ao invés de verbos como “afastar, repelir, impedir”, que remeteriam ao verbo latino *arceo*; e utiliza o adjetivo “rude”, que nesse caso traduz o sentido do adjetivo latino *profanum*, como algo “inculto, rústico, primitivo”. Porém, este adjetivo associado ao substantivo “plebe” remete a algo totalmente ligado ao povo e ao Brasil contemporâneo, ou seja, à banda de *punk rock* brasiliense. Assim como em Petronio, a alusão feita por Leminski apenas será acionada pelo leitor que conhece a banda e que, então, entenderia a ironia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos primeiramente as concepções de diversos autores sobre a função da paródia e da alusão no texto petroniano e em seguida destacamos alguns exemplos retirados de trechos da obra. Com esse estudo, iniciamos uma análise temática em nosso trabalho que pretende destacar as alusões utilizadas por Petronio, no *Satyricon*. A partir dessa temática pretendemos demonstrar a forma como essas passagens foram traduzidas em língua portuguesa, enfatizando a tradução de Paulo Leminski e colocando-a em comparação com as demais traduções citadas.

Nesse primeiro momento, com as análises dos trechos demonstrados, podemos concluir que a tradução de Leminski difere das demais traduções, tanto pela linguagem quanto pela transposição de sentidos. Até este momento pudemos perceber que essa diferença é expressa principalmente pelo objetivo específico do “projeto tradutório” leminskiano de recriação da obra petroniana em seu contexto literário e cultural, pela preocupação com o público alvo que pretendia atingir e por fim, pelas suas concepções tradutórias voltadas para a valorização estética de sua tradução.

## REFERÊNCIAS

- AULETE, C. *Aulete digital* – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Dicionário Caudas Aulete, Lexikon, 2007. Acessado em 28 de abril de 2017. Disponível em <<http://www.auletedigital.com.br>>
- CARMIGNANI, M. *El Satyricon de Petronio: tradición literária e intertextualidade*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.
- CONTE, J. B. *The hidden author: an interpretation of Petronius’ Satyricon*. Los Angeles and London: University of California Press, 1997.
- FERREIRA, P. S. M. *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- HORACE. *Odes*. Trad. de François Villeneuve. Introd. e notas de Odile Ricoux. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- PÉTRONE. *Le satiricon*. Trad. de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1948.
- PÉTRONE. *Le Satiricon*. Ed. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Satyricon*. Trad. de Sandra M. G. Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Satíricon*. Tradução e posfácio: Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.
- SULLIVAN, J. P. *The Satyricon of Petronius: A Literary Study*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.

## A POÉTICA DE *L'APRES-MIDI D'UN FAUNE* : DOS VERSOS AOS PALCOS

Thais Meirelles Parelli<sup>42</sup>

Resumo: A presente pesquisa se propõe a uma análise comparada das obras: o poema *L'après-midi d'un faune* (1876), de Mallarmé, e a notação e a adaptação coreográfica do balé (1912) de Nijinsky, também intitulada *L'après-midi d'un faune*. Temos, como objetivo, traçar um alinhamento entre tais poéticas e refletir como elas se fundem, analisando suas diferenças e semelhanças, em um trabalho investigativo de literatura comparada. Para isso, estudaremos a teoria poética de Mallarmé, com foco especial na poesia de *L'après-midi d'un faune*, as críticas de dança e como Nijinsky idealizou a figura da bailarina enquanto signo poético. Logo após, nos concentraremos na notação e adaptação coreográfica de Nijinsky sobre seu processo de montagem, inspirações e olhares sobre a dança; assim, definiremos nossas conclusões.

Palavras-chave: Fauno. Mallarmé. Poesia. Nijinsky. Dança moderna.

Abstract: The present research intends to make a comparative analysis of the following pieces of work: Mallarmé's poem *L'après-midi d'un faune* (1876) and the choreographic notation and adaptation of Nijinsky's ballet (1912) also entitled *L'après-midi d'un Faune*. We have as an objective to intertwine such poetics and to reflect on how they merge by analyzing their differences and similarities by means of an investigative work of comparative literature. Therefore, we will study Mallarmé's poetic theory with a special focus on the poetry of *L'après-midi d'un faune*, its dancing reviews and how he devised the figure of the ballet dancer as a poetic symbol. Subsequently, we will focus on Nijinsky's notation and choreographic adaptation regarding his assembly process, inspirations and views on dancing. Thus, our conclusions will be drawn.

Keywords: Faun. Mallarmé. Poetry. Nijinsky. Modern Dance.

Quando decidi estudar poesia e dança em minha inexperiente e jovem carreira acadêmica, imaginei que não seria muito bem vista e acolhida pela escolha do tema e por querer unir as duas coisas. Para minha surpresa e felicidade, em quase todos livros que li sobre teoria poética encontrei a palavra “dança” inscrita no texto de alguma maneira. E depois “música”. E depois ainda, “partitura”. Soube, então, que não era apenas minha intuição: eu estava no caminho certo.

Encontrei a notação coreográfica de Nijinsky, por acaso, no site da British Library, depois de meses de procura; ainda não era completa, mas parte dela já me ajudaria. A

---

<sup>42</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, thaisparelli@gmail.com.

notação parecia uma partitura musical com alguns signos e “rabiscos” a mais. Logo perguntei para um pianista se era possível tocar “aquilo”; sem olhar duas vezes, ele me disse que era o Prelúdio do Fauno de Debussy, e no piano, o Fauno soou...

Ali, mais uma vez soube que tinha achado o caminho até Mallarmé, ou o inverso, Mallarmé tinha me levado até lá. Um caminho além da comparação entre as obras, que vai além do pensar sobre a adaptação do poema em dança. Ali, eles andavam juntos, mas se distinguiam: o poema soava ao mesmo tempo que a música e os rabiscos dançavam no papel. Eu tinha encontrado o *hímen* de Mallarmé.

O Fauno (do latim *Faunus*), concebido como Deus da fecundidade para os romanos, guardião das plantações e rebanhos, sempre foi um símbolo instigante tanto para os grupos que o cultuavam na Antiguidade, quanto para os artistas de outras eras. Além de *Fauno*, acreditava-se, também, na existência de outros tipos de gênios dos campos, meio-homens e meio-bodes, os *fauni* – que se assemelhavam aos sátiros helênicos, igualmente conhecidos como *silenos* ou *selenos*, todos associados à figura do deus grego Pã, também de fisionomia híbrida, sempre celebrado pelas temáticas que envolviam a fertilidade, o vinho, a dança e o sexo.

Conta-nos Ovídio, em *Metamorfoses*, que, certa vez, Pã apaixona-se por uma ninfa: Syrinx. As ninfas, também apelidadas como náiades (águas) e dríades (bosques), são conhecidas pela sua beleza sublime, sua eterna juventude, brancura e virgindade. Enlouquecido de desejo e cego pelos instintos carnis, Pã a persegue até as margens de um rio. Desesperada para fugir, a ninfa, já sem saída, implora às suas irmãs náiades para que a metamorfoseiem em caniço e, então, segundos depois, já metamorfoseada, o Deus a alcança. Deprimido por ter perdido sua dríade, Pã forja um instrumento com o caniço, a flauta, e o batiza com o nome de sua amada que agora o acompanha para onde for. Assim, a figura do *Fauno* com sua flauta e o mito de Pã e Syrinx tornaram-se um tema querido na história da arte que, por sua vez, os eternizaram.

Uma das pinturas mais famosas data de 1759, *Pã e Syrinx*, feita por François Boucher. Cogita-se que tal obra, então exposta na National Gallery de Londres, tenha inspirado Stéphane Mallarmé a escrever seu poema *L'après-midi d'un faune*.

Mallarmé, poeta francês, nascido em 1842, tinha um grande sonho: escrever uma obra intitulada *Livre*, na qual a linguagem se apresentaria em toda sua pureza, sem precisar manter uma relação de referencialidade com elementos exteriores, uma obra onde

o verbo não seria composto por palavras: estas se apagariam diante das sensações, e os verbos seriam voltados para si mesmos, para a essência da linguagem. Assim, para Mallarmé, o poema deveria abolir toda e qualquer referência a algum objeto ou realidade exterior ao poema, pois a abolição do real resultaria na significação apagada para, então, fazer surgir os efeitos e as sensações do poema.

A obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizada; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre as pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (MALLARMÉ, p. 164)

Observamos, em sua poesia, que objetos simples de nosso mundo estão cheios de mistérios que substituem todo o aspecto real que os circunda, num desejo de transferir o objeto concreto à ausência. A poesia, portanto, se encarrega de aniquilar o objeto concreto – o objeto torna-se palavra, “ideia pura”, mas essa *ideia* não pode existir em lugar algum a não ser na palavra poética; ou seja, as palavras são organizadas de tal maneira a possuírem maior independência sintática e, assim, brilharem por si próprias. Este estilo de escrita causa uma ambiguidade e abstração total do poema. Até mesmo o crítico Hugo Friedrich afirma que “uma explicação completa do soneto de Mallarmé não é possível. Ela é impedida, de propósito, a fim de que permaneça aquele resto de plurivalência, que não lhe permite voltar ao mundo humano natural” (FRIEDRICH, p. 113).

Essa ruptura da linguagem com a significação poderia levar a uma experiência de ausência de sentido que provoca a própria sensação de desaparecimento ou de desmaterialização. O próprio Mallarmé diz que ao esvaziar o verso a este ponto, ele encontrou dois abismos: um deles é o Nada, e o outro é o vazio de seu peito. Este vazio jamais pode tomar forma, porque, ao fazê-lo, recai novamente na representação de algo que está fora do poema. Ou seja, o que desafia o projeto literário de Mallarmé é encontrar um modo de apresentar esse vazio e torná-lo literatura sem que ele seja transformado em objeto de representação.

Tal caminho rumo ao *absoluto* passa pelo *absurdo*, pela renúncia ao habitual. Uma vez o *absoluto* desvinculado de tempo, lugar e coisa, temos, então, o Nada. O Nada é a indeterminação pura. Mallarmé almeja uma poesia em que a própria linguagem torna presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real. Por sua vez, a eliminação do real é uma maneira de satisfazer a liberdade criativa do

poeta, dado que, para Mallarmé, o Nada e a linguagem andam juntos, e a palavra possui poder para se abandonar a seus próprios movimentos de figuras abstratas e tensões de ambiguidade infinita.

Além de um grande poeta simbolista e precursor da poesia concretista, tendo como outras importantes obras *Igitur* e o poema *Um lance de dados*, Stéphane Mallarmé era também um crítico visionário da dança, sobre a qual escreveu em seu livro *Divagações*, afirmando que o balé *é la forme théâtrale de poésie par excellence* devido ao seu grau de abstração ser próximo da escrita poética. Afinal, as figuras dos personagens que dançam são puras e inseparáveis do ritmo - a bailarina não aparece em cena sendo metade do elemento em causa e metade humana, esses elementos se confundem e se fundem na flutuação de um devaneio.

*(...) en elle [poésie] la fonction des mots, comme celle [ballet] des danseuses, n'est pas représentative mais métaphorique. La danse est une véritable 'écriture corporelle', mieux que le théâtre, elle est capable, par son écriture sommaire, de rendre sensible une sorte d'algèbre de l'âme humaine, sur une scène aussi neutre que la page blanche. (MALLARMÉ apud. MARCHAL, p. 223)<sup>43</sup>*

Isso porque acreditava que a dança poderia ser uma arte superior, e já pressentia a necessidade de ruptura no final do século XIX:

*Eu, dizia Mallarmé tocando-se a testa, tenho sempre aqui uma bailarina, e depois, cheio de verve, cativando-nos com seu charme, desenvolvia e comentava o seu artigo Ballets. A bailarina, um floco de neve, um nada, um ser estranho, que cria ela própria o seu décor e a sua significação: deveria fazer tudo menos dançar. (SASPORTES; p. 26)*

No trecho, a palavra “dançar” se refere ao sentido da época, sinônimo de balé. Mallarmé irá aplaudir a ausência de uma trama em Loie Fuller<sup>44</sup> e se inspira em sua dança

<sup>43</sup> “[...] nela [na poesia] a função das palavras, como na [função do balé] das bailarinas, não é representativa mas metafórica. A dança é uma verdadeira ‘escrita corporal’, melhor que o teatro, ela é capaz, através de sua escrita sumária, de tornar sensível uma espécie de álgebra da alma humana, em uma cena tão neutra quanto a página branca” (Tradução nossa).

<sup>44</sup> Loie Fuller, nascida em 1862, foi uma bailarina norte-americana conhecida pelo seu famoso figurino com metros de seda estruturados por bastões que ela segurava como se fosse a extensão de seus braços; o tecido serpenteava no ar criando um efeito mágico com as luzes do palco sobre ele: “Fuller desenvolveu uma fascinação pelas interpretações simbolistas, principalmente porque as imagens que projetava eram ‘etéreas, misteriosas e poéticas’ (...) A fascinação pelo trabalho de Fuller estava no delicado balanço entre a força física para realizar o movimento e a imagem criada pelo tecido, ironicamente fora do corpo. O movimento do tecido dava a ilusão de um corpo estendido, embora o corpo estivesse ausente. A mulher dançando e assumindo formas metafóricas carregava uma relação metacínética, ou seja, uma relação empática com seu público, indo além do movimento. Era a percepção do público de uma escrita espectral, uma forma de escrita invisível que ‘dava ao espectador a oportunidade de imaginar, ao invés de ver simplesmente’ (CAVRELL, p. 91).

para construir sua filosofia em paralelo ao que a própria bailarina declara de sua arte: “A bailarina não é uma mulher que dança: é um sentimento universal que se apodera de um corpo anônimo, e esse corpo é apenas um signo” (FULLER, apud SASPORTES; p. 36).

A palavra *signo*, na teoria poética de Mallarmé, terá um peso enorme. Sua filosofia da dança consiste em atribuir à bailarina assimilar duas linguagens: a poética e a coreográfica, desejando o mais alto grau de abstração. Assim, ocupou-se cada vez mais da escrita no espaço e cada vez menos do corpo que a define e percorre. A bailarina é reduzida a um hieróglifo em movimento, um signo; Mallarmé lhe nega o papel de intérprete e criadora: ela é um sinal, que cessaria de existir se nossos olhos se fechassem - a bailarina somos nós que dançamos por ela, uma pura invenção do espírito.

Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade com que produz o seu poema, o modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e imediata do poema que rodopia entre a cabeça e a mão (...). A dança seria, então, a mais real das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar. A dança seria a representação espontânea de uma intuição. A tal ponto que Mallarmé aceita como um desafio pessoal a procura, ao nível das suas ambições, de uma escrita que possa alcançar uma proeza semelhante (SASPORTES, p. 34).

Mallarmé identificava a palavra como um signo, ou seja, um signo que não representa ou torna presente o objeto que nomeia, como já dissemos acima. Portanto, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, um esvaziamento. Assim também definia a bailarina. Ou seja, a palavra é o Absoluto para a poesia. Pois ao mesmo tempo em que é ausência e silêncio, é também tudo, absoluta. Toda palavra carrega uma ausência; a fala é substituir a presença pela ausência. Nisso, o silêncio seria o mais alto grau dessa ausência, o Nada. Mas veja que a palavra é um Nada que é Tudo: “A literatura pretende fazer da linguagem um absoluto e reconhecer nesse absoluto o equivalente do silêncio” (BLANCHOT apud. FRENKEL; p. 49).

Mallarmé procura materializar esse silêncio através da brancura da página: “Os espaços do poema ‘Um lance de dados’ propõe um esforço para criar os vazios contidos nas palavras e as esperas de seus deslocamentos e contatos” (FRENKEL; p. 50). O objetivo maior é que a palavra deixe de ser evidente e se torne perturbadora. A ideia de criar essa distância entre a palavra e seu objeto é permitir uma significação livre de qualquer referência concreta, ou seja, o sentido da palavra não se estabiliza e se abre para novas interpretações particulares de cada um. Aqui o silêncio do inconsciente irrompe na



linguagem. A distância entre palavra e objeto nos escritos de Mallarmé se dá pela criação de um estado de fuga, de negação: “Quando a imagem está a ponto de se cristalizar, a frase se desloca. Por outro lado, também procura atrair o olhar sobre as próprias palavras, para desviar esse olhar da coisa de que falam, de modo que os sons, o ritmo e o atrito entre elas passa a ser mais importante (...)” (FRENKEL; p. 53).

A ausência absoluta é silêncio, que por sua vez é absoluto. Portanto, a palavra é ausência, e sua essência é o silêncio. A palavra, assim como o movimento da bailarina, se liberta da necessidade de figurar. Torna-se símbolo, signo, que nada representa, mas significa o que a imaginação do receptor quiser; na medida em que a *coisa* inexistente, o signo provoca a criação de notações particulares – experiência do Nada, um Todo preenchido de um Nada, potencialmente significante: “Mallarmé reclama, assim, uma dança que tenha a música como único guia; uma dança que invente o seu próprio espaço, um espaço livre em que não faz sentido a implantação de cenários. Uma dança que seja uma emanção do corpo e das suas roupagens” (SASPORTES; p. 30). Nas próprias palavras do poeta:

Armações opacas, papelão essa intrusão, fora com isso! eis aqui devolvida ao Balé a atmosfera ou nada, visões imediatamente dispersadas assim que conhecidas, sua evocação límpida. *A cena livre*, ao sabor de *ficções*, exalada pelo jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o muito *puro* resultado (MALLARMÉ, 2010, p. 51 – grifo nosso).

Mallarmé deseja e busca fazer com que as palavras ecoem umas nas outras, que sejam somente transições como uma escala musical, na qual em nenhum momento a palavra ou nota brilha mais que outra: “A Poesia, próxima à ideia, é Música, por excelência – não consente inferioridade” (MALLARMÉ, p. 183). Todas precisam da harmonia para realizarem o todo, “o poema se escreve como uma partitura. As palavras não significam, elas vibram e ressoam” (FRENKEL; p. 58).

Neste alicerce encontra-se seu Fauno. Mallarmé escreve um poema com uma potencialidade interpretativa de significado de forma vasta e idealiza um leitor aberto a compreensões múltiplas, capaz de dar seu próprio significado ao verso. As quebras realizadas nos versos proporcionam aquela sensação de fuga, que não permite à imagem

cristalizar. O olhar é voltado para as palavras, para as sensações e para o ritmo. Abaixo transcrevemos um trecho do poema<sup>45</sup>:

*Ces nymphes, je les veux perpétuer,  
Si clair,  
Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.  
Aimai-je un rêve?  
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève  
Em maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses. (...)<sup>46</sup>  
(L'après-midi d'un faune, Mallarmé).*

*L'après-midi d'un faune* conta-nos uma breve história que não sabemos se aconteceu de fato ou não. Talvez fosse o fauno sonhando, talvez não. Talvez ele tenha perseguido a ninfa, talvez não. Mallarmé nos dá pistas somente do que poderia ter acontecido. Os movimentos e nuances do poema são pinceladas impressionistas, jogos de cores vagos, mas que ao mesmo tempo tomam forma de algo - real ou não. Porém, ao mesmo tempo, apesar dos movimentos incertos do fauno e da descontinuidade interior, o poema se desenvolve com uma narração fluída que nos dá a impressão de uma descrição detalhada da cena.

Mallarmé, com apenas 23 anos, já almejava a cena teatral como meio de realização mais nobre de sua arte. Sendo assim, em 1865, escreveu a primeira versão de seu fauno para o teatro, *Monologue d'un faune*, composta por um monólogo de abertura, seguido de um diálogo entre duas ninfas, *Iane* e *Ianthé*, encerrando o espetáculo com o despertar do fauno. Recusado pelo *Théâtre Français*, Mallarmé só volta ao fauno em 1875, desta vez com o título *Improvisation d'un faune*, já em formato de poema e com uma linguagem mais madura com refinamento de seu estilo. Porém, novamente, o fauno é recusado na submissão à editoração da terceira coletânea da revista *Parnasse Contemporain*. Irritado com a situação, Mallarmé decide ele mesmo providenciar a publicação do poema. Em 1876, torna-se público *L'après-midi d'un faune* em uma edição luxuosa, ilustrada pelo pintor Édouard Manet, com lançamento independente.

<sup>45</sup> Não escreveremos todo o poema devido a sua grande extensão.

<sup>46</sup> “Estas ninfas, eu quero perpetuar. / Tão leve. / O seu claro rubor que um volteio descreve/ No ar dormente, / denso de sono. / Amei um sonho?/ À dúvida, montão de antiga noite; ponho/ Fim, ao ver deste bosque a sutil ramaria/ Provar-me que eu, na solidão, me oferecia/ Em triunfo, aí de mim!/ a falta ideal de rosas” (Tradução de Dante Milano, A sesta de um fauno).

### *O FAUNO DE NIJINSKY*

De acordo com o poeta Octavio Paz, a modernidade busca seu fundamento na mudança, na ruptura, e é a primeira que postula como ideal universal o tempo e suas mudanças (PAZ, p. 31), por isso é uma espécie de autodestruição criadora: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma” (PAZ, p. 17); ou seja, a crítica é um culto ao presente, “apaixonada por si mesma e sempre em guerra consigo mesma”, ela deixa de ser criadora de sistemas e se autodestrói - “A razão crítica é o nosso princípio reitor, mas de uma maneira bastante singular: não edifica sistemas invulneráveis à crítica” (PAZ, p. 36). Apesar da Modernidade se iniciar com uma vontade, a de não ter tradições, Paz afirma que “o moderno é uma tradição: uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, p. 15). Por isso, é petulante e chama a si mesma de Moderna.

Provavelmente a manifestação artística que mais se destacou no início do século XX e persistiu criando profundas raízes foi o Surrealismo. Neste movimento de vanguarda, iniciado oficialmente por André Breton em 1924 e derivado do Dadaísmo, o homem pretende se descobrir com totalidade e profundidade, sendo influenciado pelas ideias de Freud e a psicanálise. A descoberta do subconsciente abriu uma margem que se tornou infinita, lugar onde o silêncio se abre. O silêncio de nosso interior agora pode falar. Por este caminho segue a dança moderna. Verdadeiramente crítica, olha para a dança como objeto que contém linguagem de movimentos e significados sem fim.

A dança tinha uma grande rival no século XIX: a Ópera. Richard Wagner, alemão, fez fama com suas óperas magnas. Porém, em seus espetáculos, o bailado sempre ficava em segundo plano e limitava-se a coreografias camponesas, trocas de atos etc. Quando finalmente o balé se desvincula da ópera, este tem como objetivo primeiro se tornar uma arte em si mesma, autônoma, uma poética independente.

O balé romântico que marca essa passagem é *La Sylphide*<sup>47</sup> (1832), chegando ao seu ápice em *Giselle*<sup>48</sup> (1840). No entanto, ainda tínhamos problemas. *Giselle*<sup>49</sup> era dividido em dois atos. O primeiro, com características narrativas camponesas, vinha carregado, ainda, de pantomima. No segundo, chamado de ato branco devido aos tutus brancos das bailarinas, víamos uma espécie de dança pura ou um desejo de se chegar a ela.

Neste início, o libreto do balé era escrito como uma peça teatral e o autor não tinha contato com o coreógrafo. Além disso, somente os poetas menores se ocupavam com a dança, exceto Théophile Gautier, responsável por *Giselle*. Depois de Mallarmé, a dança começou a ser fonte de preocupação de artistas e poetas que se preocupavam com a defesa da primazia desta sobre a pantomima – e foi esse público que aprendeu a esperar por uma renovação nos palcos. Nesse clima de expectativa, surge, em 1909, o *Ballet Russes*, companhia de balé dirigida por Serguei Diaghilev, que teve como primeiro coreógrafo Michel Fokine.

Fokine estreou vários balés que marcaram época como *A morte do cisne*, *Les Sylphides* e *O espectro da rosa*. Porém, após alguns anos, Diaghilev estava cansado de suas coreografias que vinham se repetindo muito, enquanto que ele estava já interessado em outros rumos. O diretor pensava em montar *L'après-midi d'un faune*, mas acreditava que entregar o fauno a Fokine distanciaria a essência do espetáculo de Mallarmé e de Debussy; para esta direção artística novos caminhos eram necessários.

Certo dia, Nijinsky, um dos bailarinos da companhia, ao ouvir o prelúdio de Debussy, foi até a barra da sala de dança e já se colocou na famosa pose do fauno perfilada. Diaghilev reconheceu, então, seu novo coreógrafo.

Nijinsky ingressou na companhia dos *Ballets Russes* em 1909 com 19 anos e logo roubou os olhares do público. Com uma técnica russa impecável, surpreendia a todos com seus saltos extremamente altos e ágeis; ainda hoje é considerado o melhor bailarino da história. Depois de aceitar o desafio de coreografar o fauno, Nijinsky estreia, em 29 de

---

<sup>47</sup> *La Sylphide* é um balé de dois atos com coreografia de Filippo Taglioni, pai de Marie Taglioni, que interpretava o papel principal na estreia do balé. As sapatilhas de ponta foram usadas pela primeira vez por ela neste balé.

<sup>48</sup> Balé cuja trilha sonora foi composta por Adolphe Adam.

<sup>49</sup> Este balé conta a história de uma camponesa, Giselle, que padece de uma desilusão amorosa após descobrir que seu amor a traiu. O destaque deste balé são as Willis, espíritos de virgens que morreram antes de casarem, que levam os homens à morte pela exaustão de tanto dançar.

maio de 1912, o balé *L'après-midi d'un faune* no *Théâtre du Châtelet*, no papel do próprio Fauno.

I want to move away from the classical Greece that Fokine likes to use. Instead, I want to use the archaic Greece that is less known and, so far, little used in the theatre. However, this is only to be the source of my inspiration. I want to render it my own way. Any sweetly sentimental line in the form or in the movement will be excluded. More may even be borrowed from Assyria than Greece. I have already started to work on it in my own mind...<sup>50</sup> (NIJINSKY, apud GUEST; p. 04).

A composição de Debussy, o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, trilha musical do balé, já era conhecida, pois foi estreada antes do balé, em 1894, sendo considerada uma obra de cunho impressionista, marco inicial da música moderna. O som da flauta solo logo no início do prelúdio já presentifica a ninfa, evocando Syrinx.

Lá, em cima de um monte, está nosso fauno a descansar. Devagar ele começa a se movimentar. Algo estranho está acontecendo aos olhos do público: a coreografia se mostra brusca e angulosa, de frases curtas, pontuando a música com poses ou gestos. As ninfas aparecem... As mãos, cabeça e tronco das bailarinas e do Fauno são perfilados, com andar lateral para se assemelharem às figuras bidimensionais de frisos em vasos gregos. Dança-se em descompasso. Não vemos ponta de pés.

Afora algumas críticas positivas<sup>51</sup>, já era esperado que a estreia do balé fosse um escândalo. Principalmente devido à cena final com movimentos orgásticos que chocaram os espectadores. A coreografia de Nijinsky desafiou e incomodou a todos: aos músicos pelo desacato a Debussy, aos bailarinos pela quebra dos movimentos clássicos do balé e aos cidadãos pela imoralidade.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> “Eu quero me afastar da Grécia clássica da qual Fokine gosta. Em vez disso, eu quero usar a Grécia arcaica que é menos conhecida e, até agora, pouco usada no teatro. No entanto, isso é apenas a fonte da minha inspiração. Eu quero torná-la meu próprio caminho. Qualquer linha doce, sentimental na forma ou no movimento será excluída. Mais pode ser emprestado da Assíria do que da Grécia. Eu já comecei a trabalhar nisso em minha própria mente...” (Tradução nossa).

<sup>51</sup> “Não pude deixar de lamentar, em meio às delícias da performance de sua companhia desta noite, que meu ilustre amigo Stéphane Mallarmé não estivesse conosco. Mais que qualquer um, ele teria apreciado esta maravilhosa evocação de seu pensamento... Eu me lembro como Mallarmé estava sempre trazendo a dança e a música para suas conversas. Quão feliz ele teria ficado ao reconhecer, no friso vivo que estivemos vendo agora, o próprio sonho de seu fauno, e ver as criaturas de sua imaginação transportadas pela música de Debussy e vivificadas pela coreografia de Nijinsky e a cor apaixonada de Baskt...” (REDON, Odilon. Apud BORGES, p. 243).

<sup>52</sup> “A coreografia de Nijinsky é incomparável. Salvo algumas pequenas coisas, é exatamente como eu tinha desejado. Mas é preciso deixar passar algum tempo até que o público se habitue à nossa linguagem” (STRAVINSKY, apud SASPORTES; p. 59).

Ninguém esperava tal estilo de montagem coreográfica de Nijinsky. Esperavam-se saltos, movimento, pois assim era Nijinsky nos palcos. Mas desta vez, era ele o coreógrafo – e sua coreografia, sua dança, era estática, quase monótona. Ele desconstruiu as bases do balé clássico. Foi uma revolução para os *Ballets Russes* e, juntamente, um avanço para a filosofia da dança - daí seu apelido como pai da dança moderna.

Nijinsky, therefore, treated movement literally, as the poet the word. He eliminated, consequently, the floating, sinuous gestures, the half-gestures, and every unnecessary move. He allowed only definitely rhythmic and absolutely essential steps, as in verse one only uses the words needed to express the idea, without rhetoric or embroidery for its own sake. He established a prosody of movement – one single movement for a single action. He shows this first clearly in *Faune*, as in all his ensuing creations. He uses immobility consciously for the first time in the history of dancing, for he knew that immobility could accentuate action often better than action itself, just as an interval of silence can be more effective than a sound (...) he realized fully that dancing is not an art of fixed principles, but an art which has as its progressive purpose the expression of human personality and ideas. (NIJINSKY, R.; p. 122)<sup>53</sup>

Nijinsky começa a ir ao encontro da teoria de Mallarmé sobre o silêncio. O mais interessante é que tudo isso não partia de um bailarino da escola livre, como Isadora Duncan, sua contemporânea, que talvez pudéssemos considerar também uma bailarina mallarmeana, mas de um artista formado no mundo rígido do balé clássico russo. Nijinsky se apropriou de um novo corpo, libertou-se do cânone e foi capaz de dar a devida intensidade à ruptura destes cânones.

O trecho acima, transcrito do livro de Romola Nijinsky, sua esposa, traça essa nítida aproximação com nosso poeta. Nijinsky dá os primeiros passos em direção à dança pura; uma dança sem movimentos sinuosos e percursos inúteis, os adornos do balé clássico. Deseja o esvaziamento do movimento que, através da imobilidade, evoca o silêncio da modernidade. O bailarino se abre ao Absoluto moderno, o inalcançável e infinito, que coloca em xeque as verdades totalitárias. Questiona a forma clássica

---

<sup>53</sup> “Nijinsky, portanto, tratou o movimento literalmente, como o poeta e a palavra. Ele eliminou, conseqüentemente, os gestos flutuantes, sinuosos, os gestos parciais e todos os movimentos desnecessários. Ele permitiu apenas passos rítmicos e absolutamente essenciais, como no verso em que só se usam as palavras necessárias para expressar a ideia, sem retórica ou bordados para sua própria causa. Ele estabeleceu uma prosódia do movimento - um único movimento para uma única ação. Ele mostra isso claramente no Fauno, como em todas as suas criações subsequentes. Ele usa a imobilidade conscientemente pela primeira vez na história da dança, pois sabia que a imobilidade pode acentuar a ação, e muitas vezes é melhor que a ação em si, assim como um intervalo de silêncio pode ser mais eficaz que som (...) ele percebeu plenamente que a dança não é uma arte de fixos princípios, mas uma arte que tem como propósito progressivo a expressão da personalidade e ideias humanas” (Tradução nossa).

apresentando-a rompida, nova, reestruturada. Uma nova maneira de se pensar o movimento. Nijinsky se autotransmuta para criar outra forma que é a crítica à sua própria formação, a si mesmo: “Não quero dançar como antes, pois todas essas danças são a morte” (NIJINSKY, p. 163).

Logo após a montagem do Fauno, em 1915, Nijinsky dá início à formulação de uma notação coreográfica própria, finalizada entre 1917/18. Neste documento, além do bailarino escrever detalhadamente sobre como o balé foi pensado e encenado desde cenário, figurino e montagem coreográfica, Nijinsky transcreve toda a coreografia na partitura de Debussy; ou seja, ele utiliza, em sua notação, as próprias notas musicais e pausas entre as notas para escrever sua sequência coreográfica. Poderíamos pensar, talvez, quase que no poema perfeito idealizado por Mallarmé, onde o signo, bailarina, escreve o movimento, que ao mesmo tempo caminha junto com a música e suas nuances, materializado no papel.

A notação é cheia de símbolos, bastante complexa e confusa. Por isso, em 1991, Ann Hutchinson Guest com ajuda de Claudia Jeschke lançaram o livro “Nijinsky’s Faune Restored”, uma pesquisa intensa que envolveu muitos profissionais e instituições que, depois de anos de trabalho, conseguiram desvendar as anotações e símbolos de Nijinsky. Para nossa alegria, o livro nos ajudará, no presente trabalho de pesquisa, para traçarmos a aproximação do poema com o balé, possuindo os escritos originais tanto do poeta, quanto do coreógrafo.

Depois de Nijinsky, a modernidade na dança não tem parada e avança para a contemporaneidade tornando-se plural e infinita. O sentido do movimento não mais se estabiliza, mas se abre para interpretações do inconsciente; o esvaziamento liberta a bailarina da significação - os movimentos tornam-se ausência, um silêncio - que é Tudo e é Nada.

## REFERÊNCIAS

- AU, Susan. *Ballet and modern dance*. London: Thames and Hudson, 2006.
- BORGES, Eveline. *L’après-midi d’un faune: do teatro/do livro ao livro/ao teatro*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVRELL, Holly E. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.  
FRENKEL, Leonora. *Maurice Blanchot e o silêncio da palavra*. Disponível em:  
<http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n17p44>

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUEST, Ann H. *Nijinsky's faune restored*. Hampshire: The Noverre Press, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Tome I. Paris: Gallimard, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um lance de dados*. São Paulo : Editora: Ateliê Editorial, 2014.

MARCHAL, Bertrand. *Religion de Mallarmé*. Librairie José Corti, 1988.

MILANO, Dante. *A sesta de um fauno*. In: *Obra reunida*. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2004.

NIJINSKY, Vaslav. *Cadernos*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998.

NIJINSKY, Romola. *Nijinsky*. London: Sphere Books Ltd, 1970.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SASPORTES, José. *Pensar a dançar: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.



## A POÉTICA DO EXÍLIO E A AUTOTEXTUALIDADE EM *TRISTES E PÔNTICAS DE OVÍDIO*

Laís Scodeler dos Santos<sup>54</sup>

Resumo: Neste artigo, analisaremos a autotextualidade existente em *Tristes e Pônticas* de Ovídio (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.), de acordo com Vasconcellos (2001), e mostrarmos como o poeta exilado reflete acerca de sua carreira e como, ao fazê-lo, alude às suas próprias obras. Para tanto, nortearemos as análises pela teoria intertextual de Conte (1941) e Barchiesi (1997), e apresentaremos ecos textuais concretos da presença de obras escritas antes do exílio nas obras compostas em Tomos. Nossa abordagem volta-se para o ano 8 d.C., quando o poeta recebe de Augusto a condenação que o obrigaria a passar o resto de seus dias no desterro. Por ser condenado, Ovídio tem sua produtiva carreira interrompida. A interrupção causada pela sentença de Augusto influencia diretamente a produção de Ovídio que, antes da condenação, compunha os *Fastos* e polia os volumes das *Metamorfoses*. No entanto, com a drástica mudança de contexto, Ovídio sinaliza ao leitor que sua poesia também deveria mudar e passa a compor versos que refletem sua condição de exilado. E, ainda assim, a interrupção da carreira não impede o poeta de discuti-la em seus versos. Dessa forma, ele passa a refletir acerca de sua carreira poética aludindo às obras anteriores, como ocorre com a *Arte de Amar*. Ao fazê-lo, Ovídio traz aos versos o contexto de sua produção anterior ressignificando-o, uma vez que o contexto de sua poesia já não é o mesmo.

Palavras-chave: Ovídio. exílio. intertextualidade. elegia. poesia

Abstract: In this article, we will analyze the existing “selftextuality” in *Sorrows and Letters from the Black Sea* of Ovid (43 BCE - 17 or 18 AD), according to Vasconcellos (2001), and show how the exiled poet reflects on his career and how, in doing so, he alludes to his own works. To do so, we will guide the analysis through the intertextual theory of Conte (1941) and Barchiesi (1997), and we will present concrete textual echoes of the presence of works written before exile in the works composed in Tomos. Our approach turns to the year 8 AD when the poet receives from Augustus the condemnation that would oblige him to spend the rest of his days in the exile. For being condemned, Ovid has his productive career interrupted. The interruption caused by the sentence of Augustus directly influences the production of Ovid, who before the condemnation composed *The Festivals* and polished the volumes of *Transformations*. However, with the drastic change of context, Ovid signals to the reader that his poetry should also change and begins to compose verses that reflect his status as an exiled. And yet, the interruption of the career does not prevent the poet from discussing it in his verses. In this way, he begins to reflect on his poetic career alluding to previous works, as with the *Art of Love*. In doing so, Ovid brings to the verses the context of his earlier production by re-signifying it, since the context of his poetry is no longer the same.

Keywords: Ovid. exile. intertextuality. elegy. poetry.

---

<sup>54</sup> Doutoranda do programa de Linguística (Letras Clássicas) – UNICAMP. Bolsista CAPES.

## INTRODUÇÃO

Desde o início dos nossos estudos em literatura latina, a engenhosidade de Públio Ovídio Nasão (43 a.C. - 17 ou 18 d.C.) instigou nosso interesse e, ainda que, em um primeiro momento, sua obra amatória tenha prendido nossa atenção, encontramos, na poética do exílio, a motivação para a redação deste artigo. Notamos, com a leitura de *Tristes* e *Pônticas*, que alguns críticos ainda discutem e divergem tanto quanto a veracidade do exílio de Ovídio, que teria ocorrido em 8 d. C., tanto quanto à sua causa. Alguns críticos e comentadores, como é o caso de G. Ferrara (1945), consideram os *Tristes* como uma narração direta dos infortúnios vividos por Nasão, como se os versos por ele cantados fossem um arquivo de sua vida pessoal.

Para nós, o que sempre chamou atenção não foram as discussões quanto à ocorrência ou não do desterro como fato histórico, e, sim, a sua existência enquanto matéria poética. Nesse sentido, consideramos, embasados principalmente em Holzberg (2006) e Möller (2015), a obra poética composta em Tomos não como sendo um diário do poeta, mas, sim, um elemento poético responsável por conferir verossimilhança às palavras da *persona* de Ovídio. Ao enxergarmos a obra do exílio como poesia, vimos que são muitos os recursos utilizados por Nasão para construir a imagem de seu poeta *relegatus*, como, por exemplo, a imagem de decadência poética forjada pelo poeta.<sup>55</sup>

Um dos efeitos de sentido que surgem de tal imagem é o de que, no exílio, Ovídio não compõe como antes e os versos lá compostos, por serem fruto de um contexto de adversidades e perturbações, não possuem a mesma qualidade daqueles que foram escritos em seus verdes anos. Notamos ainda que, nos versos dos *Tristes*, o poeta *relegatus* alude à sua carreira poética anterior ao exílio, como é o caso das alusões feitas à *Arte de Amar*, das quais trataremos a seguir, e, faz, por meio delas, reflexões acerca de seu fazer poético.

Aqui, decidimos, então, olhar com maior atenção alguns elementos de que o poeta lança mão para compor sua obra do exílio, e, dentre eles, elegemos os seguintes para análise: a autotextualidade, a construção da imagem do *poeta relegatus* e a reflexão feita pelo poeta sobre sua carreira poética. Abordaremos a autotextualidade por meio da definição de Vasconcellos (2001) por ser ela que, a nosso ver, melhor descreve o

---

<sup>55</sup> Ver Santos (2015).

mecanismo utilizado por Ovídio nos versos que compõem nosso *corpus*.<sup>56</sup> Nas palavras do estudioso, temos:

Outro tipo de intertextualidade consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do *mesmo* autor; ainda que tal denominação não seja ideal, poderíamos chamá-la *autotextualidade*. (p.148)

Na passagem acima, o estudioso cunha o termo autotextualidade e o define como sendo uma autocitação. Este mecanismo é bastante relevante para o estudo obras de Ovídio, já que o poeta o utiliza com frequência e, deste uso, surgem efeitos de sentido diversos, como mostraremos a seguir. Assim sendo, trataremos, em nossas análises, da presença de obras anteriores às do exílio naquelas compostas em Tomos que apresentam semelhanças formais e temáticas. Para isso, escolhemos, juntamente com as elegias que compõem os *Tristes*, aquelas que sucedem a obra e pertencem às *Pônticas*. Proximidade apontada, inclusive, por Ovídio:

*Inuenies, quamuis non est miserabilis index,  
non minus hoc illo triste quod ante dedi.  
Rebus idem titulo differt, et epistula cui sit  
non occultato nomine missa docet.  
(Pont. I, 1, 15-18)*

Verás que, embora não tenha um **título miserável**, não é menos **triste** do que aquele que antes compus. É igual no assunto, o título difere, e a epístola informa, sem ocultar o nome, a quem é enviada.<sup>57</sup>

Já aqui, temos palavras e expressões que aludem aos *Tristes*: *miserabilis index* remete ao título da obra, *triste* remete tanto ao título quanto ao conteúdo e traz às epístolas o contexto presente na obra anterior, sinalizando ao leitor que ele continuará presente. As *Pônticas*, enquanto epístolas, possuem seu destinatário evidenciado, e, embora o título não seja o mesmo, elas, assim como os *Tristes*, versam o mesmo.

<sup>56</sup> Embora encontremos na obra *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, de Stephen Hinds (1998) o termo *self allusion*, para nós, ele não descreve exatamente o mecanismo utilizado por Ovídio, uma vez que faz referência a toda e qualquer alusão de um escritor a suas obras, não especificando se são elas anteriores ou se são trechos de uma mesma obra, como o faz Vasconcellos (2001).

<sup>57</sup> Tradução nossa.

## 1. POÉTICA DO EXÍLIO: CONTEXTO

Em 8 d.C., Ovídio, como dissemos, recebe de Augusto a condenação que o obrigaria a passar o resto de seus dias no desterro. Acostumado com as diversões que Roma lhe proporcionava e, principalmente, a ter uma audiência devota, é nítido o descontento de Ovídio ao deixar a cidade e a vida que levava. Holzberg (2006, p.55), ao tratar, em seu capítulo, a relação entre poesia e autobiografia em *Tristes e Pônticas*, chama atenção para a vida do poeta antes da condenação e menciona sua família: “(...) seus pais já estavam mortos, ele mesmo vivia com sua terceira esposa e sua única criança, uma filha, tinha dois filhos de dois maridos (...)”. Quando chega a Tomos, além de ser obrigado a viver entre habitantes locais que sequer falam latim, o poeta *relegatus* percebe-se sem o público fiel que antes lhe prestigiava. Para ilustrar o que dissemos, citamos trechos que descrevem seu novo ambiente de produção:

*Sed neque cui recitem quisquam est mea carmina, necqui  
Auribus accipiat verba Latina suis.  
Ipse mihi quid enim faciam? E scriboque legoque,  
Tutaque iudicio littera nostra suo est.  
Saepe tamen dixi: “Cui nunc haec cura laborat?  
An mea Sauromata escripta Getaeque legent?”  
(Tr. IV 1, 89-94, grifos nossos)*

**Mas não há para quem declamar meus versos, nem quem  
Possa ouvir e compreender palavras latinas.**  
É para mim mesmo – que fazer, afinal? – que escrevo e leio, E meus  
escritos não têm que temer seu julgamento.  
Mas amiúde digo: “Para quem se empenha tal fadiga?  
Acaso meus versos os sármatas e os getas lerão?”<sup>58</sup>

Nos versos acima, temos a imagem de um Ovídio que passa a questionar a necessidade de compor poesia: por que fazê-lo, já que se encontra sem uma audiência que o entenda? Por esse motivo, escreve para si mesmo (*ipse mihi*, v. 92). Mas, ainda que o faça, percebemos, nos versos, o que parece ser um testemunho do poeta apontando para a prática da *recitatio*, em que os autores antigos declamavam seus escritos antes de publicá-los, a fim de que fossem julgados pelo público. Tal prática é citada por Plínio na epístola a Luperco, em que pede ao amigo que avalie seus escritos:

*Tu tamen haec ipsa, quantum ratio exegerit, reseca. Quotiens enim ad  
fastidium legentium deliciasque respicio, intellego nobis  
commendationem et ex ipsa mediocritate libri petendam. Idem tamen,  
qui a te han causteritatem exigo, cogor id quod diuersum est postulare,  
ut in plerisque frontem remittas. Sunt enim quaedam adulescentium*

<sup>58</sup> As traduções da obra *Tristes* aqui apresentadas são de Prata (2007).

*auribus danda, praesertim si materia non refragetur, nam descriptiones locorum, quae in hoc libro frequentiores erunt, non historice tantum sed prope poetice prosequi fas est.*

*Ep.* (V, 5-6)

Contudo, corta tu mesmo essas partes o quanto o bom-senso exigir. Pois, todas as vezes que considero o fastio e os deleites dos leitores, reconheço que a aprovação deve ser buscada na própria moderação do livro. 5 Entretanto, ao mesmo tempo que exijo de ti essa severidade, sou obrigado a pedir o contrário: que, em muitas partes, tu faças vista grossa. Pois, há algumas partes que devem ser dadas aos ouvidos juvenis, sobretudo se o assunto não se opõe: ora, nas descrições dos lugares, que são mais frequentes nesse livro, é lícito prosseguir não tanto como os historiadores, mas quase como os poetas.<sup>59</sup>

Pelas palavras de Plínio, fica evidente que, em tal prática, havia uma preocupação do autor para com a opinião do público, quando ele diz que algumas partes da obra deveriam ser ouvidas pelos jovens, por exemplo. Além disso, nas *recitationes*, era clara a ligação existente entre o autor, que se colocava à prova, e seu público, que o julgava antes que seus escritos fossem finalizados. E, se Ovídio era mesmo adepto à esta prática, seria este mais um indício de sua estreita ligação com sua audiência.

Ao ser condenado ao desterro, Ovídio tem sua carreira poética, até o momento, bastante profícua, interrompida. A interrupção causada pela sentença de Augusto possui influência direta na produção de Nasão que, antes de ser condenado, compunha o poema-calendário *Fastos* e polia os volumes das *Metamorfoses*:

*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,  
Cumque suo finem mense uolumen habet,  
Idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,  
Et tibi sacratum sors mea rupit opus.  
Et dedimu stragicis scriptum regale cothurnis,  
Quaeque grauis debet uerba cothurnus habet,  
Dictaque sunt nobis, quamuis manus ultima coeptis  
Defuit, in facies corpora uersa nouas.  
(Tr. II, 549-556)*

Seis mais seis livros dos *Fastos* escrevi,  
E junto com o mês cada volume chega ao fim,  
E a essa obra, escrita há pouco em teu nome, ó César,  
E a ti consagrada, minha sorte interrompeu.  
Também um régio escrito legamos aos coturnos trágicos,  
E a linguagem que lhe cabe possui a grave tragédia.  
Cantei, ainda, embora faltasse ao intento uma última demão,  
Os corpos metamorfoseados em novas figuras

<sup>59</sup> Trad. Kerr (2017, p.118).

Em *Tr.* II, Ovídio relembra a César suas obras de temática elevada, como os *Fastos*, a tragédia *Medéia*, aludida por ele em “*Quaeque grauis debet uerba cothurnus habet*” e a sua *magnum opus*, *Metamorfoses*, dizendo ao leitor que a esta faltou a última demão. Nagle (1980) interpreta da seguinte maneira a interrupção na carreira de Ovídio:

Pode muito bem ser que a decisão de Ovídio de escrever elegias no exílio ao invés de terminar os *Fastos* seja uma representação simbólica da descontinuidade. Se Ovídio continuasse a produzir e publicar de maneira pré-exílica, seus leitores poderiam não ter ficado tão impressionados com a urgência de sua situação.<sup>60</sup> (pp. 19-20)

Ovídio, segundo as palavras da estudiosa, necessita transmitir ao leitor, mais especificamente a Augusto, o quão lamentosa é a sua condição e, para isso, deixa de lado as temáticas grandiosas e passa a cantar o próprio sofrimento. Como seria possível simplesmente continuar a composição dos *Fastos* de onde havia parado se a sorte mudou completamente? No exílio, em um ambiente tão impróprio para escrever, não há como dar continuidade à produção de um poema cuja temática é elevada: na poesia do exílio, não há espaço para outra temática que não seja o lamento e a matéria poética deve refletir a condição do poeta:

*Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,  
Materiae scripto conueniente suae.*  
(*Tr.* V 1, 5-6 grifos nossos)

Como é lamentosa minha situação, também é **lamentosa a poesia**,  
Adapta-se a forma ao conteúdo.

Notamos, nessa passagem, que tal ideia aparece explicitada de duas maneiras. Uma, relacionada ao conteúdo dos versos, que não pode ser outro senão tal qual a sorte do poeta (*flebilis ut noster status est, ita flebile carmen*), isto é, triste e lamentoso; e a outra, de que a forma convém ao conteúdo (*materiae scripto conueniente suae*). Essa ideia de que uma condição externa afeta a escrita do poeta já estava presente no próêmio dos *Amores*, já que, no poema amatório, o poeta se preparava para compor em hexâmetros, quando é surpreendido por uma travessura do Cupido que rouba um pé de cada hexâmetro composto, tornando os pares de versos dísticos elegíacos. Temos nos versos dos *Tristes* a autotextualidade em sentido estrito:

---

<sup>60</sup> It may well be that Ovid's decision to write elegies from exile rather than to finish the *Fasti* s intended as a symbolic representation of the discontinuity. If Ovid had continued to produce and publish in his pre-exilic manner, his readers could not have been as impressed with the urgency of his situation.

*Aut puer aut longas compta puella comas.  
 Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
 Legit in exitium spicula facta meum  
 Lunauitque genu sinuosum fortiter arcum  
 “Quod” que “canas, uates, accipe” dixit “opus!”  
 (vv. 20-24)*

Não me há matéria apta a ritmos mais leves,  
 Um menino ou menina penteada, de longas madeixas.”  
 Disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava  
 Escolheu flechas destinadas a minha perdição.  
 E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho  
 E disse: “isso, vate, recebe como matéria para cantares!”<sup>61</sup>

De poeta famoso por cantar o épico *Metamorfoses* a relegado que não possui audiência, no exílio, Ovídio reflete sobre a mudança negativa de sorte e insiste em transmitir ao leitor a imagem de um poeta decadente, obrigado a interromper a composição de uma obra e o acabamento de outra, ambas com temática elevada, por ter sido condenado a viver em uma terra hostil que faz com que a matéria poética também o seja, pois, como nos versos acima, a forma adapta-se ao conteúdo.

## 2. AUTOTEXTUALIDADE E CARREIRA POÉTICA

Nos exemplos de *Tr. II*, notamos que o poeta menciona suas obras cuja temática se relaciona a gêneros elevados, como a épica e a tragédia, e o faz para contrastar a produção anterior com o contexto atual. Contexto este que não permite mais ao poeta cantar grandes feitos e exige que os versos novos sejam tal qual a situação: sem amenidades e, assim a forma irá se adaptar ao conteúdo dos poemas. Mas, não é apenas a essas obras que ele alude durante seu desterro. Na mesma elegia, ele evoca uma de suas obras amatórias e, inclusive, atribui a ela uma das causas de sua condenação:

*Quid mihi uobiscum est, infelix cura, libelli,  
 Ingenio perii qui miser ipse meo?  
 Cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?  
 An semel est poenam commeruisse parum?  
 Carmina fecerunt ut me cognoscere uellet  
 Omine non fausto femina uirque meo:  
 Carmina fecerunt, ut me mores quen otaret  
 Iam demiuissa Caesar ab **Art** emea.  
 (Tr. II, 1- 8- grifos nossos)*

O que tenho convosco, ó infeliz afã, meus livros,

---

<sup>61</sup> Trad. Mendonça (1994).

Eu que, desgraçado, pereci pelo meu próprio engenho?  
**Por que retorno às já condenadas Musas, meu crime?**  
 Acaso é pouco ter merecido o castigo uma vez?  
 Os versos fizeram que desejassem me conhecer,  
 Por um infeliz agouro, homens e mulheres.  
 Os versos fizeram que a mim e meus costumes censurasse  
 César pela minha **Arte**<sup>62</sup>, ora proscrita.

Nos versos acima, observamos a *persona* de um poeta que questiona os motivos de continuar escrevendo e confere a seu engenho a razão de sua lamentável condição, uma vez que teriam sido seus versos, ou, melhor dizendo, os versos de uma única obra, os culpados pela censura de César. Mais adiante na mesma elegia, Ovídio diz serem duas as causas de seu exílio:

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,  
 Alterius facti culpa silenda mihi:  
 Nam non sum tanti renouem ut tua uulnera, Caesar,  
 Quem nimio plus est indoluisse semel.  
 (Tr. II, 207-210, grifos nossos)*

**Tendo-me arruinado dois crimes, um poema e um erro,**  
 A culpa de um deles devo calar,  
 Pois quem sou eu para reabrir tuas feridas, ó César,  
 Já é demais teres sofrido uma só vez.

Notamos que a *persona* atribui o seu infortúnio a um poema (*carmen*) e a um erro (*error*). Quanto ao *carmen* de que o poeta fala, Labate (1987) interpreta como sendo uma alusão à *Arte de Amar*: “se a reticência de Ovídio nos nega informações sobre o *error*, vem dito bem explicitamente que a *Arsé* o *carmen* incriminado”<sup>63</sup>(p. 91). De acordo com Labate, então, podemos entender que quando Ovídio se refere à sua *Arte* proscrita, no verso 8, é à *Arte de Amar* que está aludindo. Assim, o poeta aponta como motivo de sua condenação uma obra amorosa e, tanto nos *Tristes* quanto nas *Pônticas*, fica evidente não só como ele joga com a condenação devido a seu *carmen*, mas, como rejeita o título que ostentava quando a *Arte* estava no auge de sua popularidade:

*Si quis erit qui te, quia sis meus, esse legendum  
 Non putet, e grêmio reiciatque suo:  
 “Inspice, dic, titulum: non sum praeceptor amoris;  
 Quas meruit, poenas iam dedit illud opus.”*

<sup>62</sup> Todos os editores e comentadores de edições consultadas, como André (1987), Montero (2012), Lechi (1993), utilizam letra maiúscula para se referirem à *Ars* de que o poeta fala e, por isso, também o fizemos.

<sup>63</sup> “se la reticenza de Ovidio ci nega informazioni sull’ *error*, viene detto abbastanza explicitamente che l’ *Ars* è il *carmen* incriminato.”



(*Tr II*, 65-68, grifos nossos)

*Se houver alguém que, porque és meu, não julgue  
Que devas ser lido e te afaste de seu colo, diz:  
“Observa atentamente o título: não sou preceptor do amor;  
Aquela obra já suportou as penas que mereceu.”*

Lecchi (1993), em nota à tradução dos versos acima, define *illud opus* como a *Arte de Amar*, o que julgamos procedente, uma vez que o poeta também pede ao livro que afirme não ser mais um *praeceptor amoris*, remetendo, especificamente, ao contexto da *Arte de Amar*. Ao trazer para os versos do exílio seu antigo título a fim de negá-lo, parece-nos que Ovídio estabelece um contraste entre o poeta que era preceptor do amor e o exilado. Chama-nos atenção, ainda, que os versos *Si quis erit qui te, quia sis meus, esse legendum* ecoam os versos iniciais da *Arte de Amar*: *Siquis in hoc artem populo non nouit amandi/Hoc legat et lecto carmine doctus amet*. “Se alguém neste povo não conhece a arte de amar, leia este poema e, lendo-o, douto ame.”<sup>64</sup> Para nós, aqui também temos mais um exemplo de autotextualidade em estrito senso. Também em *Tr. I*, 17-19 notamos o eco de tais versos:

*Si quis, ut in populo, nostri non inmemor illi,  
Si quis, qui, quid agam, forte requirat, erit,  
Viure me dices, saluum tamen esse negabis(...)*

Se lá existir alguém, em meio a tanta gente, que **se lembre de mim**,  
Se por acaso alguém quiser saber o que estou fazendo,  
Dirás que vivo, que esteja bem, todavia, negarás (...)

Nas *Pônticas*, o poeta alude à *Arte de Amar* nominalmente:

*Naso Tomitanae iam non nouus íncola terrae  
hoc tibi de Getico litore mittit opus.  
Si uacat, hospitio peregrinos, Brute, libellos  
excipe dumque aliquo, quolibet abde modo.  
Publica non audent intra monimenta uenire,  
ne suus hoc illis clauserit auctoriter.  
A, quotiens dixi : « Certe nil turpe docetis,  
ite, patet castis uersibus ille locus. »  
Non tamen accedunt, sed, ut aspicias ipse, latere  
sub lare priuato tutius esse putant.  
Quaeris ubi hos possis nullo componere laeso?  
Qua steterant Artes, pars uacat illa tibi.  
Quid ueniant nouitate roges fortasse sub ipsa.  
Accipe quodcumque est, dummodo non sit amor.  
(*Pont.*, II, 1-12)*

---

<sup>64</sup> Tradução nossa.

Nasão, que já não é um novo habitante da terra  
 tomitana, A ti envia esta obra do gético litoral.  
 Se estás livre, Bruto, acolhe com hospitalidade estes  
 livrinhos forasteiros]  
 E esconde-os em algum lugar, qualquer que seja.  
 Não ousam entrar em monumentos públicos,  
 Talvez por acreditarem que seu próprio autor lhes  
 tenha fechado este caminho.]

Ah, quantas vezes disse: « Certamente não ensinai nada  
 vergonhoso,]  
 Ide, aquele lugar está aberto a castos versos.  
 » Entretanto não vão, mas, como tu vês,  
 Julgam ser mais seguro se esconderem sob um lar privado.]  
 Perguntas onde podes colocá-los sem prejudicar ninguém?  
 Aquela parte onde estavam minhas *Artes*, tu a tens vazia.  
 Talvez perguntes, pela própria novidade, por que vêm.  
 Recebe-os, sejam eles o que forem, desde que não sejam sobre  
 amor.<sup>65</sup>

Na epístola endereçada a Brutos, Ovídio instrui o amigo para quando receber os volumes nas *Pônticas* e o alerta para que os receba desde que não falem sobre amor. Ele pede, ainda, que Brutos os guarde no local vazio, onde ficavam, no passado, os volumes da *Arte de Amar*. Notamos que, tanto nos trechos em que o poeta traz suas obras de temática elevada quanto nos que citamos acima, em que Ovídio deixa claro que as obras atuais não versam mais sobre o amor, o poeta evidencia uma espécie de interrupção em sua carreira.

Ele diz que interrompeu as atividades ligadas aos *Fastos* e às *Metamorfozes* e, no proêmio dos *Tristes*, define-se como não sendo mais um *praeceptor amoris*. Com isso, sinaliza ao leitor que não cantará, em seus versos, a temática amorosa, já que, como nos diz em *Tr. II*, a *Arte de Amar* teria sido o *carmen* responsável por sua desgraça. Curiosamente, ainda que o poeta recuse o epíteto que o vincula a essa produção, dizendo não ser mais um preceptor do amor, ele alude, novamente, aos seus volumes em outro momento. Para reforçar sua argumentação e para tentar se eximir da culpa de ensinar imoralidades à população de Roma, em especial às matronas, Ovídio cita um trecho que pertence à *Arte de Amar*:

*Neue quibus scribam possis dubitare libellos,  
 Quattuor hos uersus e tribus unus habet:  
 "Este procul, uittae tenues, insigne pudoris,  
 Quaeque tegis médios instita longa pedes!*

<sup>65</sup> Trad. Grosso (2015, p.87).

*Nil nisi legitimum concessaque furta canemus,  
Inque meo nullum carmine crimen erit."*  
(Tr. II, 245-250)

E para que não duvides a quem escrevi tais livros,  
Estes quatro versos um dos três traz:  
"Ficai longe, ó tênues fitas, insígnia do pudor,  
E tu, ó longa veste, que encobres metade dos pés,  
**Nada, senão legítimo, e amores permitidos contarei,**  
E em meu poema nada de criminoso haverá."

Mapeando as referências, no passo acima, Ovídio alude novamente à *Arte*, ao citar praticamente *ipsis litteris* alguns de seus versos, que abaixo transcrevemos:

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,  
Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.  
Nos venerem tutam concessaque furta canemus,  
Inque meo nullum **carmine crimen** erit.*

Ficai ao longe, ó fitas tênues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. Nós Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.<sup>66</sup>  
(*Arte*, I, 31-34)

Nos *Tristes*, Ovídio cita os trechos de sua *Arte* não apenas para eximi-la das acusações de imoralidade das quais foi acusada, mas, também, para defender a si mesmo de ter escrito uma obra imoral, responsável por ferir os princípios morais de Roma. Para isso, ele usa os versos em que afasta as matronas de seus livros como uma forma de eximir-se, de certa maneira, da culpa por elas terem adquirido conhecimento acerca do conteúdo das suas obras. Vemos, então, um poeta que, exilado recusa-se a continuar sendo um preceptor do amor, e que, ainda assim, alude aos versos compostos em sua juventude para elaborar sua defesa.

## CONCLUSÃO

No desterro, o poeta Ovídio encontra-se em uma situação incomum. Ele, além de ter sido obrigado a se afastar dos familiares e amigos, também se vê obrigado a se distanciar de seu público, daqueles que ouviam seus versos e que faziam dele quem era: um poeta de ampla popularidade. Como dissemos acima, Ovídio passa a estar cercado por povos que ele considera bárbaros, incapazes de entender latim, obrigando-o a compor versos para si mesmo. A poesia composta no exílio, segundo Nagle (1980), deixa de ter

---

<sup>66</sup> Trad. Trevizam (2003, p.199).

como função principal o deleite e passa a cumprir a importante função de *oblivia*, ou, em outras palavras, de promover o esquecimento das dores e da tristeza de estar distante de Roma.

Ovídio alude a suas obras anteriores e, ao fazê-lo, vai refletindo sobre sua carreira. As alusões aos escritos pré condenação são feitas de diversas formas, e, o poeta chega, inclusive, a citar versos quase *ipsis litteris*, como mostramos. Um dos efeitos de sentido que surgem da autotextualidade nas obras é, a nosso ver, o estabelecimento de um contraste entre a produção anterior ao desterro e aquela escrita no Ponto. Isso ocorre quando ele alude a obras como a *Arte de Amar* e as *Metamorfoses*, por exemplo, e sinaliza ao leitor que o momento não é mais favorável à redação de obras como aquelas e, sim, para narrar as aflições vividas em Tomos. No caso das alusões feitas à *Arte de Amar*, um dos efeitos de sentido que surgem é o de que o poeta, em sua reflexão acerca do *carmen* incriminado como uma das causas do exílio, traz o contexto da *Arte* para se defender. Ele tenta, ironicamente, mostrar que, nos versos da obra amatória, advertiu as matronas acerca do conteúdo inadequado a elas para leitura. Dizemos ironicamente porque, será mesmo que bastaria um aviso para espantar leitores inadequados ou, seria o aviso uma espécie de chamariz para a leitura?

Então, ao refletir acerca de seu caminho na poesia, em *Tristes e Pônticas*, Ovídio, contrariamente ao que afirma nos versos que a compõem, mostra-se tão ou mais engenhoso quanto nas outras e, para nós, as estratégias ovidianas de construção do discurso da *persona* exilada e o modo como o poeta lida com outras temáticas, bem como a maneira com que reflete sobre sua carreira no momento do exílio aludindo às próprias obras, fazem com que concordemos com Harrison (2006) quando ele define, nas seguintes palavras, o modo como Ovídio trata o gênero elegíaco:

Esta expansão consistentemente engenhosa e radical de um estilo poético altamente convencional sugere que o termo ‘supergênero’ seria melhor do que ‘gênero’ para discutir o extraordinário uso ovidiano da forma elegíaca, começando com o discurso erótico tradicional, mas, expandindo e diversificando por incluir todos os tópicos poéticos.<sup>67</sup>  
(HARRISON, 2006, p. 79)

---

<sup>67</sup> “This consistently inventive and radical expansion of a highly conventional poetic kind suggests that ‘supergenre’ might be a better term than ‘genre’ in discussing the extraordinary Ovidian use of the elegiac form, beginning with traditional erotic discourse but expanding and diversifying to include practically every poetic topic.”

Para ele, “supergênero” é um termo melhor do que gênero para definir a maestria com que Nasão esgarça as fronteiras do gênero elegíaco: mas (e nisso concordamos com Albrecht, 1987), ele o faz, sem, contudo, excedê-las.

## REFERÊNCIAS

### 1 Textos latinos, traduções e comentários dos *Tristes*

OVID. *Ovid's poetry of exile*. Translated into verse by David R. Slavitt. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tristia. Ex Ponto*. Tradução de A. L. Wheeler. Revisão de G. P. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge. Harvard University Press, 1924.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: BellesLettres, 1987.

\_\_\_\_\_. *Tristium*. lib. I e II. Illustr. da G. Ferrara. S.1: Sn, 19-?.

\_\_\_\_\_. Genova- Sestri: Tilgher-Genova, 1972. *Tristezza*. Introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi. Milano: Rizzoli, 1993.

*Tristes, Cartas del Ponto*. Introducció, traducció y notas de Rafael Herrera Montero. Madrid: Alianza, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVÍDIO. *Os Remédios do Amor*. Tradução de A. S. Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CICCARELLI, I. *Commento al II libro dei “Tristia” di Ovidio*. Bari: Edipuglia, 2003.

INGLEHEART, J. *A Commentary on “Tristia” Book II*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

### 2 Textos Teóricos

ALBRECHT, M. Ovídio. In: GEYMONAT, Mario; 1987.

BARCHIESI, A. Narratività e convenzione nelle *Heroides*. In: *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classici*, n. 19 (1987), pp. 63-90, 1987.

\_\_\_\_\_. *The poet and the prince. Ovid and augustan discourse*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Teaching Augustus Through Alusion. Edição e tradução M. Fox e S. Marchesi, In: *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. Londres, 2001. pp. 79-105.

CONTE, G.B. *Latin Literature: a History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

GROSSO, N. C. *Livro I das Pônticas de Ovídio: comentário e tradução*. 2015. 150 f. Dissertação (mestrado) – Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

- HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, 2006, pp.79-94
- HOLZBERG, N. Playing with his life: Ovid's 'autobiographical' references. In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 51-68.
- KERR, L.S.L *O gênero epistolário segundo Plínio o Jovem: epístolas selecionadas* O. 2017. 157f. Dissertação (mestrado) – Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- LABATE, M. L'artedi farsi amare. In: *Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa, Giardini Editori, 1984.
- MÖLLER, M. "Ovid", in *Handbook Autobiography/Autofiction*, (ed) Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin-New York, 2015 (no prelo)
- NAGLE, B.R. The Poetics of Exile: Program and Polemic in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* of Ovid. Bruxelas. In: *Latomus*, vol. 170, 1980.
- PRATA, P. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*.2007. 408 f. Tese (doutorado) – Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SANTOS, L.S. *Autobiografia e a presença da ArsAmatoria nos Tristia de Ovídio*. 2015. 111 f. Dissertação (mestrado) Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

## **ACHAR E NÃO SABER: INVESTIGANDO ESTADOS MENTAIS DE 2ª ORDEM E AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM**

Thuany Figueiredo<sup>68</sup>

Resumo: Abordaremos as discussões em torno da relação entre linguagem e a habilidade cognitiva denominada Teoria da Mente – doravante ToM (PREMACK e WOODRUFF, 1978). Os objetivos principais são: i) pesquisar o papel dos verbos factivos, dos verbos de estados mentais e dos verbos de comunicação para o desenvolvimento da ToM em crianças no processo de aquisição de linguagem, ii) analisar a compreensão de estados mentais de segunda ordem. Com o suporte da Teoria Gerativa, a principal hipótese a ser investigada é a da centralidade do domínio da sintaxe de complementação (DE VILLIERS, 2000; 2005; COULL, LEEKAM e BENNETT, 2006) para o desenvolvimento de uma Teoria da Mente de segunda ordem em crianças adquirindo o português brasileiro. Nos desenvolvimentos recentes da Teoria Gerativa, que adota uma perspectiva cognitiva para a linguagem, o Programa Minimalista de Chomsky trouxe à tona a interação da faculdade da linguagem com os outros sistemas cognitivos e com tudo aquilo que configura a arquitetura da mente/cérebro (CHOMSKY, 1998). É a partir dessa interação e dos pontos de interface que ela gera que é possível promover as discussões propostas sobre aquisição de linguagem e o desenvolvimento da ToM. Trabalhamos com dois estados mentais de segunda ordem: ignorância e crença falsa. Metodologicamente, gravamos em vídeo três tipos de tarefas baseadas nas propostas de Sullivan, Zaitchik e Tager-Flusberg (1994), que modificam a tarefa clássica de segunda ordem, originalmente elaborada em Perner e Wimmer (1985). Acréscimos são feitos com o intuito de facilitar a compreensão das crianças. Serão analisados dados parciais obtidos pela pesquisa de mestrado em andamento, de modo a observarmos se os resultados acompanham aqueles obtidos pelas pesquisas da área.

Palavras-chave: Aquisição de linguagem. Teoria da Mente. Cognição social.

Abstract: The discussions approached in this paper are about the relationship between language and the cognitive ability called Theory of Mind - henceforth ToM (PREMACK and WOODRUFF, 1978). The main objectives are: i) to investigate the role of factive verbs, mental state verbs and communication verbs for the development of ToM in children in the language acquisition process, ii) to analyze the understanding of second order mental states. With the support of the Generative Theory, the main hypothesis to be investigated is the centrality of the complementation syntax domain (DE VILLIERS, 2000; 2005; COULL, LEEKAM and BENNETT, 2006) for the development of a second order Theory of Mind in children acquiring Brazilian Portuguese. On recent developments in Gerative Theory, which adopts a cognitive perspective on language, Chomsky's Minimalist Program has brought to the forefront the interaction of the Faculty of Language with other cognitive systems and with everything that sets up the mind / brain architecture (Chomsky, 1998). It is from this interaction and the interface connections that it generates that it is possible to promote the proposed discussions about language acquisition and the development of ToM. The experimental work investigated two second

---

<sup>68</sup> Mestranda em Linguística, Unicamp, e-mail: [teixeira.thu@gmail.com](mailto:teixeira.thu@gmail.com). Financiamento: CNPq (131218/2016-6).

order mental states: ignorance and false belief. Methodologically, we videotaped three types of tasks based on the proposals of Sullivan, Zaitchik and Tager-Flusberg (1994), that modify the classic task of second order, originally elaborated by Perner and Wimmer (1985). Modifications were added with the purpose of facilitating children's understanding. Partial data obtained by our research in progress will be analyzed, in order to understand if the results follow those obtained by the researches in the area.

Keywords: Language acquisition. Theory of Mind. Social cognition.

## INTRODUÇÃO

Os principais trabalhos que agregaram contribuições e problematizaram qual seria o papel da linguagem para o desenvolvimento de uma Teoria da Mente<sup>69</sup>, visando compreender qual o caráter da relação entre esses domínios cognitivos, estabeleceram-se na década de 90. O principal campo de discussão teórica envolvendo esses domínios tem ocorrido entre o ramo da Psicologia do Desenvolvimento e a Linguística, com esta última produzindo trabalhos que possuem enfoque, principalmente, com origem nas áreas de sintaxe, semântica e pragmática. É importante frisar que apesar das diversas pesquisas que têm mapeado esse diálogo e as suas hipóteses, diferentes também têm sido os entendimentos sobre a relação entre esses dois domínios, pois ainda é possível questionar qual e como se dá a influência que a linguagem pode ter para o desenvolvimento da capacidade cognitiva de atribuição de estados mentais.

Claramente, este cenário que leva em consideração a relação entre linguagem e Teoria da Mente diz respeito ao desenvolvimento e aquisição de linguagem em seres humanos. É importante apontar que este é um cenário posterior ao surgimento das propostas de pesquisas que giram em torno do que conhecemos como ToM, que ganha contornos específicos no final da década de 70. Estas primeiras pesquisas possuíam como interesse avançar no conhecimento em relação à cognição animal, desenvolvendo propostas experimentais relacionadas ao que na Psicologia diz respeito aos estudos sobre inteligência (JOUT e SPERB, 1999).

Isto posto, o presente trabalho terá como objetivo investigar a relação entre linguagem e a habilidade cognitiva denominada Teoria da Mente. O enfoque proposto recorta a investigação para a dinâmica de atribuição de estados mentais de segunda ordem, mais especificamente, sobre os estados de ignorância e de crença falsa de segunda ordem, e a aquisição dos respectivos verbos ligados à codificação, no português brasileiro (PB),

---

<sup>69</sup> Doravante, usaremos também a abreviação ToM (do inglês, *Theory of Mind*).



desses estados mentais.

A investigação tem como objetivos principais: i) pesquisar o papel dos verbos factivos, dos verbos de estados mentais e dos verbos de comunicação para o desenvolvimento da ToM em crianças no processo de aquisição de linguagem, ii) além de procurar lançar luzes sobre a compreensão de estados mentais de segunda ordem.

## TEORIA DA MENTE DE 2ª ORDEM E LINGUAGEM

Na década de 70, ao publicarem o clássico artigo “Does the chimpanzee have a theory of mind” (1978), os primatólogos David Premack e Guy Woodruff avançaram na agenda de pesquisa sobre inteligência animal, que tem como importante precedente o trabalho do psicólogo Wolfgang Köhler (1957). O trabalho teve como foco investigar não exatamente a compreensão dos chimpanzés sobre relações causais ou físicas, mas sim, sobre a compreensão que eles podem ter sobre outros estados mentais, além dos seus próprios, tais como: desejo, intenção, conhecimento, crença, pensamento, dúvida, suposição, fingimento, gosto, entre outros.

Os pesquisadores fazem uso, portanto, da noção de Teoria da Mente, e investigam essa capacidade cognitiva de modo a entender como ela existe em outros animais além dos seres humanos. Nas próprias palavras dos autores:

In saying that an individual has a theory of mind, we mean that the individual imputes mental states to himself and to others (either to conspecifics or to other species as well). A system of inferences of this kind is properly viewed as a theory, first, because such states are not directly observable, and second, because the system can be used to make predictions, specifically about the behavior of other organisms. (PREMACK e WOODRUFF, *op. cit.*, p. 515).

Inspirados pelos experimentos de Köhler de resolução de problemas, os pesquisadores formulam, primeiramente, um teste de compreensão de problemas que foi aplicado à chimpanzé Sarah, com 14 anos na época. Metodologicamente, fazem uso de quatro vídeos de trinta minutos cada um, com um ator humano em uma jaula parecida com a jaula do chimpanzé a ser testado, que tenta conseguir bananas que estavam dispostas de quatro formas diferentes: 1) presas ao teto e fora do alcance acima da sua cabeça; 2) fora da jaula e horizontalmente fora de alcance; 3) fora da jaula, mas com o ator sendo impedido por uma caixa dentro da jaula, localizada entre ele e as pessoas; 4) além do ator ser impedido por uma caixa, esta foi carregada com blocos de cimento

pesados. Além dos vídeos, foram usadas fotografias tiradas do ator em simulação de comportamentos possíveis para solucionar os quatro problemas enfrentados por ele nos vídeos: 1) na primeira foto, ele foi fotografado pisando/subindo numa caixa; 2) na segunda, deitando de lado e tentando alcançar a caixa com uma haste; 3) na terceira, colocando a caixa de lado; 4) e na última, removendo os blocos de cimento da caixa.

No procedimento, os vídeos eram mostrados à chimpanzé, sendo pausados cinco segundos antes do final, e então eram mostrados a ela pares de fotos, uma representando a solução para o problema e a outra, não. Os resultados mostraram que Sarah conseguiu acertar 21 das 24 tentativas que teve. Os erros estão todos relacionados a um problema: remover os blocos da caixa carregada de blocos de cimento. Este foi o mesmo problema com o qual os chimpanzés testados por Köhler tiveram mais dificuldade e falharam, e o único problema com o qual Sarah teve dificuldade.

Nas considerações finais do artigo, os autores concluem que esta capacidade de desenvolver uma teoria da mente seria da ordem do que é natural – apesar de não ser descartada a necessidade de alguma experiência para a sua ocorrência –, e também universal nos humanos adultos. Dentre as questões bastante intrigantes levantadas ao longo das discussões feitas, destacamos o questionamento acerca da exclusividade desta capacidade nos seres humanos, a crítica aos estudos behavioristas acerca da inteligência animal, a dificuldade que Sarah apresentou em contextos que lidam com o ato de enganar e fingir, o caráter da atribuição de estados mentais nos chimpanzés, a sugestão de que há uma profunda distinção, talvez até marcada biologicamente, entre os estados de desejo/motivação (querer/desejar) e os de cognição (saber/conhecer).

Já na década de 80, Wimmer e Perner (1983) representam um marco para os estudos sobre teoria da mente, pois após o trabalho de Premack e Woodruff, estabeleceram o paradigma experimental que ainda hoje influencia as pesquisas da área, conhecido por meio da tarefa de crença falsa. O artigo discute a questão do engano e da manipulação de estados mentais, tema que os primatólogos da década de 70 também já haviam abordado em trabalho posterior. A relevância do tema reside no fato de que para representar mentalmente uma crença falsa, isto é, um entendimento equivocado que outra pessoa pode ter em relação a uma situação/estado, é necessário representá-la também em relação ao conhecimento que aquela própria pessoa tem sobre determinada situação/estado.

Esta capacidade faz parte do que a bibliografia denomina como

metarrepresentação, considerada fator cognitivo muito importante para o desenvolvimento de uma teoria da mente. No artigo em questão, Wimmer e Perner observam que trabalhos direcionados a tentar ensinar chimpanzés a enganar encontraram as mesmas dificuldades de quando se tenta ensiná-los uma língua natural. O teste clássico do personagem Maxi avaliou se crianças de 3 a 9 anos eram capazes de representar explicitamente a crença de uma outra pessoa que não é correta em relação a uma dada situação, e que ainda por cima pode ser diferente do próprio conhecimento que ela tem, pois a criança é o observador privilegiado que está a par de todos os elementos e mudanças envolvidos durante os testes.

Com os resultados dos quatro experimentos, os autores concluem que crianças menores de 4 anos de idade falham ao representar a falta de conhecimento de outra pessoa sobre uma determinada situação, assim como não conseguem representar a crença equivocada dela. Segundo eles, esta é realmente uma nova capacidade cognitiva que surge no período intermediário que vai dos 4 aos 6 anos, e não um efeito colateral do aumento de memória e da capacidade de processamento decorrentes do crescimento das crianças. Assim sendo, temos que as pesquisas sobre ToM se debruçam sobre, principalmente, dois níveis de atribuição de estados mentais: os de primeira e os de segunda ordem. A atribuição de estados mentais de primeira ordem é o nível sobre o qual temos mais pesquisas disponíveis, inclusive no Brasil, sobretudo acerca do estado de crença falsa. Os estados classificados como de primeira ordem assim os são, pois, a princípio, apresentam demandas linguísticas e psicológicas (processamento e memória) menos custosas, ao contrário dos estados de segunda ordem, que parecem demandar maior complexidade estrutural e de processamento. Os experimentos realizados tendo em vista os dois níveis têm procurado testar a compreensão acerca de intenções, desejos, crenças (verdadeiras e falsas), conhecimento – que significa saber alguma coisa – ou a falta de conhecimento que é a ignorância, sentimentos, entre outros (DOMINGUES e MALUF, 2008). Seguem exemplos de sentenças com estruturas linguísticas que veiculam esses estados mentais:

Ignorância (1ª ordem):

- (1) Julia não sabe onde está a mala.
- (2) Luana não sabe que acabaram os ingressos.

Crença falsa (1ª ordem):

- (3) Laura acha que o caderno está na mochila (o caderno está na gaveta).
- (4) Ana acha que o chocolate está no armário da cozinha (o chocolate está no armário da dispensa).

Ignorância (2ª ordem):

- (5) João não sabe que a Maria sabe onde o carrinho está.
- (6) Laura não sabe que o Tiago sabe onde ela está.

Crença falsa (2ª ordem):

- (7) João acha que a Maria acha que o carrinho está no parque (Maria sabe que o carrinho está na igreja).
- (8) Paulo pensa que a Sofia acha que está chovendo (Maria sabe que está fazendo Sol).

Para o nível que é o foco do presente trabalho, o de atribuição de estados mentais de segunda ordem – ou *higher order mental states* –, questões relacionadas à representação recursiva de estados mentais (SILVA e AUGUSTO, 2009) se fazem presentes, sendo necessário discutir aspectos como recursividade e pontos de vista. Neste âmbito, a reflexão acerca desse nível de atribuição de estados mentais implica, certamente, a interação das vidas mentais dos indivíduos que, por sua vez, são fundamentais para a plena interação social entre os seres humanos.

Em Perner e Wimmer (1985), temos um dos principais paradigmas sobre experimentos com estados mentais de segunda ordem. Neste trabalho, os seis experimentos realizados com crianças de 5 a 10 anos procuraram observar diversos aspectos para compreender o que caracteriza um raciocínio de segunda ordem propriamente dito, e quais são as estratégias usadas para atingi-lo. Os estados mentais mais bem observados no estudo foram ignorância e crença falsa de segunda ordem, através da tarefa do sorvete (*ice-cream story*) e de versões modificadas dela. Os resultados e a discussão geral apontam que crianças a partir dos 6 anos de idade conseguem empregar um raciocínio de segunda ordem. Outras propostas têm sido apresentadas para se trabalhar com estados mentais de segunda ordem, porém, a tarefa do sorvete continua sendo uma referência metodológica.

O trabalho de Perner e Wimmer (1985) incorpora na sua argumentação o questionamento sobre interação social e atribuição de estados mentais, já abordado nos estudos do nível de primeira ordem. Os autores explicam que a interação social envolve

uma interação entre mentes e que esta interação só está devidamente ocorrendo quando um indivíduo está realmente engajado em um raciocínio que busca refletir sobre o que outro indivíduo possa estar refletindo. Por isso, este nível sofisticado de atribuição de estados mentais é considerado fundamental para a vida em sociedade e integra o domínio da cognição social.

## HIPÓTESE

Com o suporte da teoria gerativa, portanto, a principal hipótese que iremos investigar, baseada em de Villiers (2005) e Hollebrandse, Hobbs, de Villiers e Roeper (2008), consiste em compreender se: a linguagem, mais especificamente, a estrutura semântica e sintática dos verbos factivos, epistêmicos e de comunicação do PB, desempenha um papel central na atribuição de estados mentais de segunda ordem. Pretendemos verificar se essa hipótese defendida para a atribuição de estados mentais de primeira ordem se mantém para o nível de segunda ordem. Com isto, esperamos poder avançar na compreensão e discussão do que realmente caracteriza um estado mental de segunda ordem e de como este nível de operação mental pode vir a se relacionar com a linguagem.

## METODOLOGIA

Metodologicamente, os experimentos foram elaborados a partir de histórias e tarefas baseadas nas propostas de Sullivan, Zaitchik e Tager-Flusberg (1994), devidamente traduzidas e adaptadas, que visam modificar a proposta experimental para estados mentais de segunda ordem de Perner e Wimmer (1985); e de Coull, Leekam e Bennett (2006), que observa a influência do estado mental de ignorância de segunda ordem para a compreensão da crença falsa de segunda ordem. Foram elaborados três tipos de tarefas diferentes – tarefa 1, tarefa 2, tarefa 3 –, totalizando oito vídeos gravados, sendo que cada tarefa possui quatro episódios. Os dois primeiros tipos de histórias foram diretamente adaptados dos trabalhos citados, e o terceiro tipo de história foi elaborado de acordo com o modelo de roteiro fornecido pela tarefa 1. As estruturas linguísticas utilizadas para realizar as perguntas-teste dos estados mentais de segunda ordem foram semelhantes às expostas anteriormente nos exemplos (1) a (8). Um exemplo de roteiro de história utilizado para a elaboração dos vídeos está na seção Anexos.

<b>Tipo de tarefa</b>	<b>Padrão</b>	<b>Modificada</b>	<b>Narração sem estímulo ling. + seleção de imagem</b>
<b>Número</b>	1	2	3
<b>Versão</b>	1 e 2	1, 2, 3 e 4	1 e 2

Tabela 1: Descrição dos tipos de tarefas usadas para os experimentos.

As tarefas foram aplicadas em um grupo controle de 20 adultos. O grupo experimental é constituído de 16 crianças de 4 anos e 9 crianças de 5 anos, intervalo etário importante para a observação dos fenômenos de estados mentais de segunda ordem. As diferenças na constituição dos tipos de tarefa estão relacionadas às diferentes propostas experimentais previstas para cada uma. Fizemos também uma organização para a aplicação dos experimentos de acordo com quatro cenários. O cenário 1 consiste na conjugação da ordem de apresentação (sequência dos vídeos) do tipo A e da condição 1, que diz respeito à apresentação da pergunta de ignorância de segunda ordem antes da pergunta de crença falsa de segunda ordem. O cenário 2 consiste na conjugação da ordem de apresentação (sequência dos vídeos) do tipo B e da condição 1, que diz respeito à apresentação da pergunta de ignorância de segunda ordem antes da pergunta de crença falsa de segunda ordem. O cenário 3 consiste na conjugação da ordem de apresentação (sequência dos vídeos) do tipo A e da condição 2 que diz respeito à ausência da pergunta de ignorância de segunda ordem antes da pergunta de crença falsa de segunda ordem nas histórias. Por fim, o cenário 4 consiste na conjugação da ordem de apresentação (sequência dos vídeos) do tipo B e da condição 2, que diz respeito à ausência da pergunta de ignorância de segunda ordem antes da pergunta de crença falsa de segunda ordem nas histórias. Os indivíduos de todos os grupos foram distribuídos de acordo com esses quatro cenários, de modo a ser possível testar se há influência de fatores como a ordem de apresentação das histórias e a presença ou ausência da pergunta sobre o estado mental de ignorância de segunda ordem no desempenho deles para os experimentos. Portanto, temos como variáveis:

- Independentes: idade, condição, ordem.
- Dependentes: respostas para as perguntas-teste.

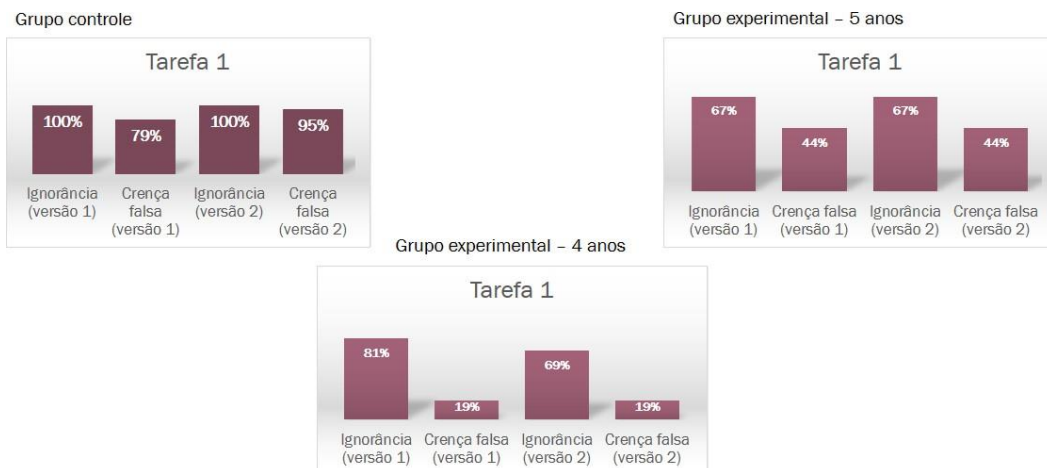
		<b>Condição 1</b>	<b>Com ignorância</b>
<b>Cenário 1</b>	Sequência A	3-1; 1-1; 2-1	
		3-2; 1-2; 2-2	
<b>Cenário 2</b>	Sequência B	3-2; 1-2; 2-2	
		3-1; 1-1; 2-1	
		<b>Condição 2</b>	<b>Sem ignorância</b>
<b>Cenário 3</b>	Sequência A	3-1; 1-1; 2-3	
		3-2; 1-2; 2-4	
<b>Cenário 4</b>	Sequência B	3-2; 1-2; 2-4	
		3-1; 1-1; 2-3	

Tarefa 2: Sistematização dos cenários de aplicação dos experimentos para os grupos controle e experimental, com sequência de apresentação das histórias e condições.

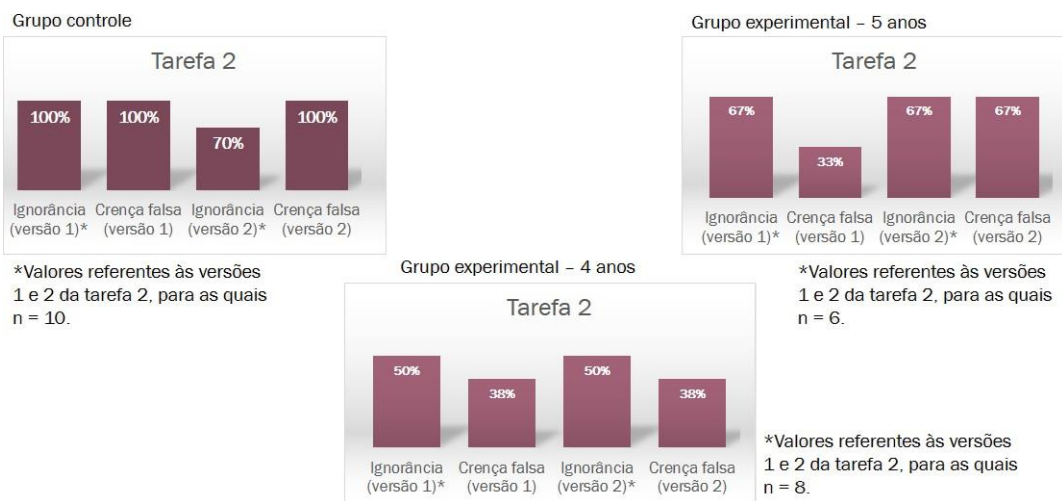
A partir deste quadro, algumas previsões são colocadas: espera-se observar que o estado mental de ignorância de segunda ordem, codificado no verbo factivo *saber*, seja dominado pelas crianças brasileiras antes do estado mental de crença falsa de segunda ordem, codificado pelo verbo achar. É esperado também que as tarefas que apresentam modificações (tarefa 2 e tarefa 3) concentrem melhores resultados do que a tarefa com desenho experimental padrão (tarefa 1). Além disto, espera-se observar melhor desempenho das crianças, em geral, conforme o avanço da idade, e um desempenho de adultos que demonstre resultados com altas porcentagens para os dois estados mentais e em todos os tipos de cenários.

## RESULTADOS

Os dados reportados abaixo referem-se aos resultados totais do grupo controle e parciais do grupo experimental.

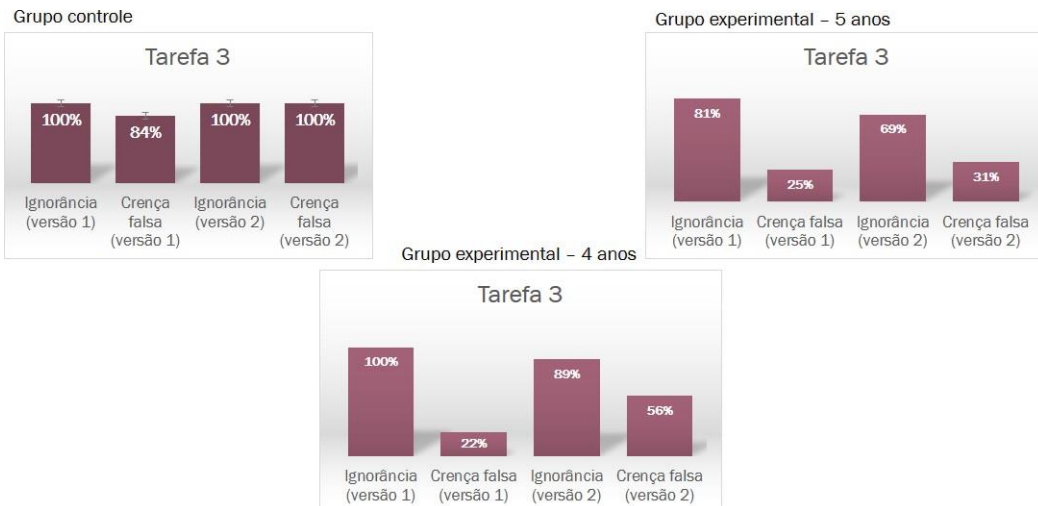


Seqüência de gráficos 1: resultados dos grupos controle e experimental para a tarefa 1.

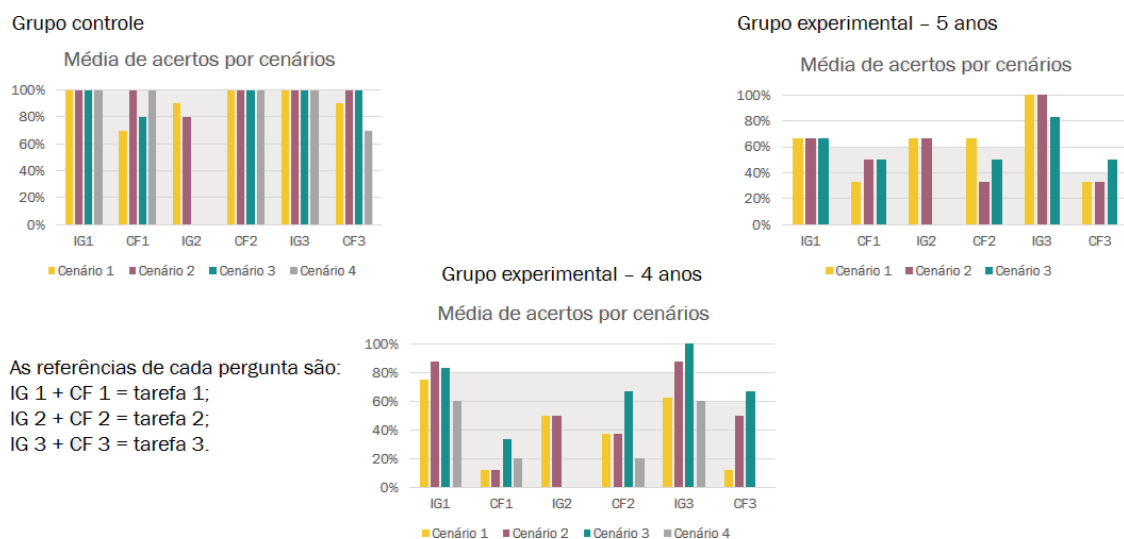


Seqüência de gráficos 2: resultados dos grupos controle e experimental para a tarefa 2.





Sequência de gráficos 3: resultados dos grupos controle e experimental para a tarefa 3.



Sequência de gráficos 4: resultados dos grupos controle e experimental para as tarefas por cenário.

## DISCUSSÃO

Com esses resultados, podemos apontar para o grupo controle: altas taxas de acertos para as perguntas de ignorância e crença falsa de segunda ordem nos permitem afirmar que o grupo tem desenvolvida a capacidade de atribuição desses estados mentais e que compreende e domina as estruturas linguísticas relacionadas aos verbos saber e achar. Esses resultados se mantêm altos também em todos os quatro cenários.

Sobre o grupo experimental, ainda não é possível fazer colocações conclusivas,

porém, podemos apontar: em geral, os resultados para ambas as perguntas-teste melhoram da idade de 4 anos para a idade de 5 anos. As taxas de acertos para essas perguntas nos permitem afirmar que o grupo ainda não tem desenvolvida completamente a capacidade de atribuição do estado mental de crença falsa, ao passo que raciocinam e já atribuem o estado de ignorância de segunda ordem. É possível dizer que o grupo ainda não adquiriu completamente as estruturas linguísticas relacionadas ao verbo achar e que estão em vias de adquirir completamente o que é relativo ao verbo saber, dado que as crianças não possuem valores abaixo de 50% em relação aos acertos para o estado mental veiculado por esse verbo. Nos resultados por cenário, o 3 parece se destacar para o grupo experimental.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em geral, sobre os estados mentais de segunda ordem, os resultados apontam claramente, para ambos os grupos, que o estado de ignorância é atribuído anteriormente ao de crença falsa. Isto acompanha os resultados de outras pesquisas da área e confirma que o estado mental de ignorância tem precedência em termos de compreensão conceitual em relação ao estado de crença falsa (COULL, LEEKAM e BENNETT, 2006), ou seja, ignorância é um estado menos complexo conceitualmente e representacionalmente do que a crença falsa também para o nível de segunda ordem (HOGREFE, WIMMER e PERNER, 1986).

## REFERÊNCIAS

COULL, G. J.; LEEKAM, S. R.; BENNETT, M. (2006). “Simplifying Second-order Belief Attribution: What Facilitates Children’s Performance on Measures of Conceptual Understanding?”. In: *Social Development*, v. 15, n. 2, p. 260-275.

DE VILLIERS, J. G. (2003). “Getting complements on your mental state (verbs)” In: J. van Kampen & S. Baauw (eds.) In: *Proceedings of GALA 2003*. Volume 1, Utrecht: Utrecht University, p. 13-26.

\_\_\_\_\_. (2005). “Can Language Acquisition Give Children a Point of View?”. In: *Why language matters for theory of mind*. Astington, J. W. e Baird, J. A. (eds.). New York: Oxford University Press.

HOGREFE, G.-J.; WIMMER, H.; PERNER, J. (1986). “Ignorance versus false belief: A developmental lag in attribution of epistemic states”. In: *Child development*, p. 567-582.

HOLLEBRANDSE, B.; HOBBS, K.; DE VILLIERS, J.; ROEPER, T. (2008). “Second

order embedding and second order false belief”. In: *Language Acquisition and Development, Proceedings of GALA 2007*.

JOU, G. I.; SPERB, T. M. (1999). “Teoria da Mente: diferentes abordagens”. In: *Psicol. Reflex. Crit.*; vol. 12, p. 287-306.

KÖHLER, W. (1957). *The mentality of apes*. Londres: Penguin Books.

PERNER, J.; WIMMER, H. (1985). “‘John thinks that Marythinks that...’ attribution of second-order beliefs by 5-to 10-year-old children”. In: *Journal of experimental child psychology*, v. 39, n. 3, p. 437-471.

PREMACK, D.; WOODRUFF, G. (1978). “Does the chimpanzee have a theory of mind?”. In: *Behavioural and Brain Science*, 1, p.515-526.

SILVA, P. A. A.; AUGUSTO, M. R.A. (2009). “Teoria da mente: Investigando estruturas de complementação sentencial com verbos mentais”. In: *Cadernos do CNLF*, vol. 13, n. 04., p. 2708-2720.

SULLIVAN, K.; ZAITCHIK, D.; TAGER-FLUSBERG, H. (1994). “Preschoolers can attribute second-order beliefs”. In: *Development Psychology*, vol. 30, n° 3, p. 395-402.

WIMMER, H.; PERNER, J. (1983). “Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception”. In: *Cognition*, vol. 13, p. 103-28.

## ANEXOS

Roteiro da história da tarefa 1 – versão 1: A história de João e Maria (tarefa do sorvete)  
Episódio 1

João e Maria estão brincando juntos no parque. Eles veem o vendedor de sorvete chegando. Maria quer muito comprar um sorvete, mas ela não tem dinheiro. Ela fica triste. O vendedor de sorvete diz para ela: “Não fique triste, você pode ir para casa e buscar o dinheiro. Eu estarei aqui no parque a tarde toda”. Então Maria vai para casa pra buscar dinheiro pra comprar sorvete. João fica no parque brincando.

Questão de sondagem 1: Por que a Maria foi para casa?

Questão de sondagem 2: O que o vendedor de sorvete disse para a Maria?

Episódio 2

Agora, João vê o vendedor de sorvete indo embora. João pergunta para onde ele está indo. O vendedor de sorvete responde: “Eu estou indo para a escola vender sorvete. Eu vendo mais sorvetes na porta da escola”. Então o vendedor vai até a escola para vender sorvete.

Questão de sondagem 3: O que o vendedor de sorvete disse para o João?

### Episódio 3

Agora, o João volta para a casa dele para almoçar. Maria está na casa dela pegando dinheiro para o sorvete. Maria sai de casa e vê o vendedor de sorvete passando. Ela pergunta para onde ele está indo. O vendedor responde: “Eu estou indo para a porta da escola vender sorvete”. Maria diz que agora tem dinheiro e que vai com o vendedor até a escola. O vendedor de sorvete e Maria vão juntos para a escola.

Você lembra do garoto chamado João?

Questão de sondagem 4: O João sabe que o vendedor de sorvete foi para a escola?

Questão linguística de controle: O João sabe que o vendedor de sorvete disse para a Maria que estava indo para a escola?

Questão não-linguística de controle: A Maria sabe onde o carrinho de sorvete está?

Questão de ignorância de segunda ordem: O João sabe que a Maria sabe onde o carrinho de sorvete está?

### Episódio 4

Agora, João terminou de almoçar e vai até a casa da Maria para brincar. João bate na porta. A mãe da Maria vem atender. João pergunta para ela onde a Maria está. A mãe da Maria responde que ela foi comprar sorvete. Então João sai para procurar a Maria.

Ajuda para a memória: Agora, lembre-se que o João não sabe que o vendedor de sorvete disse para a Maria onde ele estava indo.

Questão de crença falsa de segunda ordem: Onde o João acha que a Maria foi comprar sorvete?

Justificativa: Por quê

## ARGUMENTOS PARA UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA DA PARÓDIA A PARTIR DA TEORIA DA SEMÂNTICA GLOBAL

Filipo Figueira<sup>70</sup>

Resumo: Este texto é parte de uma pesquisa que visa compreender os sentidos construídos sobre o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff por um portal de desnotícias (“notícias falsas” ou “satíricas”), o *The Piauí Herald*. Neste artigo, pretende-se apresentar as bases para uma teoria discursiva da paródia. Leva-se em conta, no horizonte da produção desses efeitos de sentido, sua relação com o campo e discurso jornalístico. Para este objetivo, em primeiro lugar apresentou-se as teorias de dois teóricos distintos e influentes nos estudos da paródia: M. Bakhtin e L. Hutcheon. Em seguida, destacou-se os pontos positivos de ambas as teorias, e, em maior destaque, onde essas teorias são insuficientes para explorar a paródia para além de uma relação texto-a-texto, mas, como é o caso das desnotícias, discurso a discurso. Enfim, apresentou-se a teoria discursiva de D. Maingueneau, especificamente sua proposição sobre o interdiscurso, dando destaque ao conceito de simulacro. Propôs-se, finalmente, que a paródia, analogamente ao simulacro, funciona como uma imitação, que incorpora e modifica a semântica global do discurso que parodia, fazendo-o funcionar em uma outra chave, sem, no entanto, desvincular-se completamente dele.

Palavras-Chave: Análise do Discurso; Paródia; Semântica Global

Abstract: This essay is part of a Master’s research which aims to comprehend the meanings produced about the impeachment of the now ex-president Dilma Rousseff by a satiric-news’ portal, the *Piauí Herald*. In this paper, it’s aimed to present the bases for a discursive theory of the parodic phenomenon. It’s take in account, in the horizon of said signification production, its relations with the journalistic field and discourse. For this purpose, first, it was presented the theories of two distinct and influent scholars in the subject: M. Bakhtin and L. Hutcheon. Next, it was presented the positive aspects of each theory and, with greater interest, how said theories are insufficient to explore and analyses a parodic oeuvre beyond a text-to-text relation, but, as it is the case of satiric-news, a discourse-to-discourse one. Finally, it was presented the discursive theory of D. Maingueneau, specifically its propositions on interdiscourse, highlighting the *simulacrum* concept. At long last, it was proposed that the parodic phenomenon, analogously to the *simulacrum*, works as an imitation, which incorporates and modifies the global semantics of the parodied discourse, causing it to work in another scheme, without, however, detach itself completely from it.

Key-words: Discourse Analyses; Parody; Global Semantics

### INTRODUÇÃO

A paródia, desde os gregos antigos até a chamada pós-modernidade, foi majoritariamente discutida em termos de texto-a-texto (ROSE, 1995): isto é, uma obra-fonte (a

---

<sup>70</sup> Mestrando do Programa de Pós -Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL/UNICAMP). Bolsista FAPESP (2017/01190-9). e-mail: figueirafp1@gmail.com

matriz) e uma ou mais obras-mimese (as paródias). Houve, é claro, exceções, e o mais influente teórico neste tema, M. Bakhtin (1981,1993), deixa entrever que a paródia não remonta apenas a *uma* obra, mas a uma *voz social*. No entanto, nem o autor russo nem seus interlocutores posteriores deram grande atenção ao caso, considerando suficiente a exploração mais restrita do conceito. Esse desinteresse por uma compreensão mais diversa da paródia explica-se possivelmente pela escolha dos objetos: via de regra, aqueles que teorizaram sobre a paródia preocuparam-se sempre com seu valor estético<sup>71</sup>, dando maior destaque a obras de arte, como esculturas, pinturas, obras arquitetônicas e, principalmente, obras literárias. Essa restrição pode tê-los levado a olhar para a paródia apenas em termos de obra-a-obra.

Deparei-me com essa falta ao formular as análises sobre o funcionamento paródico das desnotícias. Visto que são textos humorístico-miméticos de notícias fatuais, como o nome deixa perceber, e que “enunciam” sobre os acontecimentos previamente veiculados pelo discurso jornalístico, considero que são paródias. O problema, no entanto, é que as desnotícias não se baseiam em *um texto* como fonte, e, se aparentam fazê-lo, é menos por regra do que por contingência do acontecimento textualizado. Senti a necessidade, portanto, de abordar a paródia em termos discursivos. Em virtude disso, neste artigo, pretendo tornar mais abrangente o escopo das análises paródicas, explorando caminhos para abordá-la não apenas como um fenômeno “intertextual”, mas primordialmente *interdiscursivo*; isto é, para além da separação entre forma e conteúdo ou das relações texto-a-texto, abordá-las a partir das condições de produção e das estruturas semântico-discursivas dos discursos em relação paródica.

Com essa finalidade, primeiro, retomarei as bases da teoria bakhtiniana da paródia, bem como o modo pelo qual ela foi retrabalhada por L. Hutcheon (1989). Em seguida, pretendo propor, em tom complementar, caminhos para um outro olhar sobre o discurso paródico, agora com base na proposta da Semântica Global, de D. Maingueneau (2008). Este novo olhar me permitiria pensar a paródia para além da relação forma/estrutura sem cair, no entanto, em um intencionalismo, como o faz Hutcheon, e explicar efetivamente como convivem, na produção paródica, as vozes, códigos ou, como prefiro, os discursos inter-relacionados.

---

<sup>71</sup> M. Rose (1995), em seu estudo sobre a Paródia através da história ocidental, apresenta um levantamento extenso desses autores, que pode ser útil a quem interessar-se sobre o tema.

## DIALOGIA, HOSTILIDADE E TRANSGRESSÃO

A pedra angular da teoria bakhtiniana encontra-se formulada no conceito de dialogismo: isto é, no primado teórico de que *todo enunciado* é sempre terra já colonizada por outras vozes, anteriores e posteriores à sua realização – vale lembrar que, para Bakhtin e seu círculo, o enunciado é a *palavra encarnada*, a língua em sua realização social. Nas palavras do autor, “todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido [...] pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele” (BAKHTIN, 1993 [1975], p. 86). De muitas maneiras, essa compreensão da realização discursiva também me é cara – mesmo que com a necessidade de algumas adequações –, entre outros motivos porque, tanto para mim, quanto para Bakhtin, a crença na coabitação discursiva nos enunciados situa a paródia em um lugar privilegiado para sua observação.

Segundo defende o filósofo russo, há uma categoria especial de enunciados que, ao invés de suprimirem seu caráter dialógico, visam precisamente *ressaltar* a axiologia a qual estão sujeitos (BAKHTIN, 1981). Estes representam linguisticamente as vozes sociais (ou algumas delas) com as quais estão em diálogo e são dois os tipos de relação com seus enunciados-fonte: podem associar-se a eles em uma nova direção, mas coexistindo e misturando-se com eles, sempre em acordo com a voz original – processo que chamou de *estilização*; ou ainda, uma associação antagônica, em que a segunda voz torna-se *propositalmente indisciplinar* à sua matriz, contrapondo-se à palavra que a fomenta – é este mecanismo que Bakhtin (1981) diz ser a paródia. Nela, “como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de *orientação semântica diametralmente oposta* à orientação do outro” (idem, p. 168, meu destaque).

Nesta definição de paródia, como um discurso que “se converte em palco de luta entre duas vozes” (idem, p. 168), Bakhtin introduz a possibilidade que busco – isto é, de expandir as análises para além de um “enunciado” ou “texto” fonte, mas sim de uma discursividade. Bakhtin (1981) inclusive considera que a gama de objetos parodiáveis é bastante ampla: desde um texto, ao estilo de um autor, ou até mesmo o “espírito” de um tempo. No entanto, suas análises pouco mostram essa expansão: quando discute a *necessidade intrínseca* de que a voz original seja *reconhecida* na paródia para que ela não seja vista como uma “cópia malfeita” ou como uma “má obra de arte”, detém-se em fazer análises formais, com enunciados ou construções narrativas (como de D. Quixote, por exemplo), ou de formulação muito próxima aos originais.

Em contrapartida, é por questionar o caráter “hostil” e por demonstrar mais explicitamente a dualidade da paródia que a obra de L. Hutcheon (1989) torna-se interessante para o que proponho. Como entende, a abordagem da paródia não precisa passar pela hostilidade<sup>72</sup>, mas pela compreensão de que toda paródia é produto da *distância* estabelecida pelo próprio texto com sua fonte. Com um toque deleuzeano, Hutcheon considera que o mecanismo paródico é *repetição com diferença*, imitação a partir da distância crítica: “as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, *autoridade e transgressão* e ambas devem ser tomadas em consideração” (1989, p. 89, meu destaque). Em outras palavras, a paródia é uma relação intertextual em que coexistem, paradoxalmente, a oposição e a autorização da voz parodiada: “as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas - autorizadas pela própria norma que procura subverter” (idem, p. 97). Como fenômeno dialógico-intertextual, a paródia é uma *subversão legalizada*, na medida em que é *organicamente dependente* do discurso a que se opõe; e, tal como em Bakhtin, há também nesta leitura a licença sugerida de que a paródia não se confunde com a intertextualidade estrita, podendo ocupar-se de elementos mais abrangentes que um texto ou uma obra. Repete-se, no entanto, que, em suas análises, a autora cede pouca a nenhuma atenção a esses casos.

Em uma crítica dirigida a Bakhtin, que estendo agora a Hutcheon, M. Rose (1995, p. 169-170) permite esboçar uma hipótese que explicaria o motivo dessa dificuldade: diz ela que um dos problemas da descrição dialógica da paródia é sua *falha* em detalhar *explicitamente* como a dualidade estrutural da paródia preserva o que foi parodiado. Essa falta, por sua vez, se mantém na teoria da dupla-codificação: mesmo que a relação de preservação seja restituída, Hutcheon não consegue transpor a relação da necessidade representativa do discurso-origem (o paradoxo da repetição com diferença) para além de indicar a copresença dos códigos - ao que incorpora a intencionalidade pragmática para a determinação de um distanciamento mais ou menos hostil (o que chama de *ethos satírico* e *irônico*) em relação ao código de origem. Este impedimento, por um lado, da análise dos “códigos sociais” – como chama a autora – que coabitam a paródia, e o intencionalismo, por outro, que regraria a relação entre paródia e matriz, tornam essa teoria pouco produtiva em uma análise discursiva.

---

<sup>72</sup> A autora inclusive destaca que a paródia sequer pode ser completamente associada ao campo do riso, pois nem toda produção paródica seria ridicularizadora. Não me alongarei nessa questão, mas marco, de qualquer maneira, minha discordância com essa tomada de posição, pois considero a paródia como funcionamento eminentemente do campo humorístico, como o entende S. Possenti (2010).



O que proponho, a partir da teoria discursiva de D. Maingueneau, é esboçar um caminho para suprir essa falha, recompondo a teoria da paródia nos termos da Semântica Global. Que fique claro que não descarto as teorias acima – pelo contrário, são a base do que desenvolvo aqui. Meu movimento teórico segue antes a caminho de sua complementação do que de sua desconsideração.

## A TEORIA DA SEMÂNTICA GLOBAL

A base da teoria de Maingueneau (2008), que sofreu influência significativa do dialogismo bakhtiniano, consiste na proposição de que os discursos não se constituem de maneira isolada para *depois* antagonizar-se ou complementar-se. Sucintamente, uma formação discursiva (doravante, FD) constitui-se já no *interdiscurso*, no universo das relações discursivas possíveis, circunscrevendo seu Outro (seu interdito) no momento de sua fundação.

Um movimento teórico interessante articulado por Maingueneau é que, por conta dessa posição teórica, os discursos podem ser compreendidos como realizações de um *pequeno sistema de restrições semânticas*, uma potência ou virtualidade, e não um conjunto finito de enunciados materialmente enunciados; este sistema, ele o chamou de Semântica Global, uma vez que regeria não apenas o *conteúdo*, mas todas as manifestações do discurso *globalmente* (léxico, cenografia, tópicos etc.). Em outras palavras, o panorama complexo de enunciados existente não seria mais que a repetição de uma pequena “raridade” de “traços semânticos” – os semas –, e as formações discursivas poderiam ser compreendidas como a “exploração sistemática das possibilidades de um núcleo semântico” (MAINGUENEAU, 2008, p. 62). Isto posto, ser enunciador de um discurso (dominar a *competência discursiva* de determinada formação discursiva) é ser capaz de reconhecer enunciados “bem formados”, por um lado, e, por outro, de produzir um número ilimitado de enunciados que sejam cognoscíveis pelos outros enunciadores de uma mesma formação discursiva como adequados a tal discurso.

O que mais me interessa é que, em sua argumentação, Maingueneau destaca a *prática da imitação* como um indício forte para a existência desses núcleos. A possibilidade de imitar (sendo indiferente se há, ou não, “intenção” de desfiguração) levaria a supor a existência de um sistema-base. Não seria possível produzir textos miméticos – portanto, inéditos e *exteriores* – de outros discursos, dos quais não se há domínio, a não ser pela familiaridade com

um núcleo de um discurso fortemente individuado, que permitiria regras suficientemente claras para produzir esses novos enunciados exteriores. A questão – e este é outro passo muito importante – é que essa imitação *jamais poderia ser perfeita*, acarretando *sempre* em diferença: quando o enunciador de um discurso busca “imitar” seu diferente, acaba por desfigurá-lo independentemente de sua “intenção”, visto que só se pode produzir enunciados a partir de suas próprias categorias semânticas; portanto, quando um enunciador da FD A representa o discurso B, é impossível que o faça como /B/<sup>73</sup>, mas apenas como negação de si mesmo, isto é, /não-A/. Essa “releitura” produz, por fim, um *simulacro*: aquilo que um discurso *efetivamente* diz de seu Outro pensando repeti-lo, mas que jamais seria aceito por ele como um enunciado adequado.

Para exemplificar, e deixar claro que o simulacro não é uma “falha”, mas uma consequência inevitável de qualquer contraposição, observemos o seguinte excerto da argumentação de Maingueneau: em certo ponto, sem citar diretamente a teoria materialista do discurso, à qual momentaneamente se opõe, censura que, “sob o pretexto de não reintroduzir o Sujeito idealista, chega-se a uma concepção pouco satisfatória dos enunciadores discursivos, *ceras flexíveis que se deixariam “dominar”, “assujeitar” por um discurso todo-poderoso*” (2008, p. 51-52, grifo nosso). Ora, a teoria materialista, dada sua orientação althusseriana, concebe a *interpelação* (a constituição do “indivíduo” em sujeito por meio do atravessamento ideológico) como um processo complexo, sendo inclusive um princípio que organiza suas análises discursivas; logo, *jamais aceitaria* que ela fosse descrita nesses termos (inclusive porque são, em certo sentido, jocosos). Assim, “interpelação” (discurso materialista, “B”) é representado por Maingueneau não como tal, mas, ao contrário, como uma falha ou uma simplificação formal (isto é, “não-A”).

Maingueneau explora somente esta relação de imitação, isto é, de uma polêmica assumida. No entanto, a tópica da “imitação” permite explorar outros tipos de relações “polêmicas” entre discursos, como sugere o próprio autor; neste caso, proponho estendê-la à paródia. A diferença *crucial* entre ambos (paródia e simulacro) é que o discurso paródico, já bem dizia Bakhtin (1993), não polemiza abertamente com o discurso original, mas o faz de forma velada. Não há, nos textos paródicos, um momento em que se diz abertamente “o texto original é *isso*”, ou ainda “segundo X, *aquilo*” (formas da produção dos simulacros). Reencontramos o paradoxo de Hutcheon: há o empréstimo de um “sema” matriz, e o preço

---

<sup>73</sup> Esta marcação entre barras (/B/) indica que se fala de um sema, traço constitutivo da semântica global de um discurso.

da dívida é manter para sempre a evidência dessa relação não por uma asserção em simulacro, mas pela *sugestão*.

O que proponho, finalmente, é que, analogamente ao simulacro, a paródia explora *o núcleo semântico da formação discursiva matriz* (não mais texto, ou obra, código ou voz social), sendo nele que encontra os elementos que mobiliza para produzir tanto sua repetição quanto sua diferença. Essa perspectiva, assim penso, permitiria suprir a falta anunciada por M. Rose: a ambivalência das duas estruturas, sua aparente convivência, seria fruto da leitura “em simulacro” da formação discursiva paródica de um ou mais semas do discurso parodiado – e o riso, enfim, da constatação dessa diferença. Ao mesmo tempo que a FD paródica se distancia da matriz, por reformular seu próprio conjunto sêmico inserindo seu sema em um sistema que lhe é incoerente, ainda a preserva, pois, paradoxalmente, não pode desvencilhar-se dela, visto que precisa desta ponte para que sua inversão seja reconhecida. Para exemplificar, retomo dois ou três casos de textos paródicos brasileiros.

## ANÁLISES

Uma boa teoria interpretativa deve prestar-se a todos os casos. Portanto, dou início a uma exemplificação com uma paródia de *texto-a-texto*. O primeiro exemplo é bastante simples: um provérbio (1) e seu desvio paródico (2). O valor semântico deste tipo de produção textual, e isso é importante, reside em grande medida na sua capacidade de concentração e na sua aparência de ser um “profetizar” de uma verdade inquestionável (MAINGUENEAU, 2010). Vejamos como acontece a paródia:

- (1) “Mais vale um pássaro na mão do que dois voando”
- (2) “Mais valem dois marimbondos voando que um na mão”

Na matriz (1), podemos pensar que seu sentido é regido pelo sema /segurança/, em relação aos valores de *singularidade* e *proximidade*: isto é, para ser *seguro*, é melhor que seja *singular* e *próximo*. Na versão alterada (2), é importante observar que o enunciado *não deixa de ser proverbial*: ainda enuncia uma “verdade”. No entanto, o valor dessa verdade é semanticamente *antagônico* ao da matriz, cuja memória é preservada pela construção “mais vale A que B”: o sema /segurança/ se mantém, mas relacionado agora aos valores distância e complexidade (CAZELATO, 2008). Em separado, a versão paródica não perde seu sentido, mas, reconhecida a relação interdiscursiva, é como se pusesse em questão o absoluto da

verdade de sua matriz: *é possível que seja melhor acatar uma oportunidade próxima e segura do que algo distante; no entanto, há momentos em que essa distância é mais segura, pois a proximidade pode ferir*. Assim, as duas estruturas (matriz e desvio) convivem pela memória textual-discursiva do enunciado (“mais vale A que B”) e pela manutenção do sema /segurança/, agora reorientado semanticamente na paródia.

Efeito similar ocorre nas alterações do poema “Canção do Exílio” de G. Dias, transcritas abaixo. Estes recortes são os versos de três poemas distintos, sendo (3) a matriz – portanto, ainda estamos no âmbito das paródias obra-a-obra. O primeiro poema, de Dias, foi escrito durante o romantismo brasileiro, cuja característica marcante era sua orientação ideológica Nacionalista (possivelmente, Chauvinista), que fomentava a instituição de uma identidade nacional brasileira.

- (3) Minha terra tem  
palmeiras  
Onde canta o sabiá;  
As aves que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá (Gonçalves Dias)
- (4) Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturanos de Veneza  
(Murilo Mendes)
- (5) Minha terra não tem palmeiras...  
E em vez de um mero sabiá,  
Cantam aves invisíveis  
Nas palmeiras que não há  
(Mário Quintana)<sup>74</sup>

A matriz expressa um sentimento nítido de nostalgia: exilado de sua terra natal, a Persona poética almeja seu retorno e elogia elementos de sua terra natal como *únicos e notórios*. A Escola Romântica, sendo partidária da ideologia patriótica, retém em seu núcleo semântico o sema /singular/, o que produz o discurso acima, em que os grandes valores do Brasil advêm deste país constituir uma “maravilha única”, algo original e insubstituível. Os poemas que seguem (4 e 5) produzem suas paródias a partir da expressão desse patriotismo singular.

A Persona poética de M. Mendes, por exemplo, explorando uma estrutura sintática quase idêntica (“minha terra tem X, onde canta Y”), denuncia que essa “unicidade” é, na realidade, exportada de outros países, sugerindo a vacuidade do patriotismo romântico. A

---

<sup>74</sup> Essas e outras versões da Canção do Exílio podem ser encontradas no endereço <https://blogdojeffrossi.blogspot.com.br/2015/02/15-parodias-eou-versoes-do-poema-cancao.html>. Acesso em 20/02/2018.

Persona de M. Quintana, por sua vez, para jogar com o mesmo tom patriótico vazio, não se contenta em alterar a nacionalidade dos elementos citados, mas de fato *expõe* sua platitude ao negar completamente o sema /singular/ (novamente, com a memória discursivo-texto de uma estrutura sintática quase idêntica). O funcionamento do paradoxo de Hutcheon é, aqui, evidente: o que permite o efeito paródico é, ao mesmo tempo, a troca de um sema incoerente no lugar de um coerente (/singular/, neste caso em particular), e a manutenção (pela memória textual-discursiva) do texto original.

Por último, retomarei um trecho do *corpus* com que venho trabalhando, os textos que motivaram essa reelaboração teórica do discurso parodístico. A questão não é mais de uma paródia texto-a-texto, mas de um discurso a outro. Não é de hoje o debate, que ocorre dentro e fora do campo jornalístico, sobre a possibilidade efetiva do “efeito de espelho” no jornalismo; isto é, se seria possível ou não ao jornalismo retratar a realidade “tal como ela é”. Este contrato da objetividade, no entanto, é o que confere, ainda hoje, *legitimidade* ao discurso jornalístico; em torno dele, organiza-se não só o *campo*, mas todo o aparato discursivo da imprensa: tanto suas práticas, bem como seu discurso (BIROLI; MIGUEL, 2017). A notícia fatural, gênero discursivo “ideal” do jornalismo informativo, para ser “bem produzida” (não como sensacionalista ou, mais contemporaneamente, como “fake-news”), tem de estar *adequada* a esse valor de objetividade (LAGE, 1985): desde sua estrutura (que vai da informação central / o acontecimento / aos seus desdobramentos), até sua formulação sintático-semântica (poucos adjetivos e ausência dos considerados “interpretativos”, frases curtas, sem afirmações circunstanciais etc.).

Constitui-se como sema de qualquer FD do campo discursivo jornalístico, portanto, a /factualidade/, visto que ele (o sema) organiza todas as realizações enunciativas das FDs quando enunciam a partir desse campo. Ressalto que a realização desse sema não é *homogênea* nem *absoluta*; caso fosse, dois jornais diferentes, de FDs distintas – podemos simplificar opondo direita e esquerda – não poderiam nunca existir; como seriam as notícias de ambos *objetivas*? A questão é que cada instituição jornalística compreende o mundo conforme sua FD (isto é, solidariamente com seus outros semas), e é *essa relação que produz diferentes efeitos de realidade, ou ainda, efeitos de objetividade*. A /factualidade/ para cada uma dessas FD se constitui como algo diferente (retratar a visão da polícia em detrimento da das comunidades; retratar a visão do trabalhador em detrimento da do patrão, por exemplo) e todo jornal *compreende-se objetivo* e estar *relatando a verdade*. A questão é que *o que é verdade* para cada uma das formações discursivas é uma coisa diferente – no

entanto, isto não interfere no fato de que cada uma *crê estar enunciando a verdade*, logo, interferindo nas escolhas *formais* dos textos, que *traduzem* a objetividade pela língua.

A desnotícia abaixo – de que recortei a “manchete” e o “lide”<sup>75</sup> – foi publicada logo após a sabatina de defesa no processo de impeachment da ex-presidenta brasileira, Dilma Rousseff. Diferente de (outros) jornais, que publicaram *sobre* a sabatina, o site *The Piauí Herald* (blog que publica desnotícias) atentou para outros elementos e “noticiou”, em resposta, um “acontecimento falso”, parodiando a cobertura da sabatina de Dilma.

#### (6) **Dilma vai fazer mímica para os senadores**

CASA DA MÃE JOANA – Depois de repetir as mesmas teses em seu discurso no Senado, nas respostas aos parlamentares e no cafezinho com Chico Buarque, Dilma Rousseff anunciou a adoção de novas táticas para sublinhar seus argumentos. “A partir das 20h, adotaremos um sistema inspirado no Responde ou Passa”, explicou o advogado José Eduardo Cardoso. “Dilma poderá escolher entre responder as perguntas ou pagar uma prenda.” Por volta da meia-noite, a presidente afastada usará a estratégia de desenhar seus pontos de vista numa cartolina presa num cavalete. De madrugada, partirá para o jogo de mímica.<sup>76</sup>

Há, evidentemente, elementos *fatuais* no texto: durante sua sabatina, Dilma Rousseff repetiu suas teses (“o impeachment seria um golpe político”) inúmeras vezes, seja em seu discurso inaugural, seja em vista dos questionamentos *também repetitivos* que lhe foram dirigidos. No entanto, os “fatos” acabam aí. Isto é, é possível, se não provável, que Dilma tenha repetido essas mesmas teses ao cantor Chique Buarque, visto os posicionamentos políticos do cantor, anunciados publicamente, em defesa da ex-presidenta. Em todo caso, essa pequena “tirada” cômica não está no *script* jornalístico, não só pela pouca “prova” (ou relevância temática), mas porque de fato não apareceu nos veículos brasileiros de maior circulação. Logo, o que se segue na desnotícia é uma forma de explorar humoristicamente a repetição da presidenta na sabatina através do recurso às diversas formas recreativas (mímica, adivinhas etc.), que, inclusive, sugeririam que sua defesa seria *óbvia* (por isso poderia ser manifestada através de recursos simples), ou ainda, *lúdica* (quiçá, de faz-de-conta).

<sup>75</sup> Mantenho as aspas para indicar que são categorias no rmalmente mobilizadas para descrever a estrutura das notícias. Como as desnotícias seguem a mesma “receita” cenográfica, opto por indicar essa diferença pela marca gráfica das aspas.

<sup>76</sup> “Dilma vai fazer mímica para os Senadores”, disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2016/08/29/dilma-vai-fazer-mimica-para-os-senadores/>, acesso em 15/10/2017.

O importante é que há alguma relação com o acontecimento (e como ele foi noticiado), mas a maior parte do texto não é *imparcial*, nem pretende representá-lo “tal como ele aconteceu”: o que se vê é que a desnotícia acima emprega a forma estrutural da notícia – mais uma vez, um caso de memória discursiva, visto que se encena um gênero (mesmo que não mais uma fórmula sintática específica) -, no entanto, sem comprometer-se com a *objetividade*; o compromisso é apenas com sua *aparência* – novamente, retornamos ao paradoxo de Hutcheon, agora à luz da teoria discursiva. A desnotícia imita toda a estrutura cenográfica da notícia fatural, que responde ao sema /factualidade/, para, no fim, esvaziá-lo, colocando o sema no seu limite de representação, sem fugir ao seu reconhecimento.

## CONCLUSÃO

Como conclusão, posso apenas “resumir” e defender uma vez mais minha hipótese e proposta de trabalho. Pretendi expor aqui, em primeiro lugar, as teorias de M. Bakhtin e L. Hutcheon, explorando sua potencialidade mas também o momento em que falham ou que se tornam insuficientes. Retomei, em seguida, a teoria de D. Maingueneau sobre o interdiscurso, o simulacro e, principalmente, a semântica global, para propor uma abordagem discursiva da paródia. Assim, minha hipótese de trabalho, uma vez mais, é que a paródia é um fenômeno discursivo que opera na mesma proporção que um simulacro: uma formação discursiva que lê outras formações discursivas e que a ela se opõe; no entanto, não o faz abertamente, expressando diretamente sua diferença, mas simula um de seus semas, por vezes recorrendo à cópia estrutural, reformulando-o, seja por oposição, inversão, ou apenas em uma nova direção de sentido.

Acredito que, abordando a paródia não pelas suas intenções, mas em uma perspectiva que visa entender suas condições de produção, é possível estudá-la nos detalhes, efetivamente encontrando o que foi mantido e o que foi alterado, quais seriam as vozes ou códigos (discursos) que nela se opõe, e, além disso, qual a qualidade dessa oposição. Enfim, seria possível, finalmente, estudar a paródia em seus mínimos detalhes de produção de sentido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. (1963) **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Trad: Paulo Bezerra.

\_\_\_\_\_. (1975) **Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 1993. Trad: Aurora Bernadini et al.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Jornalismo, conflito e objetividade. In: \_\_\_\_\_. **Notícias em Disputa: Mídia, Democracia e Formação de Preferências no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 57-90.

CAZELATO, Sandra. **A interpretação de provérbios parodiados por afásicos e não afásicos**. 2008. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Linguística, Linguística, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: Ensino das formas de arte do Século XX**. Lisboa: Edições 70, 1989. Trad: Teresa Louro Pérez.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. Trad: Sírio Possenti.

\_\_\_\_\_. Polifonia: Polifonia, Provérbio e Desvio. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. Cap. 10. p. 171-186. Trad: Maria Cecília P. Souza-e-Silva.

POSSENTI, S. **Língua, Humor e Discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

ROSE, Margaret. **Parody: Ancient, Modern and Post-Modern**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.



## ASPECTOS INICIAIS DA FONOLOGIA DO MEHINÁKU (LÍNGUA ARAWAK DO ALTO XINGU)

Paulo Henrique De Felipe<sup>77</sup>

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise inicial dos processos linguísticos de harmonia vocálica, acentuação e também um esboço preliminar do estatuto das aproximantes [w] e [j] na língua Mehináku, da família Arawak, falada por aproximadamente 250 pessoas que habitam as proximidades do rio Kurisevo, no Parque Indígena do Xingu, no estado de Mato Grosso, Brasil. Nesta língua, notamos que tanto as vogais dos prefixos quanto dos sufixos, quando estes estão anexados aos verbos, sofrem processo de harmonização vocálica, a depender da qualidade e natureza da vogal do verbo que os sucede ou precede. Esse mesmo processo também pode ser visto em relação aos nomes, em que a harmonização vocálica se manifesta da mesma forma. Em relação ao acento, notamos que ele é livre para as palavras dissilábicas, mas fixo para as demais. As aproximantes, por sua vez, embora tenham sido tratadas por Awetí (2014) como vogais, são aqui tratadas como consoantes.

Palavras-chave: Acento. Harmonia Vocálica. Aproximantes. Língua Mehináku.

Abstract: This paper presents an initial analysis of the linguistic processes of vowel harmony, stress word pattern and also a preliminary outline of the status of the approximants [w] and [j] in the Mehináku language, an Arawak family, spoken by about 250 people living in the proximity of the Kurisevo river, in the Xingu National Park, in the State of Mato Grosso, Brazil. In this language, we note that both the vowels of the prefixes as suffixes, when these are attached to verbs, undergo vowel harmony process depending on the quality and nature of the vowel of the verb that succeeds or precedes them. This same process can also be seen in relation to the nouns, in which the vowel harmony manifests itself in the same way. Referring to the stress, we notice that its position is free for the dissyllabic words, but it shows a fixed position for the others. The approximants are treated here as consonants, although they have been treated as vowels by Awetí (2014).

Keywords: Stress. Vowel Harmony. Approximants. Mehináku Language.

### INTRODUÇÃO

Neste artigo iremos apresentar alguns processos fonológicos encontrados na língua Mehináku (Arawak), tais como a harmonia vocálica, o acento e o estatuto das aproximantes [w] e [j] na língua. Nosso propósito é apresentar o modo como esses

---

<sup>77</sup> Doutorando em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - IEL/UNICAMP. Bolsista FAPESP 2016/18391-4.

fenômenos ocorrem na língua, a partir da análise inicial dos dados da língua Mehináku, e fornecer hipóteses que nos parecem sensatas à ocorrência de tais fenômenos linguísticos. Estamos levando em consideração, para a produção desse trabalho, alguns dados gravados por Corbera Mori (2010) a respeito dos verbos na língua, os trabalhos de Corbera Mori (2005, 2008, 2009, 2011), a dissertação de mestrado de Awetí (2014) a respeito dos nomes em Mehináku, e nossa coleta de dados, realizada em julho de 2017, na aldeia Utawana, no Parque do Xingu, no estado de Mato Grosso, Brasil.

Este trabalho está dividido em 4 partes principais: seção 1, em que apresentaremos brevemente a língua e o povo Mehináku; seção 2, em que trataremos da harmonia vocálica nessa língua; seção 3, em que trataremos do acento em Mehináku e a seção 4, em que falaremos a respeito do estatuto das aproximantes [w] e [j], em especial no que se refere ao seu caráter de consoantes, seguida da conclusão.

## 1. A LÍNGUA E O POVO MEHINÁKU

De acordo com Aikhenvald (1999, p. 65), as línguas Arawak encontram-se espalhadas por diversos países do continente americano. No caso específico do Brasil, as línguas Arawak são encontradas em regiões dos estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Amazonas, Acre, Roraima, Amapá e São Paulo.

Das línguas Arawak faladas no Brasil central, destacam-se o Mehináku, o Waurá e o Yawalapiti, que continuam sendo faladas no Parque Indígena do Xingu (Mato Grosso). As primeiras observações etnológicas e linguísticas a respeito destes idiomas foram levantadas pelo pesquisador alemão Karl Von de Steinen (1940[1886]), em sua obra *Entre os aborígenes do Brasil Central*. Steinen é considerado o primeiro estudioso que definiu os Mehináku, Waurá e Yawalapiti como membros de uma unidade etnológica e que falavam uma mesma língua. Para o linguista Aryon Rodrigues (1986, p. 68), todavia, as línguas Mehináku, Waurá e Yawalapiti “embora tenham características em comum, são línguas distintas entre si, ainda que o Yawalapiti divirja um pouco mais das outras duas”. Em um estudo comparativo realizado por Seki e Aikhenvald (1992), as autoras assumiram que há duas línguas Arawak xinguanas: a primeira falada pelos Yawalapiti e a segunda pelos Waurá e Mehináku, que compõem o ramo central da família linguística Arawak-Maipure.

Os índios Mehináku do Brasil central são, segundo Gregor (1982), apenas uma

das aldeias muito similares que vivem ao longo dos formadores do rio Xingu, um dos grandes tributários do Amazonas. De acordo com o Instituto Socioambiental (ISA, 2006), os Mehináku são habitantes da área cultural conhecida como Alto Xingu, e fazem parte de um amplo complexo de povos que, embora compartilhem de muitas semelhanças, em especial em relação à língua e a cultura, são diferentes entre si. Estima-se, atualmente, que a língua Mehináku seja falada por aproximadamente 250 pessoas que habitam a região do rio Kurisevo, no Parque Indígena do Xingu, Mato Grosso, Brasil. A população distribui-se em quatro aldeias, são elas: (i) Uyaiyuku, que é a mais antiga e é dirigida pelo cacique Yumui Mehináku; (ii) Utawana, que desde o início de 2016 tem sido dirigida pelo pajé Tukuyari; (iii) Kaupüna, que foi criada por Makaulaka Mehináku, filho de Yahati Mehináku (antigo cacique da aldeia Utawana), após ter retornado da Universidade de Brasília, onde fez seu mestrado em Linguística e Aturua, atualmente dirigida pelo pajé Amunai, irmão do cacique da aldeia Uyaiyuku.

Segundo Corbera Mori (2008), à diferença do que ocorre em alguns outros povos indígenas, no caso do Mehináku há uma correlação entre o número da população e o número de falantes. Todos os membros das quatro aldeias Mehináku falam a língua materna. Os homens de mais de 60 anos são monolíngues, falam apenas a língua indígena. Do mesmo modo, as mulheres mais adultas só falam em Mehináku. As mulheres mais jovens entendem o português, mas o falam muito pouco. Os jovens, ao contrário, falam o português com certa fluidez. Contudo, quando saem para vender artesanato em cidades como Campinas, São Paulo, Brasília, entre outras, gostam de falar em sua própria língua.

## 2. O PROCESSO DE HARMONIA VOCÁLICA EM MEHINÁKU

A harmonia ou harmonização vocálica é um processo que ocorre em muitas línguas do mundo, sobretudo naqueles idiomas pertencentes ao ramo fino-úgrico, como o Finlandês e o Húngaro (CHAGAS DE SOUZA, 2003; 2004), por exemplo, mas que também pode ser encontrado em línguas como o Turco e, de forma mais contígua, também no Português (BISOL, 1981), (ABAURRE E SANDALO, 2008; 2009), (SANDALO, 2012), dentre outros.

Em termos gerais, o processo de harmonia vocálica é um fenômeno fonológico em que um ou mais traços da vogal se propagam para outros segmentos vocálicos em um domínio (CRISTÓFARO-SILVA, 2011). Segundo Trask (1996, p. 383), a harmonia se

estabelece quando a qualidade de uma vogal é alterada para se tornar similar a outra vogal na mesma palavra fonológica. Chagas de Souza (2003) define a harmonia vocálica como a identidade superficial de traços de vogais adjacentes. Sendo um processo linguístico comum às línguas naturais, é possível pensar, segundo o autor, que teoricamente haveria um *continuum* em relação às línguas afetadas por esse processo, de modo que haveria línguas sem nenhuma harmonia vocálica, até línguas em que sempre haverá harmonia.

O processo de harmonia vocálica em Mehináku é morfofonológico e ocorre em dois contextos específicos: (i) na prefixação, quando o morfema se adjunge a esquerda de um item lexical (verbo ou nome) e na (ii) sufixação, quando o morfema se adjunge à direita deste item. Nestes dois casos, as vogais dos morfemas, sejam elas do prefixo ou do sufixo, irão concordar com o item a que estão anexadas. Começamos a observar este fenômeno pelos prefixos.

Em Mehináku, os pronomes pessoais aparecem adjungidos prefixalmente a esquerda dos verbos e nomes. Estamos assumindo, neste trabalho, que estes prefixos pronominais são formas reduzidas dos pronomes pessoais plenos da língua. A relação entre pronomes plenos e reduzidos que aqui assumimos pode ser melhor vista na tabela 1, abaixo, em que apresentamos à esquerda os pronomes plenos da língua, e à direita suas respectivas formas reduzidas. Vejamos:

Glosa	Formas Pronominais Plenas	Formas Pronominais Reduzidas
1	natu	nu-
2	pitsu	pi-
12(3)	ajtsu	aw-
23	jitsu	jĩ-
3	Ø	i-

Tabela 1. Relação entre pronomes plenos e reduzidos em Mehináku.

### 2.1 Harmonia vocálica nos verbos

Dos pronomes apresentados acima, dois deles, quais sejam: os de 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> pessoas do singular, representados respectivamente por *nu-* e *pi-*, sofrem o processo de harmonização vocálica. Nestes casos, tais pronomes parecem assimilar a posição e o arredondamento das vogais do tema a que estão anexados, como podemos ver pelos exemplos em (1), abaixo:

(1)

a. ni-katumala  
1SG-trabalhar  
'Ele trabalha'

b. ni-wahi  
1SG-fala  
'Eu falei'

c. pu-tuka  
2SG-beber  
'Você bebe/beba'

d. ni-kiʃuta-wi kupati  
1SG-cortar-PSD carne  
'Eu cortei carne'

Como dissemos, este mesmo fenômeno pode ser visto também na sufixação. Observemos, a seguir, o caso dos sufixos de tempo verbal *-wi* (2a) e *-lu* (2b), o de aspecto *-pai* (2c/d) que são anexados aos verbos em Mehináku.

(2)

a. n-atʃa-wi  
1SG-comer-PSD  
'Eu comi'

b. n-aitʃa-li  
1SG-comer-FUT  
'Eu comerei'

c. n-elele-pei  
1SG-chorar-IMPERF.DUR  
'Eu estou chorando'

d. n-etuna-pai  
1SG-andar- IMPERF.DUR  
'Eu estou andando'

## 2.2 Harmonia vocálica nos nomes

Assim como nos verbos, o processo de harmoniza vocálica também ocorre com os nomes. Nos casos que apresentamos abaixo, as vogais dos sufixos de diminutivo *-taj* e plural *-naw*, assimilam os traços de posição e arredondamento das vogais dos itens nominais a que estão anexadas. Vejamos:

(3)

a. eniʃa-tāj  
homem-DIM  
'homenzinho'

b. n-ulekẽ-těj  
1SG-comida-DIM  
'minha comidinha'

c. tanule-něw  
primo-PL  
'primos'

Essa harmonização que atinge as vogais dos morfemas parece obedecer, portanto, a uma separação das vogais do Mehináku em três tipos: anteriores, centrais e posteriores, conforme tabela 2 abaixo, uma vez que vogais posteriores, como a do prefixo pronominal

*nu-*, se centralizam para concordar com a vogal do tema verbal, quando esta é central (conforme 1a/b/d). O mesmo vale, por exemplo, para a vogal anterior do prefixo pronominal de 2ª pessoa *pi-*, que se posterioriza para concordar com a vogal posterior do verbo (conforme 1c). Esta distinção das vogais em três posições em relação a harmonização vocálica com temas verbais faz jus, portanto, a separação das vogais do Mehináku em três posições, como apresentada por Corbera Mori (2008), abaixo:

	Anterior	Central	Posterior
Alta	i	ɨ	u
Média		e	
Baixa		a	

Tabela 2. Inventário vocálico do Mehináku (adaptado de Corbera Mori (2008: 67)).

### 3. O ACENTO EM MEHINÁKU

Segundo Ladefoged (1993, p. 249), o acento refere-se, foneticamente, “[...] ao grau de força ou intensidade ao se produzir uma sílaba”. Liberman e Prince (1977), por sua vez, consideram o acento como uma proeminência originada na relação rítmica e hierárquica entre sílabas, em especial, entre as rimas silábicas (com núcleo obrigatório). Para a atribuição do acento, leva-se em consideração o peso silábico, estabelecendo uma distinção entre sílabas leves e pesadas. O conceito de sílaba leve e pesada é tratado por Hayes (1995) da seguinte forma: (i) sílaba leve é constituída por apenas uma vogal; (ii) sílaba pesada é constituída por VOGAL + CONSOANTE ou por VOGAL + VOGAL, o que forma um ditongo ou uma vogal longa.

Além disso, de acordo com Hyman (1975, pp. 273, 274), ao se analisar uma língua, deve-se atentar à diferença entre acento “livre” e “fixo”. Se o acento é livre em uma língua, pode recair na primeira ou na segunda sílaba das palavras, logo, sua posição exata forma parte da entrada léxica de cada palavra. Entretanto, segundo o autor, se o acento recai sempre na mesma sílaba, não há por que formar parte da estrutura subjacente da palavra. Hyman argumenta que as línguas acentuais podem pertencer a um ou outro tipo, ou, inclusive, apresentar um tipo intermediário de acentuação, sendo o acento livre em algumas partes e fixo em outras. Este parece ser, a nosso ver, o caso do Mehináku, que apresenta diferentes tipos de acento a depender da estrutura silábica das palavras.

Em palavras dissilábicas, o acento recai sempre na última sílaba da palavra,

quando ambas as sílabas forem leves, mas recai na penúltima sílaba, caso esta seja pesada. Estamos entendendo sílaba pesada, aqui, como aquela que contém uma vogal longa.

Vejamos a tabela, abaixo, em que apresentamos uma lista de palavras dissilábicas em Mehináku, com suas respectivas glosas.

1. pa'pa	'pai'
2. ma'ma	'mãe'
3. he'he	'beijuzeira'
4. 'pa:ka	'cará'
5. 'wa:lu	'caranguejo'
6. 'uni	'chuva'
7. 'te:me	'anta'
8. 'ma:pa	'mel'
9. 'ka:mi	'sol'
10. 'i:wi	'afiado'
11. 'a:ta	'árvore'
12. 'a:na	'pilão'
13. 'a:tsu	'avô'

Tabela 3. Palavras dissilábicas em Mehináku

Corbera Mori (2008) somente trata a palavra em (4) como contendo uma vogal longa na primeira sílaba. Neste trabalho, entretanto, estamos tratando todas as demais palavras, de (1 a 13), como possíveis candidatas a portarem vogais longas na primeira sílaba. Nossa escolha por fazer isso não teve como intuito facilitar a análise ou acomodar os dados aos resultados que gostaríamos. Eles refletem, pelo contrário, nossa pesquisa com outras línguas Arawak, como o Yawalapiti (MUJICA, 1992, p. 25) e o Waurá (POSTIGO, 2014, p. 107), em que palavras como as em (11-13) portam uma vogal longa na primeira sílaba. Além disso, se compararmos a palavra em (4) com a palavra em (8), veremos que se tratam de pares análogos, de modo que tratá-las diferente em relação ao acento poderia ser um equívoco.

As palavras trissilábicas e polissilábicas em Mehináku, por sua vez, portam sempre o acento na penúltima sílaba, como podemos ver pelos dados na tabela 4, a seguir:

Palavras Trissilábicas		Palavras Polissilábicas	
1. pa'lawa	'órfã'	1. mapa'palu	'borboleta'
2. e'pula	'verde'	2. arau'kumã	'frango'
3. pi'hiki	'assado de mutum'	3. jami'ruka	'relâmpago'
4. wa'kala	'jaburu', 'garça'	4. enu'na:ku	'céu'
5. wi'kihi	'copaíba'	5. ihi'kumã	'peixe estragado'
6. wa'papa	'mergulhão'	6. tsuku'jalu	'mulher grávida'
7. ti'nişu	'mulher'	7. n-itsu'taru	'minha filha'

Tabela 4. Palavras trissilábicas e polissilábicas em Mehináku.

Pela análise das palavras apresentadas até aqui, podemos afirmar que o sistema acentual em Mehináku não é fixo para as palavras dissilábicas, como vimos na Tabela 3, mas é fixo para as trissilábicas e polissilábicas apresentadas na Tabela 4, acima. Haveríamos, portanto, de concordar com Hyman, sobretudo quando o autor argumenta que as línguas acentuais podem pertencer a um ou outro tipo de acentuação, ou, inclusive, apresentar um tipo intermediário de acentuação, sendo o acento livre em algumas partes e fixo em outras.

#### 4. O ESTATUTO DAS APROXIMANTES [W] E [J] EM MEHINÁKU

Este é o último tópico que trataremos neste trabalho. Pretendemos, aqui, revelar o estatuto consonantal das aproximantes em Mehináku, como forma de contrapor os dados apresentados por Awetí (2014), em que estas aproximantes são tratadas como vogais.

Como o padrão silábico do Mehináku é (C)V, ao ocorrer uma consoante em Onset silábico, ela deverá ser simples, isto é, não pode haver grupos consonantais na posição de ataque, nem a ocorrência de consoantes em posição de Coda silábica. Essa seria, portanto, uma primeira evidência em defesa de que os segmentos [w] e [j] podem ser analisados como fonemas consonantais que ocupam as posições de Ataque no padrão silábico, tanto em posição inicial da palavra como no interior dela. Vejamos os exemplos abaixo, extraídos de Corbera Mori (2008):

[j]		[w]	
'japa	'paca'	wa'tuku	'borduna'
a'jupe	'algodão'	ti'wi	'cabeça (N-POSS)'
jeşe'ti	'nádegas (N-POSS)'	we'se:şe	'perereca'
kuju'wi	'jacu'	nu-wi'siku	'minha mão'

Tabela 5. Aproximantes [w] e [j] em Mehináku.



Além dessa evidência, outra encontra-se presente na morfologia da língua: os prefixos pronominais reduzidos, aqueles que apresentamos na tabela 1, em construções de posse nominal. Estes prefixos ocorrem com o padrão silábico CV- quando a base nominal a que se anexam começa com consoante, e apenas como C-, quando essa base se inicia com vogal. Eis que, em Mehináku, os nomes que começam com /w/ ou com /j/ no início da palavra, em construções de posse, são sempre interpretados como consoantes pelos falantes, como se pode ver comparando os exemplos em (4a/b), abaixo:

(4)

a. pa'lata	‘pente’	e'tene	‘remo’
nu-pala'ta	‘meu pente’	n-e'tene	‘meu remo’
pi-piula'ta	‘teu pente’	p-e'tene	‘teu remo’
b. wiʃiku-'i	‘mão’	juhamepe-'i	‘sobrancelha’
ni-wiʃiku	‘minha mão’	nu-juhia'mepe	‘minha sobrancelha’
pi-wiʃiku-'i	‘tua mão’	pu-juhia'mepe	‘tua sobrancelha’

Awetí (2014, p. 81), contudo, apresenta um conjunto de construções de posse nominal em Mehináku, em que o nome possuído se inicia pelas aproximantes [w] e [j], mas nos quais os prefixos pronominais se comportam como C-, ou seja, o autor não reconhece estes segmentos como consoantes, mas como vogais. Vejamos os dados a seguir:

(5)

a. n-wāzaju-ti	b. n-wā-ti
1SG-feijão-CL.SEMENTE	1SG-coco de tucum- CL.SEMENTE
‘meu feijão’	‘meu coco de tucum’
c. n-julaka	
1SG-moqueado	
‘meu moqueado (de peixe)’	

A nosso ver, no entanto, as aproximantes na língua Mehináku devem ser tratadas como consoantes, conforme mostramos pelos exemplos em (4), acima.

## CONCLUSÃO

O objetivo principal desse trabalho, como mostramos ao longo do artigo, foi apresentar e discutir algumas hipóteses a respeito do processo de harmonia vocálica, da

acentuação e do estatuto das aproximantes em Mehináku (Arawak). Como dissemos, não pretendíamos, aqui, encerrar nenhuma análise a respeito de tais categorias, mas apenas fornecer um panorama geral a respeito desses processos, a partir do conjunto de dados de que dispúnhamos. Esperamos que este trabalho, que em nada é conclusivo, mas apenas o pontapé inicial para novos desdobramentos a respeito desses processos, tenha nos ajudado a entender melhor, ainda que muito brevemente, os fenômenos linguísticos de harmonia vocálica, acentuação e das aproximantes em Mehináku.

## REFERÊNCIAS

- ABAURRE, Maria Bernadete; SANDALO, Filomena Sandalo. *Harmonia vocálica e modelos de representação de segmentos*. Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- AIKHENVALD, Alexandra Y. The Arawak language family. In: R. M. W. Dixon/Alexandra Y. Aikhenvald. (eds.). *The Amazonian languages*. Cambridge: Cambridge University Press. 65-102, 1999.
- AWETÍ, Makaulaka Mehinako. Uma descrição preliminar das classes de palavras da língua Mehináku, com foco especial na classe dos nomes. *Dissertação de mestrado*. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- BISOL, Leda. Harmonia vocálica: uma regra variável. *Tese de doutorado em Linguística*. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1981.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília-DF: Senado, 1988.
- CHAGAS DE SOUZA, Paulo. Harmonia Vocálica, Contrastividade e Licenciamento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 38, n.4. 211-219, 2003.
- CHAGAS DE SOUZA, Paulo. O Finlandês e o Húngaro e a Tipologia da Harmonia e da Desarmonia Vocálica. *Revista Letras*. v. 21. 77-96, 2004.
- CORBERA MORI, Angel Humberto. A posse nominal em línguas Arawak do Sul e Arawak Central: uma abordagem descritiva. *Estudos linguísticos*. Campinas-SP, vol. 34. 263-268, 2005.
- CORBERA MORI, Angel Humberto. Aspectos da fonologia Segmental do Mehináku. *Estudos linguísticos*, São Paulo, 37 (1). 63-72, 2008.
- CORBERA MORI, Angel Humberto. Sobre a nasalidade de vogais em Mehináku”. *Estudos linguísticos*, São Paulo, 38 (1). 213-222, 2009.
- CORBERA MORI, Angel Humberto. Aspectos da Morfofonologia e Morfologia nominal da língua Mehináku (Arawak). In: Bruna Franchetto. *Alto Xingu: uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro: Museu do índio- FUNAI. 193-216, 2011.
- CORBERA MORI, Angel Humberto. Waurá e Mehináku: um breve estudo comparativo. *Estudos linguísticos*, São Paulo, 41 (1). 196-205, 2012.
- CRISTÓFARO-SILVA, Thaís. *Dicionário de fonética e fonologia*. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREGOR, Thomas. *Mehináku: O Drama da vida diária em uma aldeia do alto Xingu*. Editora Nacional (Brasília), 1982.

- HAYES, Bruce. *Metrical Stress Theory (Principles and Case Studies)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- HYMAN, Larry M. *Phonology: Theory and Analysis*. New York: Holt, Rinehart & Winston. IDS - Intercontinental Dictionary Series, 1975.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo da população indígena do Brasil. Censo Demográfico de 1991/2010*. <<http://indigenas.ibge.gov.br/>>. [consultado em 21 de julho de 2016].
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). *Povos indígenas no Brasil: 2001-2005*. São Paulo, 2006.
- LADEFOGED, Peter. *A course in phonetics*. Fort Worth, TX, Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- LIBERMAN, Mark; PRINCE, Alan. On Stress and Linguistic Rhythm. *Linguistic Inquiry*, n.8. 249-336, 1977.
- MUJICA, Mitzila Isabel Ortega. Aspectos fonológicos e gramaticais da língua Yawalapiti (Aruak). *Dissertação de Mestrado*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas-SP, 1992.
- PAYNE, David L. A classification of maipuran (Arawakan) languages based on shared lexical retentions. In: Desmond C. Derbyshire / Geoffrey K. Pullum (eds.). *Handbook of Amazonian Languages*, vol. 3: 355-499. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1991.
- POSTIGO, Adriana Viana. Língua Wauja (Arawak): uma descrição fonológica e morfosintática. *Tese de doutorado*. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.
- RODRIGUES, Aryon D. *Línguas brasileiras*. Para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- RODRIGUES, Aryon D. Línguas indígenas brasileiras. Brasília, DF: Laboratório de Línguas Indígenas da UnB, 2013. <[http://www.letas.ufmg.br/lali/PDF/L%C3%ADnguas\\_indigenas\\_brasiliras\\_RODRIGUES,\\_Aryon\\_Dall%C2%B4Iga.pdf](http://www.letas.ufmg.br/lali/PDF/L%C3%ADnguas_indigenas_brasiliras_RODRIGUES,_Aryon_Dall%C2%B4Iga.pdf)>. [Consultado em 27 de agosto de 2016].
- SANDALO, Filomena. Harmonia e redução vocálica no português do Brasil. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 47, n. 3, pp. 268-274, 2012.
- SEKI, Lucy; AIKHENVALD, Alexandra Y. Estudo histórico-comparativo das línguas Arawak do Xingu. *Paper presented at the VII Encontro da ANPOLL*. Porto Alegre, pp. 17-20, 1992.
- SILVA, Teresa Cristina de Souza. Estudo preliminar da fonologia da língua Mehináku. *Dissertação de Mestrado em Linguística*. Brasília, Departamento de Linguística, Línguas Clássicas e Vernáculas, UnB, 1990.
- STEINEN, Karl Von de. *Entre os aborígenes do Brasil Central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940[1986].
- TRASK, Robert L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

## CENAS DE PACIFICAÇÃO NO ESPAÇO EQUÍVOCO DA FAVELA

Liliane Souza dos Anjos<sup>78</sup>

Resumo: O cotidiano de guerra das favelas do Rio de Janeiro há tempos vem produzindo diversas cenas cuja narratividade midiática está baseada em uma construção ficcionalizante de lados rivais. A partir da perspectiva da Análise de Discurso materialista, busco questionar as relações unívocas expostas pela cobertura jornalística de uma dessas cenas: a fuga de dezenas de traficantes da Vila Cruzeiro (Rio de Janeiro) para o conjunto de favelas do Alemão após uma expressiva incursão policial na comunidade. Como forma de apontar para as imprecisões próprias à referência no domínio do simbólico, proponho analisar a cena expondo outras possibilidades de relação, para isso, tomo por base o status de referência trabalhado por Felman (1986), definido por semelhanças com a Psicanálise. Como resultado, compreendo que as ações do Estado a partir do projeto de segurança pública *Pacificação* mostram-se como atos de linguagem que engendram a promessa de paz, que é falha, para o território da favela.

Palavras-chave: Guerra. Favela. Referência. Imagem.

Abstract: The war routine of the favelas of Rio de Janeiro has been producing many scenes whose media narrative is based on a fictional construction of rival sides. From the perspective of materialistic Discourse analysis, I question the univocal relations exposed by news coverage in one of his scenes: the scape of dozens of traffickers from Vila Cruzeiro (Rio de Janeiro) to the set of German slums after a significant police incursion in the community. One of the ways of pointing to the inaccuracies of reference in the domain of the symbolic is to analyze the scene exposing other possibilities of relation. For this I bring to discussion the status of reference present in the works of Felman (1986), defined by similarities with Psychoanalysis. As a result, I understand that the actions of the State from the project of public safety *Pacification* show themselves as acts of language that engender the promise of peace, which is failure, to the territory of the favela.

Keywords : War. Favela. Reference. Image.

### 1. INTRODUÇÃO

Em seu ensaio *Necropolítica*, Mbembe (2016) reflete sobre as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte para pensar o modo como tais formas reconfiguram as relações de resistência, sacrifício e redenção. Partindo das ideias de Foucault, de quem também se distancia ao considerar a noção de biopolítica insuficiente para pensar tais condições de subjugação, Mbembe volta-se para o contexto de guerra da Palestina a fim de pôr em debate a *lógica do martírio* e a *lógica da sobrevivência* nas quais o terror

---

<sup>78</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – IEL/UNICAMP.

e a morte se colocam no cerne da questão.

Sob a lógica do martírio, o candidato a mártir, caracterizado pela figura do “homem-bomba”, transforma seu próprio corpo em arma. Sua morte anda de mãos dadas com a morte do outro. Esse outro, uma presa para quem se dispõe uma armadilha, é atraído, colocado próximo ao “assassino-suicida”, numa guerra corpo a corpo, em que “a vontade de morrer se funde a vontade de levar o inimigo consigo” (p. 143). O corpo, que também é arma e, ao mesmo tempo, um uniforme, não possui valor em si senão numa abstração baseada no desejo de eternidade do “homem-bomba”.

Contrariamente a isso, tem-se a lógica da sobrevivência, concebida por Canetti (1995) em sua obra *Massa e Poder*. Mbembe compreende que, pela lógica da sobrevivência, há a imposição da morte a outrem preservando a própria vida do assassino. O triunfo de manter-se vivo é fundamental para presenciar quando os seus inimigos se forem. Tem-se aí não apenas o escape após a luta, mas a façanha de matar seus agressores. Seria “a morte do outro, sua presença física como um cadáver, que faz o sobrevivente se sentir único. E cada inimigo morto faz aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente” (MBEMBE, 2016, p. 142).

No contexto de guerra do Oriente Médio, tais lógicas expõem as relações entre os sujeitos estabelecidas em combates cotidianos e, no Brasil, ressoam algo de familiar dada a violência extrema a qual estamos expostos. A lógica da sobrevivência, a partir de outros contornos, serve-me como ponto de partida para pensar como se dão as relações entre os sujeitos envolvidos no cotidiano de guerra vivido nas favelas do Rio de Janeiro, considerando tal violência em um regime específico de manifestação e as relações aí engendradas em suas proximidades, distanciamentos e ocultações. Em seus excessos e discontinuidades.

A partir do arcabouço teórico da Análise de Discurso materialista e aproximando-se de algumas noções da Psicanálise lacaniana, proponho uma breve reflexão sobre o modo como determinados sujeitos se inserem em um regime de violência específico: o das favelas cariocas afetadas pelo projeto de segurança pública *Pacificação*. Trata-se de um dos pontos abordados em minha pesquisa de Doutorado. Por ela, tenho procurado refletir sobre o referido programa e o modo como ele demanda deslocamentos possíveis que façam enxergar as relações no social como formas de estabilização de sentidos, efeitos de sentidos que trabalham para negar o equívoco, fechando-se às múltiplas possibilidades e brechas do/no social.

Nesse artigo, destaco uma cena, recorte de um noticiário Ao Vivo – ainda é possível

ver na íntegra através do Youtube<sup>79</sup> – que marcou um dos principais momentos da ação militar no processo de implantação do projeto em 25 de novembro de 2010: a fuga de dezenas de traficantes da Vila Cruzeiro (Rio de Janeiro) para o conjunto de favelas do Alemão após uma expressiva incursão policial na comunidade. Com o objetivo de compreender as relações postas na referida cena para além do efeito de transparência de uma transmissão jornalística em tempo real, mobilizo as noções de transgressão e interdito de Bataille (1987) para compreender o modo como o Estado organiza a violência no espaço da favela. Com base na reflexão a respeito da performatividade em Austin promovida por Felman (1980), questiono a precisão das referências dos sujeitos presentes na cena, deslocando a compreensão em torno do projeto de Pacificação das favelas para a dimensão performativa da linguagem, em que está em funcionamento a promessa de paz para a favela por parte do Estado.



## 2. À GUERRA, PELA PAZ!

A *guerra contra o tráfico* há muito vem produzindo números alarmantes. Recentemente, dados do Instituto de Segurança Pública (ISP)<sup>80</sup> apontaram que, nos primeiros quatro meses do ano de 2017, 709 pessoas foram mortas de forma violenta no Rio de Janeiro. O projeto de Pacificação não só se mostrou ineficaz na redução da violência, como também trouxe paradoxos que põe em xeque os sentidos estabilizados em torno de paz e de guerra. No contexto das favelas, não por acaso a expressão “guerra contra o tráfico” foi popularizada. Não só pelos números de mortos, ou pelo tipo de armamento utilizado, mas, sobretudo na

<sup>79</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=PDPMPesOaQg>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

<sup>80</sup> Disponível em <http://www.ispdados.rj.gov.br/>. Acesso em: 11 de outubro de 2017.

construção ficcionalizante de lados rivais<sup>81</sup>, e na produção constante de narrativas relacionadas à guerra.

Guerra é excesso. Excesso de armas, violência, sofrimento e morte. Partindo da noção batailleana de morte, posso pensá-la enquanto expressão máxima de desordem que deve, a todo custo, ser abolida do mundo do trabalho. Enquanto dissipação de energia vital, a morte seria uma das formas mais potentes de ultrapassar o sujeito e por isso mesmo haveria a necessidade de interdição:

Os animais, que não conhecem interditos, não conheceram, a partir de suas lutas, a empresa organizada que é a guerra. A guerra, num sentido, reduz -se à organização coletiva de movimentos de agressividade. Ela é, como o trabalho, coletivamente organizada; como o trabalho, ela se dá um fim, responde ao projeto pensado dos que a dirigem. Não podemos dizer, entretanto, que a guerra e a violência se opõem. Mas a guerra é uma violência organizada. A transgressão do interdito não é a violência animal. É a violência ainda, exercida por um ser suscetível de razão (colocando, no momento oportuno, a sabedoria a serviço da violência). O interdito é, pelo menos, o limiar para além do qual somente o homicídio é possível; e, coletivamente, a guerra é determinada pelo limiar franqueado. (BATAILLE, 1987, p. 43)

Com Bataille, sabemos que interdito e transgressão estão relacionados e a guerra seria esse exemplo de transgressão possível ao interdito do “não matarás”. A racionalidade e organização próprias ao funcionamento da guerra se opõem ao excesso e dispêndio da morte. Daí a relação que existe entre erotismo e morte, entendendo que o erotismo é potente em um projeto de desestabilização de formas relacionadas à continuidade da sociedade capitalista, homogênea e comensurável, e de produção possível de novas formas baseadas na capacidade de estabelecer relações com o heterogêneo.

A violência “organizada” da guerra faz pensar nessa “organização coletiva de movimentos de agressividade” protagonizada pela força policial no decurso da implantação e manutenção do projeto de Pacificação. A guerra contra o tráfico que, nos últimos anos, assumiu diferentes formas e diretrizes, teve a partir desse projeto o diferencial de estabelecer como mote o conceito de “polícia de proximidade”, revelando paradoxos que dispõem a reflexão aos equívocos dessas relações. Sentidos que escapam à ingenuidade da oposição

---

<sup>81</sup> Mbembe (2016, p. 12) procura examinar as trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimidade criam a base normativa do direito de matar. Segundo sua interpretação, o poder também trabalha para produzir inimigos fictícios.

bandido *versus* polícia ou à transparência da referida proximidade polícia *mais* comunidade.

A cena da fuga dos traficantes, por exemplo, engendra diferentes possibilidades de relações entre os sujeitos que exponho da seguinte maneira:

- Dos que fogem, uns em relação aos outros;
- Dos perseguidos em relação aos atiradores de elite;
- Dos que espreitam a fuga dos demais;
- Dos policiais uns com os outros;
- Do observador que assiste a cena;
- Dos jornalistas que narram a fuga;

Um *em relação ao* outro. Cada uma dessas relações remetendo aos pontos de ancoragem forjados em construções simbólicas sujeitas a falhas. Quando me refiro a “pontos de ancoragem”, faço menção aos eixos de referências, de pessoas, de tempos e de localização mencionados por Pêcheux (2014), para quem “toda a atividade de linguagem necessita da estabilidade destes pontos de ancoragem para o sujeito; se esta estabilidade falha, há um abalo na própria estrutura do sujeito e na atividade de linguagem” (p. 173-174)

De fato, esta estabilidade está sujeita a falhas. E falha porque somos sujeitos de linguagem, afetados ideologicamente. Corpos de linguagem que, enquanto tais, não podem ser desassociados de sua dimensão simbólica marcada pela incompletude e opacidade. Falha porque os eixos não são fixos, uma vez que a linguagem nos apresenta o problema de que suas referências se deslocam e “na medida em que se quer designar uma referência, fica-se capturado entre metáfora e metonímia” (MILLER, 2002, p. 37). Aliás, esse aspecto referencial é importante para compreender como tais relações são construídas (polícia-bandido-comunidade). Por isso a necessidade de expor alguns trabalhos fundamentais para questionarmos determinadas compreensões que se cristalizaram na tradição linguística em torna de referência. É o que proponho a seguir.

### 3. O REFERENTE IMPRECISO

Em *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Shoshana Felman (1980) promove uma reflexão teórica que desfaz certos mal-



entendidos em torno da noção de referência da teoria dos performativos de Austin<sup>82</sup>. Ao reintroduzir o problema do referente na Linguística, tal teoria provocou o que Felman irá chamar de efeito hipnótico, como se bastasse apenas aos teóricos da linguagem considerar a importância do papel da referência nos enunciados performativos. A circulação constante e repetitiva da noção de contexto, situação ou circunstância relacionada aos atos de fala seria a responsável pelo efeito hipnótico sobre o qual se parte de uma referência de caráter unívoco, oferecendo bases para pensar a relação realidade-linguagem em sua transparência autoexplicativa.

Anunciando uma novidade teórica, Felman aborda um novo status de referência definido a partir de semelhanças com a Psicanálise. Ela sintetiza em três as características comuns que definem essa transformação conceitual de referência promovido por Austin, seriam: o saber material da linguagem; a referência dialógica; a dimensão das falhas.

O saber referencial da linguagem distancia-se do conhecimento sobre a realidade enquanto entidade separada e distinta, antes tem a ver com a realidade que atua no real, já que ela mesma é efeito do real. “Le référent n’est plus simplement une substance préexistante, mais un acte, c’est-à-dire un mouvement dynamique de modification du réel” (FELMAN, 1980, p.104).

A referência enquanto material do diálogo, da enunciação, diz respeito ao modo dinâmico como funciona o referente. Diferentemente do referente idêntico a si mesmo da tradição, o referente em questão é inteiramente interativo. Nesse quesito, se anuncia o primeiro mal-entendido de uma das ideias austinianas. Trata-se de um referente produzido pela linguagem e próprio efeito dela, não cabendo em si mesmo. É o que ele enfatiza quando coloca a “força ilocucionária”, esse excesso referencial do enunciado, uma espécie de resíduo, tão incompreendido devido à tradução que tomou a noção de “força” pela noção de “valor”.

É preciso entender, adverte Felman, que o performativo em Austin subverte a oposição entre referencialidade e auto-referencialidade, posto que ao referir-se a si mesmo ele também é ação, e ação que excede a linguagem, modificando o real: “la sui- référentialité n’est ni parfaitement symétrique ni exhaustivement spéculaire, mais produit un excès référentiel, un

---

<sup>82</sup> Os enunciados performativos se referem a proposições que, ao invés de corresponderem a algo na realidade, inauguram um estado de coisas. Exemplos de performativos são “Prometo”, “Desculpe”, “Batizo esse navio de...”, “A sessão está aberta”, dentre outros. Ao realizar uma ação em um contexto específico, os performativos não são suscetíveis de verdade ou falsidade, mas à felicidade ou infelicidade do ato, ou seja, o critério é se o ato se realiza ou não.

excès à partir duquel le réel fait trace sur le sens”. (1980, p. 108).

A terceira característica, a dimensão das falhas, diz do fato de que a referencialidade no performativo, ou ainda na análise psicanalítica, pode ser definida pela dimensão do fracasso: com base no ato de falhar. Tanto para a Psicanálise quanto para o domínio do performativo, o real é definido em termos de falhas.

Estes são pontos de coincidência entre a teoria dos performativos e a Psicanálise úteis para compreender as relações entre os sujeitos. As três dimensões que aqui exponho abalam os efeitos de evidência trabalhados na transparência do “Ao vivo” da cobertura jornalista, efeito que promove como familiar cada um dos referentes colocados em jogo na cena da fuga. A partir da reflexão de Felman, desloco essa compreensão para uma que permite analisar as relações entre seres descontínuos que estão “condicionados por uma estrutura, que tem como singularidade o não-fechamento de suas fronteiras e a não-homogeneidade de seu território”. (FERREIRA, 2004, p. 43)

Assim, dada a necessidade de pensar o projeto de Pacificação a partir de uma perspectiva discursiva, compreendo as relações nele engendradas enquanto sensíveis à dimensão performativa da linguagem. Mais do que o fechamento da narrativa da fuga – de onde vieram, para onde foram, por exemplo – a performatividade da linguagem materializada na cena trabalha limites imprecisos, fronteiras equívocas, instaurando um estado de coisas possíveis. Se pensarmos a performatividade a partir de Lacan, podemos compreendê-la como um recurso necessário para lidar com o outro. Nas palavras de Žizek (2010, p. 57):

O que Lacan quer dizer é que precisamos desse recurso à performatividade, ao compromisso simbólico, precisamente e apenas na medida em que o outro com que nos defrontamos não é apenas meu duplo especular, alguém como eu, mas também o elusivo Outro absoluto que permanece em última análise um mistério insondável. A principal função da ordem simbólica com suas leis e obrigações é tornar nossa coexistência com outrem minimamente tolerável: um Terceiro tem de intervir entre mim e meus próximos para que nossas relações não explodam em violência assassina.

A performance da guerra contra o tráfico em seu antagonismo estruturante estabelece seus próprios limites entre os corpos, mesmo quando não os vemos. Além daquele que foge, há o que se oculta para poder atirar. Os corpos que não vemos produzem efeitos sobre aqueles que vemos. Corpos que executam: a ordem de seus superiores e executam outros corpos. A ordem simbólica tornando a coexistência tolerável à medida que o outro se esvai. Que ele fuja ou morra ou que ele se afaste: esse é o limite do tolerável.

Assim, a lógica da sobrevivência de que falei no início deste texto não só é estabelecida por aqueles que estão dispostos em cena, seja em fuga ou à espreita, como também é coextensiva àqueles que assistem à cobertura jornalística. Em nome da existência/sobrevivência de todos os “cidadãos de bem” é que se instalaria a violência em todo o seu aparato policial nas favelas. Em nome da promessa de paz, a instauração do caos.

Tal violência, em uma de suas formas possíveis de racionalidade, se estabelece como condição necessária para o cumprimento da promessa de paz por parte do Estado. Promessa de segurança para a Copa do Mundo e Olimpíadas Rio2016. Promessa que ainda se performa – vide a recente intervenção militar no Rio de Janeiro – e que ainda falha.

E se a promessa por si só, como nos lembra Nietzsche (1998) e reitera Felman, é tarefa paradoxal, o que dizer da promessa do Estado, esse articulador do simbólico com o político que dispõe de seu aparato para impor suas regras de organização produzindo um imaginário de unidade? Nem a engenhosidade do mais bem elaborado projeto de ordenamento urbano pode apagar as diferenças que são inerentes às práticas reais no espaço citadino uma vez que se situam em condições de produção históricas concretas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações do Estado a partir do projeto de segurança pública Pacificação mostram-se como atos de linguagem que engendram a promessa de paz para o território da favela. Tal promessa, como qualquer outra, funciona enquanto ato performativo sobre o qual é impossível falar de verdade ou falsidade, mas de ação sobre o real, apontando para suas falhas e para a instabilidade radical de suas referências. A promessa do Estado faz pensar nas determinações históricas que produziram a favela como esse espaço sobre o qual é preciso a intervenção ou recuperação por parte do Estado para a “promoção” da paz. Uma paz que é discurso, objeto paradoxal, como bem afirma Pêcheux (2012c, p. 115-116, grifo meu), “objetos (sob o nome de Povo, [...] ciência, natureza, *paz*, liberdade) paradoxais funcionam em relações de forças móveis, em mudanças confusas, que levam a concordâncias e oposições extremamente instáveis”.

A violência organizada como condição para o estabelecimento da paz faz parte dessas condições necessárias para que o performativo obtenha felicidade; não menos importante também é a construção ficcional de inimigos, que frequentemente assume a figura dos

traficantes. Nesse sentido, as transmissões jornalísticas a respeito das ações da polícia com executor das ordens do Estado têm papel crucial.

Como afirma Arlete Farge (2011), resta-nos questionar os modos atualizados e particulares que a história dispõe de organização da violência, sem deixar esvair na transparência de uma cobertura jornalística determinado acontecimento violento. É preciso:

compreender as formas de racionalidade que fazem jorrar a violência [...] Violência, barbárie e crueldade são organizações de poder que se inscrevem em enunciações políticas: nada é fatal nem mesmo obrigatório em sua aparição, uma vez que todo mecanismo é um jogo que se desmonta, e por vezes mesmo se abole, num outro jogo” (FARGE, 2011, p. 39).

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987.
- CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Companhia das Letras. São Paulo. 1995. FARGE, Arlette. **Lugares para história**. Belo horizonte: Autêntica editora, 2011.
- FELMAN, Shoshana. **Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction em deux langues**. Paris: Seuil, 1980.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Análise de Discurso e Psicanálise : Uma estranha Intimidade**. Caderno da APPOA, n.131, dez. 2004, p.37-52.
- MBEMBE, Achile. Necropolítica. **Revista do ppgav/eba/ufr**. n. 32. dez. 2016.
- MILLER, Jacques-Alain. **Percorso de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2 ed. 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: Uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PÊCHEUX, Michel. Ideologia — aprisionamento ou campo paradoxal? In: **Análise de discurso: Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012, p. 107-119.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014, p.159- 249.

## **DESVIOS DE CONCEITOS DA TEORIA QUÂNTICA PELA BRICOLAGEM DE NÃO CIENTISTAS**

Maria Luiza de Oliveira<sup>83</sup>

Resumo: Este artigo aborda o uso de termos e conceitos da teoria quântica por profissionais que incluem o adjetivo “quântico” no nome do serviço oferecido e, com isso, fazem uma verdadeira bricolagem de termos e conceitos retirados da teoria quântica, distorcendo, para a população, a teoria utilizada pelos físicos. Na visão de místicos quânticos, a teoria é considerada transformadora, causadora de abalado profundo nos alicerces da física e de outras ciências naturais, o que não se verifica no meio científico. O artigo aborda também o conceito de representação social e tece rápidas considerações sobre física quântica. Levanta hipóteses para o surgimento do fenômeno do misticismo quântico. Discorre sobre entrevistas feitas com dois profissionais que encampam esse adjetivo sem, na verdade, mostrar conhecimento de conceitos básicos da física envolvida, expondo o público em geral a termos e conceitos carentes do necessário respaldo científico. O tema tem relevância pela carência de estudos sobre o assunto. Este trabalho tem o objetivo de colaborar para a compreensão do fenômeno do misticismo quântico, tanto na área de física como em outras áreas.

Palavras-chave: Física quântica. Bricolagem. Representação social. Misticismo quântico. Divulgação científica.

Abstract: This article investigates usage of terms and concepts related to quantum physics by professionals that include the adjective “quantic” as part of the offered service’s name. By doing that, they proceed a bricolage of terms and concepts from quantum theory, distorting the theory the physicians use. Quantic mystics consider quantum physics as a transformative theory that produced shakes in physics and other natural sciences. That is not observed in scientific medium. This article approaches the concept of social representation and touches slight considerations about quantic physics. It raises some hypothesis about quantic mysticism’s emergence. It shows parts of interviews with two professionals that include the word “quantic” in the name of their services. Truly, they have few awareness of quantum physics, thus exposing terms and concepts without scientific support. The theme is relevant due to the lack of studies about quantic mysticism. This article’s goal is to collaborate with different areas’ specialists in understanding the phenomenon.

Keywords: Quantum physics. Bricolage. Social representation. Quantic mysticism. Scientific diffusion.

### INTRODUÇÃO

Este artigo tem como base dissertação de mesmo nome, desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Márcio Barreto e qualificada no Labjor – Laboratório de Estudos

---

<sup>83</sup> Mestranda em Divulgação Científica e Cultural, Unicamp, maludeoliveira@uol.com.br.

Avançados de Jornalismo, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

A dissertação e este artigo abordam o que tem sido chamado de *misticismo quântico*, entendido como a oferta de serviços e produtos com o adjetivo “quântico” no nome, para dar conotação de abordagem nova, revolucionária e lastreada na teoria quântica. Apresenta como referências o conceito de *bricolagem* utilizado por Kasper (2006) e a noção de *representação social* da ciência proposta por Moscovici (2009). Neste artigo, são vistos alguns aspectos da dissertação, incluindo excertos de entrevistas feitas com dois profissionais que acrescentam a palavra “quântico” nos serviços que oferecem, revelando, entretanto, um fosso teórico entre seus discursos e a ciência normal. Este último termo foi definido por Kuhn (1998) para designar “a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas [...] reconhecidas durante algum tempo por alguma comunidade científica específica como proporcionando os fundamentos para sua prática posterior” (KUHN, 1998, p.29). Por simplicidade, neste artigo e na dissertação os termos física quântica, mecânica quântica e microfísica são tomados como equivalentes, apesar de haver discussão sobre diferenças entre os termos no âmbito da física.

## 1. BRICOLAGEM E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Fazer bricolagem é usar um objeto em lugar para o qual não foi destinado. No Dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009), o verbete é descrito, entre outras coisas, como execução de reparos e trabalhos caseiros fáceis, como carpintaria básica, feita por pessoa não especializada; montagem ou instalação de qualquer coisa realizada por amadores. Em tese de doutorado intitulada *Habitar a rua*, o artista visual e doutor em ciências sociais Christian Kasper utiliza o termo para designar aplicações criativas dadas a certos objetos por moradores de rua: “[...] não tendo acesso aos meios comuns para criar e manter uma casa, inventavam, através da bricolagem, outros modos de habitar” (KASPER, 2006, p.1).

Kasper (2006) destaca o *desvio de função*, que ocorre quando um artefato é utilizado de maneira diferente da prevista. Assim, um banco pode se transformar em base para uma barraca, uma lajota, apoio para cozinhar etc. O autor afirma também que no esforço de morar sem ter casa há *apropriação* de objetos, tanto no sentido de “tomar para si” quanto de “tornar apropriado”.

A bricolagem, no caso dos moradores de rua, apresenta-se como ação positiva

para quem tem poucas opções de habitação. Como aplicada ao misticismo quântico, neste trabalho, ganha certo sentido de uso inadequado de um conceito científico.

Outro autor tomado por referência neste trabalho é o psicólogo social Serge Moscovici (2009). Ele sustenta que a dispersão de conhecimentos a partir da área científica para o ambiente leigo, um fenômeno normal e desejável, traz para o domínio público novos hábitos e novos conhecimentos. Seu conceito de *representação social* trata da transmissão de um saber científico para o âmbito do senso comum.

Longe de serem um antídoto contra as representações e as ideologias, as ciências na verdade geram, agora, tais representações. Nossos mundos reificados aumentam com a proliferação das ciências. Na medida em que as teorias, informações e acontecimentos se multiplicam, os mundos devem ser duplicados e reproduzidos a um nível mais imediato e acessível, através da aquisição de uma forma e energia próprias. (MOSCOVICI, 2009, p.60)

Para Moscovici (2009), a criação de representações sociais ocorre por meio de dois processos ligados e complementares: *objetivação* e *ancoragem*. *Objetivação* é a transformação de um conceito em algo concreto e acessível, tornando familiar o que era estranho no ambiente em que ocorreu a representação social (MOSCOVICI, 2009). *Ancoragem* é a integração do saber científico a um sistema preexistente de pensamento social. Isso implica transformações em ambos. O novo saber é classificado e nomeado, tornando-se um elemento da linguagem comum.

Neste artigo, foram aplicados os dois aspectos da representação social como definida por Moscovici (2009) – objetivação e ancoragem –, e os termos “bricolagem” e “apropriação”, de Kasper (2006).

## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA QUÂNTICA

No final do século XIX e começo do século XX, surgiram importantes descobertas em física, como o raio X, a radioatividade, o espectro de radiação do hidrogênio. Paralelamente, muitos físicos se debruçavam no estudo da relação entre temperatura e a luz emitida por materiais aquecidos. Os primeiros modelos atômicos eram desenvolvidos para dar conta das novas observações e teorias. Novas e antigas questões teóricas estavam em discussão acalorada. O jovem físico Albert Einstein publicava em 1905 a teoria especial (ou restrita) da relatividade e, dez anos mais tarde, a teoria geral da relatividade.

Fenômenos como o efeito fotoelétrico e a radiação térmica também intrigavam os cientistas. Estudando-os, os físicos Max Planck, Louis de Broglie, Arnold Sommerfeld, Niels Bohr, Wolfgang Pauli, Werner Heisenberg, Max Born, Einstein e muitos outros foram aos poucos construindo uma teoria ousada, porém consistente com os experimentos, a teoria quântica, voltada ao mundo submicroscópico. Pessoa Jr. (2003) assim resume essa teoria: Em poucas palavras, o que caracteriza a Teoria Quântica de maneira essencial é que ela é a teoria que *atribui, para qualquer partícula individual, aspectos ondulatórios, e para qualquer forma de radiação aspectos corpusculares* [itálicos do autor]. (PESSOA JR., 2003, p.2)

A expressão “quântico” deriva de “quantum” – quantidade determinada. No interior do átomo e em outras estruturas muito pequenas, a energia é transferida em quantidades mínimas, determinadas, e não de maneira contínua. Há uma matemática específica para tratar as grandezas assim quantizadas. Para objetos da vida cotidiana (carros, mesas, garrafas, prédios etc.) é desnecessário o tratamento quântico. Uma bricolagem relevante observada no misticismo quântico é trazer para o cotidiano ideias que em física são aplicadas apenas a objetos quânticos, muito pequenos.

Em mecânica quântica, o cálculo probabilístico complementa o conhecimento que se pode ter sobre os eventos (como em um jogo de dados as condições são conhecidas, porém os resultados estão sujeitos à probabilidade). A interpretação hegemônica da física quântica, a escola de Copenhague, também chamada de interpretação ortodoxa, postula que no nível microfísico o ato de medir provoca interferência no comportamento do que está sendo observado, uma vez que os equipamentos, macroscópicos, ou mesmo a iluminação provocam modificação no fenômeno em estudo. Para a escola de Copenhague, não faz sentido conjecturar sobre o que não pode ser medido, importam apenas os resultados de mensuração. Um sistema quântico, antes de ser medido, pode estar em diferentes estados, e o ato de medir provoca a fixação de um único estado.

As novidades teóricas da física quântica favoreceram o surgimento de diferentes interpretações entre os cientistas, sem trazer dúvidas quanto à robustez e confirmação experimental da teoria. O desenvolvimento de aceleradores de partículas cada vez mais potentes, desde meados do século XX, tem confirmado a consistência e a utilidade da teoria quântica na abordagem do mundo microfísico. Os físicos, na maioria, seguem a interpretação de Copenhague e não veem com bons olhos muitas das outras interpretações, especialmente a interpretação de que a mente do observador interfere



diretamente nos fenômenos quânticos. Ideias nessa linha surgiram dentro da própria física, porém foram sendo abandonadas por falta de comprovação experimental e por dizerem respeito mais à metafísica do que à física.

Alguns aspectos da física quântica trouxeram e ainda trazem dificuldades teóricas. O professor Silvio Chibeni reúne em poucas palavras o caráter peculiar dessa teoria:

É bem sabido que mesmo após a ciência e a filosofia haverem assumido identidades mais ou menos distintas, a partir da era moderna, elas não cessaram de todo de se influenciar mutuamente. [...]

Parece haver acordo entre os filósofos que apreciaram de perto certos desenvolvimentos recentes da microfísica que eles criaram uma situação sem precedentes na história das conexões entre ciência e filosofia. [...]

Apesar de sua enorme abrangência e precisão empírica, essa teoria representa, por suas características conceituais e estruturais, um sério desafio à intuição física ordinária. Os conceitos clássicos fundamentais sobre a natureza da matéria e do espaço-tempo nela não encontram aplicação imediata e irrestrita [...]. (CHIBENI, 1997, pp.3-4)

Barreto (2007), ponderando sobre a diferença de postura entre o senso comum e os físicos em relação a outro tema bem conhecido, a teoria da relatividade restrita, afirma que o senso comum se arvora em buscar uma imagem para representar o fenômeno, enquanto a maioria dos físicos que dominam a teoria não se arriscam a tanto, e confiam na sustentação dada pelo experimento e pelo arcabouço matemático e geométrico. O mesmo acontece em relação à mecânica quântica.

Desde os primórdios da física quântica, têm surgido interpretações mais fundamentadas ou menos fundamentadas, defendidas de maneira mais acalorada ou menos acalorada. Os historiadores relatam fases de esmorecimento e de acirramento das discussões. O físico italiano Franco Selleri (1987) destaca duas épocas de acirramento: os primeiros anos de criação da teoria e “nos anos mais recentes”, como escreve em obra publicada pela primeira vez em 1987. Por esse período, algumas das interpretações da física quântica ganharam uma vertente mística, talvez gestadas por circunstâncias históricas e sociais. Alguns autores apontam certo desconforto da sociedade com a ciência, tida como hermética e perigosa. Segundo esses autores, no século XX o desconforto vinha crescendo com os experimentos nucleares anteriores à bomba de

Hiroshima, depois da qual se exacerbou. Nos anos 1970 e 1980, a popularização do questionamento sobre os limites (ou a falta de limites) da intervenção humana sobre o planeta reacendeu velhos problemas e criou novos, na relação já tensa entre ciência e sociedade.

O “efeito estufa”, que começou a ser discutido a sério por volta de 1970, tornou-se uma preocupação importante de especialistas e políticos na década de 1980 [...].

Mais ou menos na mesma época a palavra “ecologia” [...] adquiriu sua hoje familiar conotação quase política [...].

Essas preocupações seriam o suficiente para explicar por que a política e a ideologia começaram mais uma vez a cercar a ciências naturais na década de 1970. Contudo, começaram a penetrar até mesmo em ramos das próprias ciências, em forma de debates sobre a necessidade de limitações práticas e morais à investigação científica. (HOBSBAWM, 1995, pp. 531-532)

Outro fator a alimentar o advento do misticismo quântico parece ser o fato de, como argumenta Barbatti (1996), alguns divulgadores pintarem com cores mais fortes as rupturas, quando tratam de temas como relatividade e mecânica quântica.

O fato é que a mecânica quântica ganhou interpretações criativas entre o público leigo, interpretações por vezes em total desacordo com conhecimentos básicos de física quântica e mesmo da física geral. Na próxima seção, alguns exemplos são apresentados.

### 3. ENTREVISTAS

A pesquisa para a dissertação teve foco bibliográfico e foi ilustrada com o resultado das entrevistas presenciais feitas com dois sujeitos (identificados como E1 e E2) prestadores de serviço que utilizam o termo “quântico” no nome de suas atividades. Em complemento, foi feita pesquisa por internet sobre as fontes indicados por E1 e E2 como fornecedoras de bases teóricas para suas concepções de microfísica.

Os dois entrevistados, cada um a seu modo, atuam na área de saúde, com abordagens alternativas à medicina ocidental. Foram escolhidos para entrevista após procura na internet de oferta de serviços “quânticos”. A seleção não foi precedida de estudo detalhado sobre os fornecedores desse tipo de serviço. Por essa razão e por terem sido feitas apenas duas entrevistas, os dados obtidos servem à função de ilustrar o

levantamento bibliográfico. Seriam bem-vindos estudos aprofundados com foco em fornecedores e, também, em clientes e demais interessados nos serviços “quânticos” que trouxessem luz às questões: O que leva uma pessoa a exibir o termo “quântico” em seu serviço? O que leva alguém a comprar esse serviço? Que circunstâncias sociais fazem florescer o misticismo quântico?

Mesmo com as limitações metodológicas para a escolha, as entrevistas se mostraram frutuosas. Foram feitas a E1 e E2 estas quatro perguntas abertas:

- 1- Do seu ponto de vista, a física quântica mudou a física em geral? Se sim, em que aspectos?
- 2- Do seu ponto de vista, a física quântica mudou a ciência em geral? Se sim, em que aspectos?
- 3- Quais conceitos da física quântica você considera importantes para o trabalho que você realiza? Poderia explicar cada um deles?
- 4- O que você entende por “quântico”?

As duas perguntas 1 e 2 foram elaboradas para averiguar a percepção da física quântica fora de seu meio de origem. As perguntas 3 e 4 procuram explicitar as concepções de física quântica por parte dos dois sujeitos. As respostas a essas últimas, que mereceram atenção maior neste artigo, são confrontadas com os conceitos de bricolagem e representação social vistos anteriormente. A discussão sobre o conteúdo das entrevistas é feita sob o ponto de vista da *ciência normal* como definida por Kuhn (1998), também vista anteriormente neste artigo.

Às questões 1 e 2, ambos os entrevistados deram respostas afirmativas. Para eles, a física quântica mudou não somente a física, mas também as outras ciências da natureza. Quando solicitado a responder se a física quântica está mudando a ciência em geral, E1 afirma que a descoberta do mundo quântico “quebra um monte de paradigmas”, que “quando a gente entender quão quântico é o nosso corpo, automaticamente teremos de rever a medicina”, e “se o nosso corpo é quântico, isso quer dizer que a Terra também é”. E E2 diz: “A física clássica começa a ter uma mudança de paradigma”. E afirma que já houve mudanças na ciência em geral, provocadas pela física quântica.

### *Sujeito E1*

A pergunta 3 não foi feita diretamente, no caso de E1, uma vez que ele foi enfático ao dizer que não entrava nas questões conceituais, e indicou Hélio Couto, comunicador de misticismo quântico, como referência confiável. E1 explicou seu trabalho, para ele embasado na física quântica, da seguinte forma:

Ao longo desse tempo eu desenvolvi, utilizando esse conceito, o que a gente chama de comandos quânticos. O que é um comando quântico dentro da terapia quântica [...]? Se você pegar um paralelo que é um mantra... O que é um mantra? O comando quântico é como um mantra. O mantra é, quando você repete aquela palavra, ele aciona uma energia e essa energia é direcionada para onde você está colocando seu pensamento. Se você pega o símbolo do reiki, se você ativa o símbolo do reiki, o que ele vai fazer? Ele tem por trás um programa, uma codificação. Quando é ativado, vai executar sempre a mesma operação. [...] Eu atuo quanticamente dentro do processo. Eu atendo uma pessoa lá na França, ela senta lá no skype e eu falo aqui e afeta ela lá. A física quântica diz que quando o observador observa uma coisa, o fato de observar isso modifica o evento observado. Ou não? Ou também já botaram controvérsia?

Alguns termos ditos por E1 são comentados a seguir, juntamente com partes da entrevista que não foram transcritas aqui por questão de espaço. E1 relata histórico de prática espiritual e associa seu trabalho “com a espiritualidade, com os mestres”. Conta ter agregado conceitos de física quântica mais tardiamente ao longo de seu ofício. Destaca o papel do observador como agente para “mudar a onda” (sic), evidenciando o conceito de representação social de Moscovici (2009) nas modalidades objetivação e ancoragem. Ele faz uma bricolagem, seguindo Kasper (2006), com o conceito, em geral rejeitado no âmbito da física, de que a mente humana interfere diretamente no fenômeno, ou no “evento observado”, apropriando-se do conceito tanto no sentido de “tomar para si” quanto no sentido de “tornar apropriado” à sua terapia.

Por sua vez, a energia referida por E1 não é a mesma energia da qual se ocupa a física. Há apropriação, nos dois sentidos apontados por Kasper (2006). Há, aqui, um irremediável salto conceitual ao igualar a energia que é foco das terapias não-convencionais com a energia que é foco da física. Trata-se de dois conjuntos distintos de princípios e pressupostos. No discurso de E1, transparece a concepção de que a física quântica, ao contrário da clássica, abre espaço para o tipo de energia que ele aborda em seu trabalho terapêutico (energia espiritual ou assemelhada).

Parece ser essa uma das pedras de toque em várias versões bricoladas (*bricolar* é neologismo cunhado por Kasper, 2006) da microfísica, na qual se observam também as noções de Moscovici (2009). Normalmente, atribui-se o termo genérico *energia* para o prana dos iogues, o chi dos orientais, o orgônio etc. A mesma palavra é utilizada em física, porém jamais para designar entes alheios à ciência normal.

Em outro ponto de sua fala, o discurso de E1 incorpora uma expressão nova ao misticismo: “pacote de energia”. Liberado pelo “comando quântico”, o pacote de energia seria assimilado pelo cliente. Além de bricolagem, vê-se aqui a representação social da ciência em seus aspectos de ancoragem e objetivação. Quando E1 cita o “comando quântico” como uma intenção programada e estruturada, segue falando de conceitos alheios à física, apenas ancorando o adjetivo “quântico” em seu construto.

Ao ser perguntado, responde que “quântico” é pura energia, e que será possível gerar substâncias sem matéria, apenas com energia. Sem dúvida, não há ecos na ciência normal a afirmação de que “essa energia é direcionada para onde você está colocando seu pensamento”.

Ao longo da entrevista, E1 mostrou-se cauteloso e cômico de que a ciência normal não abraça sua concepção de física quântica. Como foi visto, ele pergunta, após fazer uma afirmação sobre a teoria: “Ou não? Ou também já botaram controvérsia?”. Essa cautela não foi apresentada pelo outro sujeito, E2, como se verá em seguida.

### *Sujeito E2*

E2 discorre sobre as bases teóricas de sua abordagem com exuberância e fluidez. Formado na área de saúde, atua com “terapia vibracional quântica” no tratamento de portadores de diferentes problemas físicos. Sua confiança deve-se ao fato de ter feito pós-graduação em saúde quântica, como ele relata.

A resposta de E2 à pergunta 4 resume uma concepção caótica sobre física geral e quântica em particular:

Quântico, da forma mais objetiva possível, quântico da forma mais objetiva que eu entendo é a física das infinitas possibilidades, né. São, há, corpos que se projetam ao longo do tempo, da linha t, vamos dizer assim. Então, é o mesmo que há, usando de uma de forma mais racional a resposta, utilizando a teoria, seria ondas eletromagnéticas que estão em qualquer lugar ao mesmo tempo, em vários lugares ao mesmo tempo no espaço. Ao mesmo tempo essa onda

eletromagnética se transforma em partícula e a partícula, elas se definem em um local, em um ponto, então esse contraste das ondas eletromagnéticas no espaço-tempo, em vários lugares ao mesmo tempo, sendo o mesmo elemento, contrastando com a partícula que está num local só, é o que dá a quântico, o sentido quântico de infinitas possibilidades.

Da confusão de conceitos apresentada por E2, destaque-se a noção de “infinitas possibilidades”. Na linguagem cotidiana, substituímos “é provável” por “é possível” sem causar ruído na comunicação. Sabemos, entretanto, que as duas palavras não configuram sinônimos perfeitos. Saindo da linguística e entrando em estatística, não há como trocar uma coisa por outra. Probabilidade, utilizada nos cálculos de física quântica dentro de condições estritas, é uma função matemática bem definida que varia de zero a um. A expressão “infinitas possibilidades” tem algum outro significado. Essa representação social surge no discurso de outros místicos quânticos, como mostra uma rápida busca pela internet. Hélio Couto, a fonte indicada pelo sujeito E1, fala inclusive em “onda de possibilidades”, em evidente ancoragem que desvirtua o significado matemático de probabilidade para dar azo à interpretação da microfísica como ente gerador de mudanças, ou algo assim. “Infinitas possibilidades” ou “onda de possibilidades” parece objetivar uma esperança, por parte do paciente e do terapeuta, de que tudo pode acontecer, desde que se deseje com força.

Mas E2 parece nivelar, também, onda eletromagnética e onda de probabilidades, duas coisas completamente diferentes, como se aprende nos primeiros semestres dos cursos de graduação. A noção de partícula e onda “sendo o mesmo elemento” é coerente com a teoria quântica. Na seção 2 há citação de Pessoa (2003) destacando que a teoria atribui aspectos ondulatórios para partículas individuais e aspectos corpusculares para radiações.

Destas e de outras ideias que E2 defendeu ao longo da entrevista, depreende-se que foi exposto a conceitos e termos da teoria quântica talvez já bricolados na fonte. Em trechos que não foram transcritos neste artigo, E2 reproduz em sua fala a confusão decorrente de ser a palavra *energia* aplicada indiscriminadamente a entes externos e internos à física. A polissemia da palavra “energia” é enganadora em si.

O entrevistado falou, também, sobre um gerador ou acelerador de partículas, uma máquina que torna “vibracionais” ou “frequenciais” certas substâncias, que por isso passam a ser quânticas. Tal gerador, segundo ele, existiria na USP e na Físioquântic, uma

empresa que vende produtos “quanticamente tratados”.

Após a entrevista, foi feita busca por internet para se averiguarem possíveis fontes de conhecimentos de E2. A procura começou pelo website da empresa Físioquântic, [www.Fisioquantic.com.br](http://www.Fisioquantic.com.br) (acesso em 30/06/2017) e se estendeu a propagandas ali oferecidas. A empresa produz e comercializa complementos alimentares e produtos com características de florais, nomeando muitos deles com o adjetivo “quântico”. A empresa não explica como são obtidos seus produtos, apenas exibe que estão em conformidade com a norma ISO 9001 e com a Anvisa - Agência Nacional de Vigilância Sanitária.

Na aba *Grupo Físioquântic* do site, estão listados: uma revista, um núcleo de ensino e eventos regulares. Seguindo links indicados nessa aba, chegou-se ao nome da médica nutróloga Rosângela Arnt, consultora científica da Físioquântic. A doutora Rosângela figura em vários vídeos do portal Youtube, sendo um deles a entrevista que foi parcialmente transcrita na dissertação, mas não neste artigo. Trata-se de matéria divulgada no canal do Centro Universitário Internacional – Uninter. Esse instituto de ensino mantém o curso Saúde Quântica, de nível especialização, *lato sensu*, registrado no MEC. A médica é uma das pessoas que criaram o curso. Na entrevista, disponível no canal Youtube, em <https://www.youtube.com/watch?v=JxdM6IhIb3k&t=1851s> (último acesso em 24/06/2017), Dra. Rosângela expõe as bases teóricas de sua abordagem. Em sua fala, encontram-se bricolagens que aparentam ter originado muitas das confusões teóricas de E2. Depreende-se que as turmas do curso Saúde Quântica estejam expostas a miscelâneas da mesma ordem. Em meio à grande quantidade de erros, imprecisões e saltos teóricos mostrados pela entrevistada, surge de diferentes formas a tentativa de dar contornos científicos às teses. Na dissertação que deu origem a este artigo encontra-se uma tentativa de retrair, no discurso de Dra. Rosângela, as bricolagens, objetivações e ancoragens que deslocaram do fazer científico para compor um discurso pseudocientífico.

Concluindo esta seção, acrescenta-se que os entrevistados demonstraram confiança em suas abordagens, um porque fez um curso de pós-graduação em saúde quântica, bastante questionável, e diz ter resultados. O outro esquiva-se de explicações indicando um “teórico”, apoia-se em sua crença espiritual e diz que seus clientes têm cura rápida.

E1 mostra-se ciente de que sua abordagem não está de acordo com a ciência normal e relata ver na teoria quântica um modo de conciliar sua prática espiritual com a ciência. Considera que a ciência se encontre abalada nas bases pelas descobertas da

microfísica, opinião também externada por E2. Este, explicando com desenvoltura a física quântica que abraça, parece não guardar qualquer tensão em relação à ciência. Mostra-se encantado com o enriquecimento prático e teórico que vê na microfísica para seu trabalho terapêutico. Ambos atribuem autoridade à ciência, E1 ao colocar na boca de Einstein (nome sempre presente quando se quer dar ênfase ao trabalho científico) a afirmação de que tudo é energia, e E2 ao dizer que “está comprovado cientificamente” o efeito terapêutico do campo vibracional.

#### 4. CONCLUSÕES

Este artigo tece considerações sobre representação social, bricolagem, a teoria quântica e suas diferentes interpretações. Apresenta entrevistas feitas com dois profissionais que aplicam o adjetivo “quântico” ao nome do serviço que oferecem. Dessa forma, esboça um quadro do fenômeno do misticismo quântico. A dissertação que deu origem a este artigo, apesar de mais detalhada, tem a mesma característica de abrir frentes sem se aprofundar em nenhuma delas. Diferentemente deste artigo, dedica grande espaço a trazer o leigo em física para dentro da microfísica, a fim de que ele possa seguir as discussões sabendo, ao menos por alto, como é a física quântica para os físicos.

Afigura-se que a própria natureza do assunto leve a uma abordagem abrangente. A questão tem aspectos de divulgação científica e também de psicologia social, sociologia, semântica, educação, filosofia da ciência, letramento científico, física, cultura, práticas de saúde etc. Há uma infinidade de focos quando se estuda a relação entre ciência e sociedade. Este trabalho visa, entre outros objetivos, convidar estudiosos de quaisquer áreas a enriquecer com suas visões específicas vieses que foram aqui tocados apenas de leve.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBATTI, M. *Questões sobre interpretação da Mecânica Quântica*, comunicação privada (<http://sites.uol.com.br/mbarbatti>), 1996. Disponível em [www.gendercare.com/download/PHP/download.php?fname=./MCInterpretacao.pdf](http://www.gendercare.com/download/PHP/download.php?fname=./MCInterpretacao.pdf). Acesso em janeiro de 2017.
- BARRETO, M. *O Anacronismo do Tempo: Um debate atual entre Einstein e Bergson*. Campinas, SP: [s. n.], 2007. Tese (doutorado). Orientador: Laymert Garcia dos Santos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH.



CHIBENI, S.S. *Aspectos da descrição física da realidade*. Campinas: UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1997.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos – O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOUAISS, A. *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KASPER, C.P. *Habitar a rua*. Campinas, SP: [s. n.], 2006. Orientador: Laymert Garcia dos Santos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH.

KUHN, T. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2009.

PESSOA JR., O.F. *Conceitos de Física Quântica*. Volume I: *SISTEMAS DE UM QUANTUM*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2003.

SELLERI, F. *Paradoxos e Realidade – Ensaio sobre os fundamentos da microfísica*. Lisboa: Editorial Fragmentos Ltda., 1987.

## **DISCURSOS SOBRE CLIMA DO NORDESTE BRASILEIRO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM QUESTÕES DO VESTIBULAR DA UNICAMP**

Livia Dias de Azevedo<sup>84</sup>

Edson Roberto Souza<sup>85</sup>

**Resumo:** A região Nordeste do Brasil ainda se constitui como região problema, seja pela falta ou escassez das chuvas, seja pela veiculada dependência política, tecnológica, cultural, educacional e financeira dos grandes centros da região Sudeste. Esses são discursos postos e que circulam por ambientes escolares, científicos, institucionais governamentais, midiáticos, tanto pela via digital quanto pela impressa. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo analisar os discursos acerca da região Nordeste, sobretudo os sobre o seu clima, sob o ponto de vista da Análise do Discurso (AD), a qual tem como principais interlocutores Michel Pêcheux, Eni Orlandi, Sírio Possenti, Jean-Jacques Courtine, Freda Indursky, dentre outros. Propomos a seguinte pergunta para conduzir a análise: qual o funcionamento discursivo do tema clima do Nordeste em duas questões de geografia do vestibular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)? Ou dito de outra forma: quais os efeitos de sentido produzidos por essas questões quando colocadas em relação a outras textualidades? Assim, foi possível identificar através da análise que há uma memória discursiva hegemônica sobre o clima do Nordeste brasileiro, bem como há sentidos estabilizados que se atualizam ao longo do tempo, tais como os que se referem à seca, à miséria, à caatinga, à terra rachada e cinzenta.

**Palavras-chave.** Análise do Discurso. Texto. Unicamp. Vestibular. Clima do Nordeste.

**Abstract:** The Northeastern region of Brazil is still a problematic region, either due to the lack or scarcity of rainfall or to the political, technological, cultural, educational and financial dependence of the major centers of the Southeast region. These are fixed discourses, circulating – either digitally or printed – through schools, the scientific community, governmental institutions, and the media. In this sense, this article aims to analyze the discourses on the Northeastern region of Brazil, especially its climate, from the point of view of Discourse Analysis (DA) which has as main interlocutors Michel Pêcheux, Eni Orlandi, Sírio Possenti, Jean-Jacques Courtine, Freda Indursky, among others. We propose the following question to conduct the analysis: what is the discursive functioning of the theme “climate of the Northeast” in two questions of geography of the Entrance exam of the State University of Campinas (Unicamp)? Or put another way: what are the effects of senses produced by this question when put in relation to other textualities? Thus, it was possible to identify, through our analysis, that there is a hegemonic discursive memory on the climate of the Brazilian Northeast, as well as

---

<sup>84</sup> Professora do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino e História de Ciências da Terra do Instituto de Geociência (PEHCT/IG/UNICAMP). Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

<sup>85</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Ensino e História de Ciências da Terra do Instituto de Geociência (PEHCT/IG/UNICAMP). Doutor em Ciências pela Universidade Estadual de Campinas e Doutor em Ciências Experimentais e Sustentabilidade pela Universitat de Girona, na Espanha.

stabilized senses that are updated over time, such as drought, misery, *Caatinga*, cracked and grayearth.

Keywords: Discourse analysis. Text. Unicamp. Entrance exam. Climate of the Northeast.

## 1. INTRODUÇÃO

A região Nordeste do Brasil ainda se constitui como região problema, seja pela falta ou escassez das chuvas, seja ainda pela veiculada dependência política, tecnológica, cultural, educacional e financeira dos grandes centros da região Sudeste. Esses são discursos postos e circulam por ambientes escolares, científicos, institucionais governamentais, midiáticos, tanto pela via digital quanto pela impressa. Do ponto de vista da escassez das chuvas, principal motivo que torna o Nordeste um tema interessante para as mídias, é recorrente o discurso que coloca a natureza como a principal responsável pela situação de atraso, pobreza e mendicância em que vive o Nordeste e os nordestinos, ou seja, esse é um lugar-comum sobre essa região. Mas, outros discursos irrompem e atravessam esse discurso estabilizado, introduzindo, para além de condicionantes naturais como as causas do problema, os sociais.

A proposta principal deste texto é analisar discursos acerca da região Nordeste, sobretudo o que se diz sobre seu clima, sob o ponto de vista da Análise do Discurso (AD). Propomos a seguinte pergunta para conduzir a análise: qual o funcionamento discursivo do tema clima do Nordeste em uma questão de geografia do vestibular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)? Ou, ainda: quais os efeitos de sentido produzidos por essa questão quando posta em relação a outras textualidades?

É laborioso discutir sobre clima e, em particular, o clima do Nordeste, o qual, por sua vez, carrega uma memória social bastante conhecida. Via de regra, falar sobre clima do Nordeste é falar sobre seca, caatinga, falta de chuvas, terra rachada, cinzenta, diminuição dos leitos dos rios, perda da produção agropecuária, bem como é falar também de um sujeito sofrido, mas que resiste às intempéries da natureza, visto que é quase também natureza. As relações entre homem, espaço e natureza são marcadamente presentes nessa região. Mas, essa produção imagético-discursiva só faz sentido pela força das condições de produção que criaram, sustentam e atualizam os discursos em torno do Nordeste.

Os constructos discursivos que instalaram o tema “clima do Nordeste” instauram-

no como acontecimento discursivo, um instaurador de discursividade, entendido por Pêcheux (1999) como um processo que envolve certa improbabilidade, tem memória, repercussão e circula por espaços-tempos diferentes. O acontecimento, ainda, não se dá como um fato, um ato em si, do ponto de vista discursivo, acontece já antes.

O acontecimento está voltado ao processo de circulação em espaços-tempos diversos, com diferentes efeitos de sentido na tensão ao estabelecido, resulta de uma memória e uma atualidade; embora tenham memória e se atualizam no contexto em que aparecem, precisam ser registrados, comprovados, legitimados, oficializados pelas instituições e por elas se fazem circular. Assim, os discursos sobre a seca do nordeste circulam por espaços heterogêneos: escolas, universidades, agências do estado, agências de pesquisa, documentos oficiais, anuários, artes, literatura, fotografia, música, jornais, novelas, cinema, internet.

O clima, do ponto de vista discursivo, só pode ser pensado na sua relação com as condições de produção, ideologia, formação discursiva e a memória discursiva, domínios pelos quais o gesto de leitura percorrerá.

Dessa forma, entendemos que a AD se estabelece como importante possibilidade de leitura do mundo, de atos de fala cotidianos, acontecimentos, evidências já estabelecidas pela força da repetição e insurreições que desorganizam essa ordem. Logo, nos interessa, a respeito do clima da região Nordeste, dar a ver o caráter complexo e contraditório presente nos discursos acerca das relações do clima com a sociedade e as instituições e de como sua apresentação hegemônica cria uma memória coletiva sobre um espaço tão múltiplo, multifacetado e heterogêneo.

Dessa forma, utilizamos os aportes teórico-metodológicos da AD nos trabalhos desenvolvidos por Pêcheux (2014, 1999), Courtine (2009), Orlandi (2015), Possenti (2009) e outros, principais referências para este texto. Este artigo está organizado, além dessa introdução, em quatro momentos: o primeiro versa sobre a construção ideológica-discursiva e espacial dos discursos sobre o clima do Nordeste; o segundo reflete sobre os processos de seleção para acesso a educação pública nos discursos da história da educação brasileira; o terceiro contextualiza o vestibular da Unicamp e o quarto se dedica à análise das questões e, para efeito de fechamento, as conclusões finais. O gesto de leitura construído é atravessado, em todos os seus momentos, pelos dispositivos teóricos e metodológicos da AD.

## 2. O CORPUS

Para a AD, o *corpus* é um conjunto de documentos, textos, imagens que servem de base e substância para descrição e interpretação de um fenômeno discursivo, podendo ser reorganizado e revisto não apenas antes, mas durante o trabalho e o percurso da escrita, é o que Orlandi (2015) chamará de montagens discursivas, dada a natureza diversa dos materiais. Ele pode, assim, ser composto por múltiplas textualidades, sendo elas uma decisão do pesquisador, das necessidades e dos desejos que lhe movem no intuito de montar e organizar seu material de análise.

Dessa forma, é importante dizer que o *corpus* deste artigo é um recorte de um amplo *corpus* que se constitui de um conjunto de provas de geografia de segunda fase do vestibular da Unicamp, nos anos de 1990, 1991, 1993, 1996, 1997, 2003, 2006, 2009, 2011. Para a seleção desse conjunto de provas, foram necessários alguns critérios, desenvolvidos ao longo do trabalho com as provas. De forma geral, os critérios foram os seguintes: seleção de todas as provas de primeira e segunda fase de geografia do vestibular da Unicamp entre os anos de 1987 a 2016, fechando um ciclo de 30 anos de provas; posteriormente, recorte pelas provas dissertativas; em seguida, recorte temático, provas de geografia em que o clima fosse tema central; por fim, o tema clima do Nordeste do Brasil como enfoque principal. Para a presente análise, trazemos as questões 16 e 06, de 2003 e 2011, respectivamente.

## 3. DISCURSO E TEXTO

O termo discurso é de uso corrente no cotidiano das pessoas, utilizado, basicamente, para designar uma fala, intenção, argumentação, enfim, uma necessidade de convencimento. Evidentemente, para os autores e pesquisadores da AD, o discurso é definido de forma mais complexa, mas não se nega o uso comum do termo, talvez ao contrário, se utiliza de fragmentos desse uso comum, afinal, é na língua que o discurso ganha materialidade (POSSENTI, 2009; ORLANDI, 2015).

A língua é a principal materialidade do discurso, mas não é a única. Se pensarmos na linguagem como um sistema mais amplo, complexo e incompleto, podemos alargar o seu conceito e pensar que a materialidade se constitui de várias formas de linguagem, como, por exemplo, fotografias, gráficos, pinturas, músicas, danças, ou seja, uma série de linguagens não-verbais, mas que, não por isso, deixam de ser carregadas de

discursividades em suas manifestações materiais. O que estamos propondo aqui é que a linguagem seja considerada em sua dimensão verbal (falada e escrita) e não-verbal, aquela que não usa a fala e a escrita como principal forma de expressão, mas apresenta-se em imagens, gráficos, pinturas, figuras, fotografias, mapas, desenhos, arquitetura, dentre outras.

De acordo com Cavalcante e Custódio Filho (2010), a linguagem tem por meta tratar da temática dos sentidos, e isso pode indicar que a produção dos sentidos passa pelo uso da linguagem. Partindo da noção de texto desenvolvida por Koch (2004), os autores a expandem e o consideram como objeto complexo e multifacetado. Eles parafraseiam a referida autora da seguinte forma:

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal (CAVALCANTE e CUSTÓDIO FILHO, 2010, p. 64, grifo dos autores).

Orlandi (2005) esclarece que Pêcheux considerava a linguagem como um sistema capaz de ambiguidade e define a discursividade como a inserção dos efeitos materiais da língua na história, incluindo a análise do imaginário na relação dos sujeitos com a linguagem. De acordo com Pêcheux, o linguístico é pressuposto de todo processo discursivo. Portanto, o que torna a linguagem objeto discursivo é a sua relação com a história; aqui, no entanto, nos propomos a considerar, dentro disso, a sua relação com o campo disciplinar da geografia.

O discurso é definido por Pêcheux como um efeito de sentidos entre locutores, um objeto sócio-histórico, em que o sujeito não está na origem do seu dizer, mas é atravessado por outros discursos e ideologias; dessa forma, critica a evidência e a transparência do sentido (PÊCHEUX, 2014).

Para Possenti (2009, p. 16), o discurso é um tipo de sentido, “um efeito de sentido, uma posição, uma ideologia – que se materializa na língua, embora não mantenha uma relação biunívoca com recursos de expressão da língua”. Ou seja, é através do texto falado, escrito e imagético que o discurso toma forma, conteúdo e posição. Os textos (falado, escrito e imagético) materializam discursos que são formados dentro de formações distintas. Os efeitos de sentidos produzidos pelos discursos estão colados à

posição do sujeito (locutor e ouvinte) e às condições de produção do próprio discurso.

Em AD, Orlandi (1995) explica que o texto é a unidade primeira, uma peça de linguagem, materialidade histórica. Para a autora, as palavras não significam em si mesmas, é o texto que significa e, para ser texto, é preciso ter textualidade, a qual, por sua vez, “é a função da relação do texto consigo mesmo e com a exterioridade” (ORLANDI, 1995, p. 111). É o discurso que sustenta e significa o texto, é esse movimento que o torna textualidade. Por exterioridade, entende-se o interdiscurso, memória discursiva e as condições de produção, os contextos culturais, econômicos, políticos, sociais e históricos, geográficos; é, portanto, na relação do texto com as condições de produção e com o interdiscurso que se produz a textualidade.

Para Orlandi (1995, p. 112), “o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada — embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado uma unidade inteira — pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários)”. É neste jogo que a exterioridade se manifesta, quando o texto é posto em relação a outros textos, isso indica que a exterioridade é constitutiva do próprio texto, porque sempre contém ou é atravessado por outros textos.

A respeito do texto, Indursky (2015), a partir de Guespin, explica que “um olhar lançado sobre um texto, do ponto de vista de sua estruturação em ‘língua’ faz dele um enunciado; um estudo linguístico das condições de produção deste texto o transforma em um discurso” (GUESPIN, 1976 apud INDURSKY, 2015, p. 75). Dessa forma, o texto precisa relacionar-se às condições produção para se fazer discurso e, para isso, é preciso atravessar os elementos internos ao texto e considerá-lo inscrito na história e na geografia.

Indursky (2015) explica ainda que as condições de produção de um texto relaciona esse texto a sujeitos históricos, ou seja, a sujeitos sociais, afetados pelo inconsciente e pela ideologia, age sob a ilusão de estar na origem do seu dizer. É o sujeito descentrado, que precisa acessar a memória discursiva, o interdiscurso, o que lhe permite o seu dizer. Neste, está ancorado o repetível, outros textos e discursos. Para que este sujeito historicamente produzido possa dizer, é necessário imergir na memória discursiva, lugar de múltiplos sentidos, fazendo emergir outros textos e discursos ditos em outros lugares e independentemente. É possível considerar que memória e o sentido não são datados, não têm um marco fundador, o recorte temporal é definido pelo analista.

Ainda nessa relação entre linguagem e discurso, ou especificamente linguagem

como materialidade discursiva, Brandão (2012, p. 09) admite que, como “sistema de significação da realidade, a linguagem é um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa. E é nessa distância, no interstício entre a coisa e sua representação sígnica, que reside o ideológico”. O ideológico aí aparece justamente na mediação entre nós e o mundo, o olhar sobre a realidade é ideológico e é assim que significamos a nós mesmos, ao mundo.

A linguagem vista como materialização do discurso é prática social surge como pressuposto, interação e processos de significação permanente. A linguagem assim é lugar de conflito, confronto, disputa, mas é também lugar da identificação, do reconhecimento, da significação.

Nesse sentido, Orlandi (2015, p. 13-14) esclarece que a AD não trabalha a linguagem como sistema abstrato, mas com a língua enquanto materialidade simbólica, “com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade.” Considerar a materialidade simbólica do discurso implica considerar a memória discursiva que é construída pelas diversas formas de discurso. Noção importante, sobretudo, quando se trata das questões concernentes ao clima e a vegetação da Região Nordeste do Brasil. Existe, nos discursos, uma representação simbólica hegemônica que caracteriza esta região.

Pêcheux (1999) explica que

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1999, p. 52)

A memória discursiva se estabelece e se impõe pela sua ausência, ou seja, é o que já está lá, faz parte da nossa história, mas só a acessamos quando somos afetados por alguma necessidade. Ou, como esclarece Orlandi (2006), a memória discursiva é constituída pelo esquecimento. Portanto, ela é também uma construção histórica-social. É justamente essa memória que nos permite ler um acontecimento. Um geógrafo só consegue ler um fenômeno geográfico porque existe uma memória discursiva que permite a ele fazer as relações necessárias para a leitura do fenômeno. Para fazer uma leitura sobre o clima do Nordeste, por exemplo, é necessário acessar uma série de imagens,



concepções, ideias, conceitos, uma série de pré-construídos, de implícitos que constroem e organizam a nossa memória discursiva sobre este clima.

Segundo Pêcheux, memória discursiva é o já-dito que torna possível todo dizer. Há um significado anterior. O sentido, então, passa pela memória discursiva, essa relação é mediada pela ideologia e pelo inconsciente.

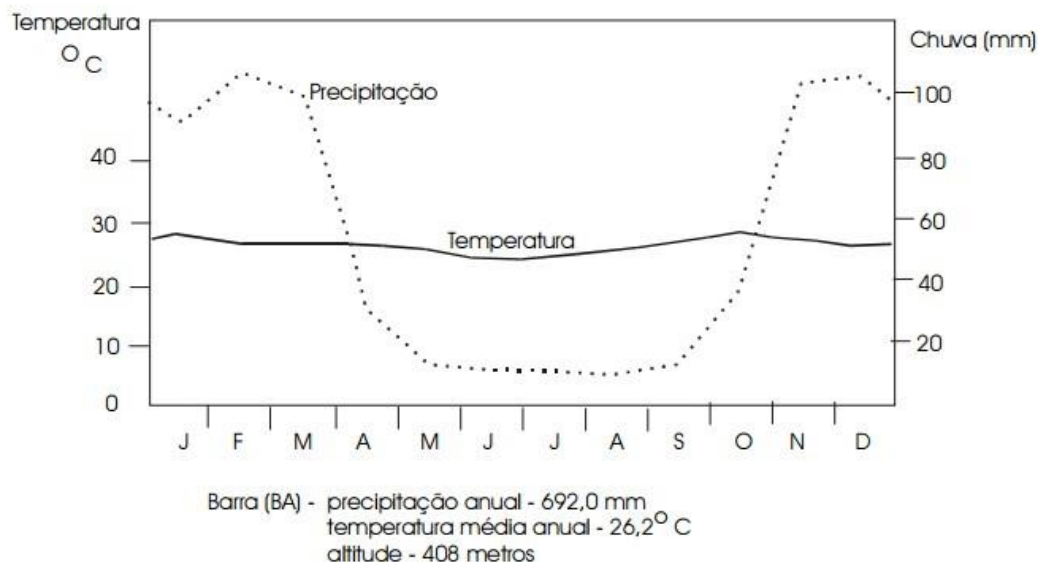
Já Courtine (1999), por sua vez, nos convida a fazer uma reflexão que cabe para este texto: é quando diz da relação memória história e memória política. Para esse autor, o funcionamento do discurso político possibilita e organiza a materialização da memória histórica-discursiva-política.

#### 4. A ANÁLISE: DISCURSOS SOBRE CLIMA DO NORDESTE BRASILEIRO

Clima do Nordeste brasileiro é um tema sensível, relevante, e possibilita, em função disso, diferentes abordagens de estudos. Analisaremos a seguir duas questões da prova de geografia da segunda fase do vestibular da Unicamp dos anos de 2003 e 2011. Para tanto, utilizaremos os aportes fornecidos pelo referencial teórico da AD.

A questão 16, do ano de 2003, apresenta a imagem de um climograma para conduzir a leitura e as respostas. É importante explicar que climograma é um gráfico que apresenta os níveis de temperatura e pluviosidade de uma determinada área e/ou de uma cidade, por exemplo. É a partir do cruzamento dos dados de temperatura e pluviosidade e das suas distribuições ao longo de um ano, de janeiro a dezembro, que é possível identificar os tipos de clima ou a sua predominância. Todas as pessoas que passaram pela experiência escolar nos últimos 30 anos estudaram, de alguma maneira, os climogramas: eles estão presentes nos livros didáticos, em questões de vestibular e nas apostilas de escolas de todo Brasil. Vejamos a imagem a seguir:

16. O gráfico abaixo retrata a distribuição das temperaturas e precipitações médias mensais de Barra (BA).



Fonte: E. Nimer. "Climatologia da Região Nordeste do Brasil: introdução à climatologia dinâmica". *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro, IBGE, 34(2), 1972, p.46.

- Qual é o tipo climático representado e sua principal área de ocorrência?
- Descreva os principais aspectos térmicos e pluviométricos do tipo climático representado.
- Qual é a formação vegetal que aparece associada a este tipo climático?

Figura 01 – Questão 16 da prova de Geografia da 2ª fase do ano de 2003 da Unicamp. Fonte:

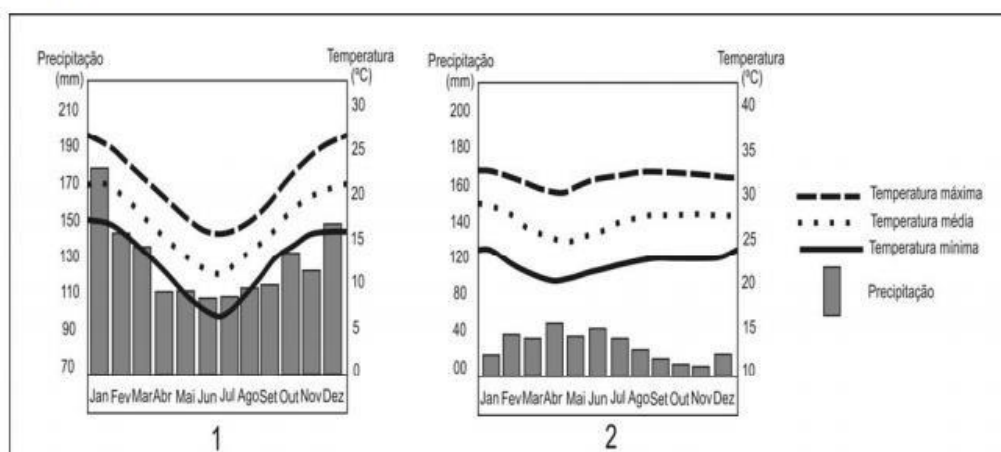
[http://www.comvest.Unicamp.br/vest\\_anteriores/2003/download/fisgeo.pdf](http://www.comvest.Unicamp.br/vest_anteriores/2003/download/fisgeo.pdf)

A figura 01 apresenta o gráfico da distribuição de temperatura e de chuva ao longo de um ano, na cidade de Barra, no Estado da Bahia. Essa cidade não é a mais conhecida da Bahia em nível nacional, mas, se o vestibulando considerar o Estado da Bahia, e sua localização em relação aos paralelos (Linha do Equador, por exemplo), terá noção, mesmo de modo superficial, da temperatura local – embora, ao contrário do que é apresentado no climograma da cidade de Barra, existam cidades no Estado da Bahia com médias de temperatura em torno de 20°C, como em Vitória da Conquista, no sudoeste, e de 19.1°C, em Piatã, na chapada Diamantina<sup>86</sup>. Essas informações colocam em cheque, inclusive, a ideia hegemônica e estabilizada de que regiões que estariam próximas à linha do Equador têm altas médias de temperaturas, mesmo porque existem outros elementos que

<sup>86</sup> Dados do Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos – INEMA. Disponível em <http://www.inema.ba.gov.br/>. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

interferem na variação térmica, como a altitude, por exemplo. Mas o gráfico – aqui considerado como discurso – é tomado socialmente como uma evidência científica e, por isso, mesmo não passível de questionamentos, “os gráficos não mentem, os dados não mentem”. O efeito de evidência do gráfico cola-se a uma imagem que ele representa e, desse funcionamento, tem-se uma “verdade” estabelecida. A relação evidência e “verdade” acontece como se a primeira estivesse diretamente associada à segunda, como um amálgama. Reflexão semelhante é possível fazer a respeito da questão 06 do ano de 2011:

**6.** Os climogramas abaixo representam dois tipos climáticos que ocorrem em território brasileiro. Observe-os e responda:



(Adaptado de <http://www.climabrasileiro.hpg.ig.com.br>)

- A que tipos climáticos se referem as figuras 1 e 2, respectivamente?
- Qual a vegetação característica das respectivas regiões?

Figura 02 – Questão 06 da prova de Geografia da 2ª fase do ano de 2011 da Unicamp.

Fonte: <http://www.comvest.Unicamp.br/vest2011/F2/provas/ciening.pdf>

Observando os climogramas, é possível perceber que as perguntas, tanto da questão 16, quanto da 06, são iguais, ou seja, se referem aos tipos climáticos e à sua vegetação característica. Embora os gráficos demonstrem as mesmas variáveis (temperatura e precipitação), visto que ambos são climogramas, a leitura tanto de um quanto do outro demanda um olhar diferente, seja pela resolução do gráfico, pela mudança dos eixos de temperatura e precipitação, seja pelo intervalo das unidades de medida das variações de temperatura e precipitação, escala, forma do desenho, pelas informações sobre temperatura, enfim; os gráficos, apesar de ambos apresentarem tipos climáticos,

não são iguais, e, por isso, não possibilitam iguais leituras.

Os dois climogramas da questão 06 não estão relacionados a nenhuma cidade, a fonte parece não ser tão importante, visto que ela está fora do gráfico e não tem boa visualização, e também não apresentam dados complementares como a indicação da altitude tal qual na questão 16. Se observamos apenas o desenho das barras, já teríamos um outro padrão de leitura dos gráficos. É ainda importante destacar que os intervalos das unidades de medidas entre os dois gráficos da questão 06 são diferentes - o que daria uma percepção visual muito díspar em relação à distribuição das temperaturas e precipitações, ou ainda, talvez, o que poderia ser considerado uma estratégia visual para ressaltar a forte diferença entre os dois gráficos da mesma questão.

O climograma da questão 16 e o segundo da questão 06 descrevem um mesmo tipo climático, semiárido, mas são particularmente diferentes entre si, o que já é um indicativo de que os tipos climáticos não são homogêneos como se quer fazer pensar. Um mesmo tipo climático pode ter diferentes variações e, por isso, suscitar distintas “representações” de temperatura e precipitação.

Ao colocar os dois gráfico sem relação (questão 16 e o segundo da questão 06), é possível observar como as suas apresentações visuais permitem leituras diferentes: na distribuição da precipitação, por exemplo, o segundo gráfico induz o olhar a perceber que existe uma maior precipitação durante o ano, o contrário em relação ao primeiro gráfico, que dá a entender que existe uma quantidade baixíssima de precipitação na maior parte do ano. Se considerarmos, ainda, a unidade de medida da precipitação, intervalos de 20 milímetros no primeiro gráfico e de 40 milímetros no segundo, a diferença é confirmada, o que indica que há sim uma maior precipitação registrada pelo segundo gráfico. Há também uma diferença significativa na distribuição das chuvas ao longo do ano, observe que, no primeiro gráfico, entre novembro e abril, existe maior precipitação; já no segundo gráfico, a concentração das chuvas se dá entre os meses de fevereiro a agosto.

Com a linha da temperatura, a diferença em relação à precipitação é bem menor. De forma geral, a temperatura aparece em ambos gráficos com certa estabilidade. No primeiro gráfico, quase não há variação, a temperatura gira em torno dos 25-30 graus.

Dessa forma, pode-se admitir que os gráficos só fazem sentido quando inseridos em um contexto específico. Isso quer dizer que eles podem ser usados para diferentes fins e produzir diferentes efeitos de sentidos, a depender do seu uso e da sua relação com

outras textualidades. Um gráfico, por exemplo, retirado do contexto que foi inicialmente concebido, significa de diferentes formas quando inserido em outras situações, e é disso que estamos tratando aqui, não no sentido do gráfico em si mesmo, mas na sua relação com a exterioridade que o produz e da qual é constituído.

A leitura de gráficos, assim como de qualquer outro objeto discursivo, acessa memórias às quais conscientemente não temos acesso. Os gráficos têm um efeito de interpretação transparente e evidente: é justamente nessa relação que o efeito ideológico se manifesta, nesse processo é preciso devolver a opacidade ao gráfico.

A respeito da linguagem dos gráficos, Souza (2010, p. 12) explica que

a leitura de gráficos parece exigir não apenas a decodificação de dados compilados, mas parece solicitar um olhar que se estenda para além das evidências, um olhar que perceba os gráficos enquanto construção humana, os quais trazem em si versões sobre fatos e assim estão carregados de ideologias e valores.

Sobre a leitura de gráficos sob o ponto de vista discursivo, Souza (2010) analisa que, para que a leitura se realize como processo de interpretação, faz-se necessário que haja uma memória discursiva inscrita através da qual o sentido se produz.

Podemos então pensar que, ao lermos gráficos, acessamos automaticamente um conjunto de regras anônimas que produzem os efeitos da nossa leitura. Então podemos considerar os gráficos como objetos discursivos, os quais apesar de poderem manter relações com os discursos verbais, possuem suas especificidades e também a capacidade de gerar diferentes interpretações (SOUZA, 2010, p. 12).

Por outro lado, a ideia que prevalece no imaginário coletivo é a imagem clichê de que na Bahia e, por consequência, no Nordeste brasileiro, as temperaturas são sempre elevadas e que todo o Nordeste brasileiro é constituído pelo clima semiárido, motivo principal do seu subdesenvolvimento. O climograma da cidade de Barra fornecido na questão corrobora o clichê, uma vez que se pode observar no rodapé do gráfico a informação de que a média de temperatura anual é 26°C e de que há baixíssima pluviosidade (ver figura 01).

No entanto, questionamo-nos: como deslizar, problematizar ou questionar as imagens clichês? Para Deleuze (2007), existe uma possibilidade de desviar da imagem clichê, fazendo-se:

rapidamente ‘marcas livres’ no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável.

Essas marcas são acidentais, ‘ao acaso’; mas vê-se que a mesma palavra acaso de modo algum designa probabilidades, designa agora um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade. Pode se dizer que essas marcas não são representativas, justamente porque dependem do ato ao acaso e nada exprimem que se refira à imagem visual: elas só dizem respeito à mão do pintor. Mas, por isso só servem para serem utilizadas, reutilizadas pela mão do pintor, que vai se servir delas para extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração e da narração nascente. (DELEUZE, 2007, p. 97-98).

Para Deleuze (2007), é preciso fazer furos na imagem clichê para que outras imagens- possibilidades apareçam. O problema não estaria então no clichê, mas em outras possibilidades de apresentação que ele sombreia, apaga e silencia, estabilizando uma ordem já previamente estabelecida como única verdade. Pesando assim, quais outras imagens possíveis poderiam compor o cenário climático e político, social da região Nordeste do Brasil?

A imagem clichê é uma pista interessante para pensar o climograma. Se considerarmos o processo histórico, identificaremos que o Nordeste tem sua construção imagético-discursiva que insere o seu clima como principal característica da região.

Se considerarmos, ainda, que essas imagens fazem parte de uma prática ritualizada imagético-discursiva, um diálogo com Pêcheux nos parece adequado, pois, para ele:

E através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de motim e de insurreição: o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição (PÊCHEUX, 1990, p. 17).

Com isso, o autor indica que, para romper o ciclo da repetição, é necessário quebrar com os rituais que reproduzem a repetição do dizer, pois nesse círculo muitos outros discursos são impedidos de emergir. Por isso, a quebra, a falha, a rachadura são necessárias para que discursos outros irrompam. Por outro lado, o mesmo Pêcheux nos explica que todo ritual é passível de falhas, fissuras, por onde as transgressões passeiam.

Outra ideia potente para que se possa pensar o clichê são as imagens canônicas. Na esteira de Saliba (1999), Molina (2016, p. 225) explica que as imagens canônicas assim se constituiriam, ou seja:

(...) seriam aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual, onde, tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. [Assim, são] (...) imagens de tal forma incorporadas

em nosso imaginário coletivo que as identificamos rapidamente. (...) Os livros didáticos são, quase que infinitamente ilustrados com imagens canônicas (SALIBA, 1999, p. 437).

As imagens canônicas são pontos de referências, pontos de ancoragem que dão identidade à memória discursiva que está para uma memória coletiva em sua natureza constitutiva. Essas imagens são construídas coletivamente no jogo seletivo do que deve ser lembrado como imagens identitárias de um espaço, região e o que deve ser esquecido pelas sociedades. As imagens clichês e as imagens canônicas fazem parte um mesmo conjunto de imagens estabilizadas que apresentam e representam uma sociedade, como, por exemplo, as imagens que são construídas dos nordestinos, pelos próprios nordestinos e pelos não nordestinos. Existem variados suportes verbais e não-verbais que se ocupam de construir imagens de um Nordeste.

As imagens canônicas e as imagens clichês são pontos, imagens-âncoras/normativas que apoiam, amparam, alicerçam, suportam e sustentam as memórias discursivas. São pontos de apoio, pontos de descanso da memória discursiva, que não podem ser tomados fora do contexto constitutivo. São pontos porque são imagem pontuais, limitadas como representação, mas que fazem parte de um conjunto discursivo muito maior e mais estruturado. As imagens âncoras precisam de tempo para circular pelo imaginário social, precisam de tempo para serem esquecidas e espaço-tempo para serem acessadas, como nesse caso, no momento da realização das provas do vestibular. Essas imagens são reguladas, ajustadas, manipuladas agenciadas pelos mecanismos de memórias e esquecimentos. Nessa disputa de forças, alguns dizeres são legitimados, outros são silenciados.

No sentido colocado por Medeiros (2009), enquanto objeto simbólico, a imagem na AD ganha dimensão de ser significada na relação com o interlocutor, do mesmo modo em que as imagens também fazem parte do jogo político pelo poder de forças que as fazem hegemônicas ou não. O significado das imagens são, assim, construções históricas, políticas e discursivas, por exemplo, as imagens que circulam como predominantes sobre o Nordeste brasileiro, parte das quais estão na epígrafe que inicia este texto. O Nordeste é precário, seco, árido, subdesenvolvido, carente, pobre, a sua vegetação é caatinga, espinhenta, feia, cinza. É possível ainda relacionar essas características da caatinga à famosa frase “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” de Euclides da Cunha, presente em seu mais conhecido livro “Os sertões”, ser forte é resistir às intempéries da natureza e,

para isso, é preciso manter a dureza para permanecer em meio à seca, à fome e à pobreza.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A AD, construto teórico-metodológico do qual partilhamos, deve ser pensada tal qual deve ser a escola e a universidade, ou seja, está colada à vida. É na vida que os sentidos são construídos, reconstruídos, ressignificados, rompidos, fragmentados, deslizados, esquecidos e estabilizados. Logo, pensar o discurso é também pensar as práticas políticas de seus interlocutores, o jogo da linguagem; é, sobretudo, um jogo político de esquecimentos e permanências, de rupturas e engessamentos, de “verdades” que falham.

Os climogramas da questão 16 e 06 reforçam o clichê e as imagens canônicas construídas da região Nordeste, que é identificado e caracterizado – pelas mídias diversas: revistas, jornais, tevê, música, literatura, ciência e pelos livros didáticos de geografia – por um clima semiárido e com vegetação de caatinga, apenas. O Nordeste é quente e seco. Essa é a imagem construída do Nordeste brasileiro. Mas quantos Nordestes cabem em um mesmo Nordeste? E quantas imagens podem ser decorrentes desses Nordestes? Quantos tipos climáticos são possíveis identificar nessa região que é tão extensa do ponto de vista espacial? Afinal, o que se quer silenciar?

O ponto de tensão presente nas questões analisadas diz respeito, sobretudo, ao uso da linguagem verbal e imagética e suas relações na produção de sentido. Assim, se para Pêcheux(2014), a língua é polissêmica e opaca, e o real da língua é a falha; o mesmo podemos aceitar em relação ao dizer sobre o espaço: ele é polissêmico, não transparente, e o seu real não é a sua totalidade, mas as fissuras que são abertas pelo movimento cambiante das relações entre natureza, história e sociedade.

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Helena HathsueNagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 3 ed. rev. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. *Revista do GELNE*, v. 12, n. 2, 2010.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos, São Paulo: Edufscar, 2009. p. 45-68.



\_\_\_\_\_. O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURKY, Freda. (Org.). Os múltiplos territórios da análise do discurso. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

INDURSKY, Freda. O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites. In: ORLANDI, Eni. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (Orgs.). *Introdução às ciências da linguagem: Discurso e textualidade*. Pontes Editores: Campinas, São Paulo, 2015.p. 37-87.

MEDEIROS, Caciane Souza de. Formação Ideológica: o conceito basilar e o avanço da teoria. In: IV Seminário de Estudos em Análise do Discurso - SEAD, 2009, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Anais... Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em <http://analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/CacianeSouzaDeMedeiros.pdf>. Acesso em 07 de abril de 2017.

MOLINA, Ana. Imagens sobre História do Paraná em livros didáticos de História: a paisagem e a memória em pequenos relicários. In: MOLINA, Ana; FERREIRA, Carlos Augusto Lima. *Entre textos e contextos: caminhos do ensino de História*. Curitiba: Editora CRV: 2016.

ORLANDI, E. “Michel Pêcheux e a Análise de Discurso”. In: *Estudos da Língua(gem)*, n. 1, p. 9-13, 2005.

\_\_\_\_\_. Análise de Discurso. In: Orlandi&Lagazzi-Rodrigues (Orgs.). *Introdução às ciências das linguagens – Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 11 – 31.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 12. ed. Pontes Editores, Campinas, São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. Texto e Discurso. ORGNAON: Revista do Instituto de Letras da UFRGS. [online]. Volume 9, número 23, 1995. Rio grande do Sul. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/issue/view/1690>. Acesso em: 08.10.2017.

PÊCHEUX, M. “Delimitações, inversões, deslocamentos”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, v. 19, p. 7-24, 1990.

\_\_\_\_\_. Papel da memória. In ACHARD, Pierre. (Org.). *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, São Paulo: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SOUZA, Edson Roberto de. *Leituras, limites e possibilidades de gráficos do ENEM no contexto do aquecimento global e das mudanças climáticas*. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em História e Ensino das Ciências da Terra) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

## ENTRE *LARARIA* E ORATÓRIOS: A REPRESENTAÇÃO DA RELIGIOSIDADE EM PLAUTO E SUASSUNA<sup>87</sup>

Sônia Aparecida dos Santos<sup>88</sup>

Resumo: Ao subintitular *O santo e a porca* (1957) como uma “imitação nordestina de Plauto” - referindo-se à comédia *Aululária* do dramaturgo romano (séc. III-II) - Suassuna abre caminho para que se pense nos pontos de aproximação entre sua peça e a matriz declarada. Diversas pesquisas têm sido feitas nesse sentido e alguns tópicos explorados de modo mais frequente, dentre eles o tema da avareza, as passagens idênticas e a questão dos nomes das personagens, todos aspectos muito importantes para se compreender a relação entre as referidas produções. Acreditamos, porém, que há outros tópicos ainda pouco explorados, como a religiosidade que buscaremos discutir neste estudo. A comparação das personagens divinas, o deus Lar na peça romana e Santo Antônio na nordestina, permite apreciar as escolhas do dramaturgo brasileiro, bem como questões culturais que interferem na recepção da obra clássica no contexto hodierno. Nosso objetivo é analisar de que modo, embora “nordestinizando” sua comédia, Suassuna dialoga com o texto plautino, permitindo a um público conhecedor da matriz textual não apenas perceber que está diante de uma adaptação, como também refletir sobre seus efeitos.

Palavras chave: Plauto. Suassuna. Religiosidade. Recepção. Intertextualidade.

Abstract: Subtitling *O santo e a porca* (1957) as a “Northeastern imitation of Plautus” – to refer by himself to the comedy *Aulularia*, wrote by the Roman dramatist (3rd -4th B.C.) – Suassuna opens out a way for minding on the points of approach between his drama and the declared matrix. Several types of research have been made in this way and some topics more frequently explored, as well as avarice, the identical passages, and the question of characters’ names, all very important aspects to comprehend the relation between the referred works. However, we believe that there are other understudied topics yet, as like the religiousness that we discuss in the present study. The comparison of divine characters, the god Lar in the Roman drama and Saint Anthony in the Northeastern one, allows appreciating the choices by the Brazilian playwright as like cultural issues that interfere in the reception of the Classical work in current context. Our intention is to analyze how, although giving a Northeast ambiance to his comedy, Suassuna dialogs with the Plautine text, allowing to a textual matrix knowledgeable public not only to perceive that is facing of an adaptation but also to reflect on its effects.

Keywords: Plautus: Suassuna. Religiousness. Reception. Intertextuality.

---

<sup>87</sup> Uma versão resumida deste texto foi apresentada no IV Colóquio Internacional *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, realizado em dezembro de 2017.

<sup>88</sup> Doutoranda em Linguística – Letras Clássicas, UNICAMP, soninhacps@gmail.com. Bolsista CNPq.

## 1 INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna ao subintitular sua comédia *O santo e a porca* como: “imitação nordestina de Plauto”, numa clara alusão ao modelo romano *Aululária*, revela, desde o início, a sua estratégia: não apenas retomar o texto clássico, mas matizá-lo com a cor local, tingindo-o de nordestino<sup>89</sup>. Ao explicitar o seu modelo, Suassuna suscita diversas questões que têm sido analisadas em estudos que buscam comparar as referidas produções.<sup>90</sup> Porém, ao que sabemos, tais pesquisas não consideram, mais sistematicamente, de que maneira o dramaturgo paraibano procede à recepção de uma comédia clássica da Antiguidade ao compor sua peça e, nem mesmo, ao modo como ocorre tal ambientação em um contexto temporal e geograficamente tão afastado da matriz adotada<sup>91</sup>.

Para refletir sobre o assunto, elegemos a questão da religiosidade, em ambas as peças, sobretudo o que tange às divindades. Na *Aululária*, o deus Lar e em *O santo e a porca*, Santo Antônio. Acreditamos que o referido tema é de extrema importância para o desenvolvimento das comédias em questão e que analisá-lo mais detalhadamente poderá servir para compreendermos melhor o diálogo que Suassuna declaradamente busca estabelecer com o texto antigo.

## 2 NA LAREIRA DE EUCLIÃO, UM DEUS LAR RESSENTIDO

A questão da religiosidade na comédia *Aululária*, que Plauto escreve entre os séculos III e II a.C., tem sido discutida por alguns latinistas, dentre eles Jocelyn, 1985; Christenson, 2007; Crawford, 2007; Jeppesen, 2013. Há, na referida peça, além da menção a divindades gregas, através de interjeições diversas (“Por Castor, por Hércules, por Pólux), exclamadas pela maioria dos personagens, além de algumas referências a

---

<sup>89</sup> As “cores” nordestinas com as quais Ariano Suassuna faz questão de matizar toda a sua obra dizem respeito mais a um espaço mítico discursivo que ao lugar geográfico propriamente dito. Sobre a questão da criação do Nordeste como um espaço discursivo consultar Albuquerque (2001).

<sup>90</sup> Grande parte deles tem como foco a questão da avareza, a semelhança entre os nomes das personagens e as cenas idênticas. Cf. Boldrini (1985); Guapiassu (1985); Pociña López (1996); Trevizam (2013).

<sup>91</sup> Conforme Hardwick (2003, p.8), ao termos em vista a recepção de um texto clássico é preciso considerar de que maneira o autor hodierno analisa, apropria-se do texto antigo e o adapta à sua própria cultura e contexto histórico. Além disso, salienta a estudiosa, estabelece-se entre a matriz escolhida e o texto que dela se origina um relacionamento de duas vias. Isso porque também fatores externos à antiga fonte terminam por contribuir para sua recepção moderna, além de incutir-lhe novas dimensões, que podem influenciar na maneira como esta será compreendida.

Júpiter (*Iuppiter*, *Aul.* 85, 241, 658, 761 e 776), deidades que são tipicamente romanas. Assim, fazem-se presentes, ainda que de modo não personificado, as deusas Fortuna (*Fortuna*, *Aul.* 100) e Fides (*Fides*, *Aul.* 584, 586, 608, 611, 614 e 621) e o deus Silvano (*Silvano*, *Aul.* 674, 676 e 766), os quais se relacionam de algum modo com o tesouro de Euclião.

Além dos referidos seres divinos, a presença mais ativa fica por conta do deus Lar (*Lar Familiaris*), este, além de recitar o prólogo (*Aul.* 1-39), tem uma participação bastante direta no desenrolar dos acontecimentos. Veremos adiante que, devido a isso, a sua caracterização e participação mostra-se um pouco incomum se comparada à de outras personagens divinas presentes nas peças plautinas, inclusive nos prólogos<sup>92</sup> (Abel, 1955; Stockert, 2016; Grimal, 1992).

Em alguns casos, as divindades não interferem no desenvolvimento do enredo, é o que ocorre na *Cistellaria* (*A Comédia das cestas*), na qual o deus Auxílio (*Auxilium*) na terceira cena (*Cist.*149-201), em um prólogo deslocado, apenas revela à audiência o argumento, sem qualquer tipo de participação mais ativa na história.

Em *Anfitrião*, ao contrário, os seres divinos participam de modo bastante efetivo. Nessa comédia, em especial o deus Mercúrio (em latim *Mercurius*) possui uma dupla função. Isso porque, além de recitar o prólogo (*Amph.* 1-152), entra em cena (*passim*), cumprindo as ordens de seu pai Júpiter (em latim *Iuppiter*). Tudo isso para ajudá-lo nas aventuras que esse deus enamorado, também personagem, pretende realizar, a fim de seduzir Alcmena, esposa do general Anfitrião. Para isso, Mercúrio se metamorfoseia no escravo Sósia, criando situações cheias de peripécias e de grande efeito cômico (Cf. Christenson 2000; Costa 2013; sobre sua recepcao, cf. Gonçalves, 2017).

No caso da *Aululária*, temos a única peça plautina em que, como ressalta Jocelyn (1995)<sup>93</sup>, uma divindade romana, o deus Lar, sem equivalência no panteão grego, aparece como enunciatadora do prólogo. Plauto nos coloca diante de uma deidade ressentida pelo abandono que alegadamente sofreu por parte das várias gerações da família em que vive, apesar de ter sido o guardião incansável de um tesouro que pertencera ao avô de

---

<sup>92</sup> As comédias plautinas têm as seguintes personagens divinas recitando o prólogo: além do deus Lar em *Aululária*, a estrela Arcturo, em *O cabo* (*Rudens*); o deus Mercúrio, em *Anfitrião* (*Amphitruo*); o deus Auxílio, na *Comédia das Cestas* (*Cistellaria*) - neste caso, num prólogo postergado; as alegorias Pobreza e a Luxúria, nas *Três Moedas* (*Trinummus*). Além disso, apesar de não haver um consenso, alguns autores (Cf. Abel, 1955, p.55; Mac Cary; Willcock, p. 97-98) consideram a possibilidade de prólogo de *Cásina* ser recitado pela deusa Fé (*Fides*).

<sup>93</sup> Para mais informações acerca da questão cf. discussão em Cardoso 2005, p. 91-99.

Euclião (*Aul.* 15-20)<sup>94</sup>. A divindade faz questão, ainda, de apresentar esse morador, já um ancião, como tão ou mais pão duro que seus ancestrais que ali dantes moraram, como se a questão da “pão-durice” fosse uma característica quase genética (*Aul.* 21-22)<sup>95</sup>: Deixou ele um filho que habita agora aqui e que é igualzinho ao que foram o pai e o avô.” (Trad. de SILVA, 1952, p. 62).

Ademais o deus Lar da peça plautina nos é apresentado com características bastante particulares, em termos de culto inclusive<sup>96</sup>. Sabe-se que, em Roma, cada família tinha seu deus protetor doméstico, o Lar. A divindade era cultuada no *lararium*, uma espécie de altar ou capela doméstica, destinada a esse culto. No caso de sacrifícios domésticos, eram oferecidas flores, perfumes e um pouco de tudo o que houvesse na mesa a esse deus.<sup>97</sup> Outrossim, era o *pater familias* o responsável pela manutenção do ritual em honra a tais deidades domésticas<sup>98</sup>.

No caso da Aululária, quem realiza o culto do deus Lar, oferecendo-lhe, diariamente, além de preces, outros agrados é Fedra (*Phaedra*), filha do avarento Euclião por quem a divindade demonstra um grande apreço, já que esta se mostra uma devota ardorosa, uma espécie de carola da antiguidade (*Aul.* 24-25)<sup>99</sup>.

Ficamos sabendo ainda, também através do prólogo, de dois dados importantes para a nossa consideração sobre a religiosidade na peça romana. Um deles diz respeito a uma convenção do gênero cômico em que Plauto escreve - a Comédia Nova - isto é, a de apresentar como não consensual (da parte da mulher) a relação que gerasse a gravidez de moças de família que fossem solteiras.<sup>100</sup> Segundo a peça, a jovem fora violentada durante as *Cerealia*, festas em homenagem à deusa Ceres (Deméter em grego) (*Aul.* 35-37). Desse festival específico, pouco se sabe modernamente, mas, pelo contexto da peça de Plauto, pode se supor um clima festivo de vinho e de liberdade nos costumes<sup>101</sup>.

<sup>94</sup> Ao longo deste estudo, citamos o texto latino da edição de Lindsay (1907), publicada pela editora de Oxford.

<sup>95</sup> *is ex se hunc reliquit qui hic nunc habitat filium / pariter moratum ut pater avosque huius fuit.* (*Aul.* 21-22).

<sup>96</sup> Sobre a caracterização do Lar e de seu culto na peça aparecerem de modo peculiar, cf. K. ABEL, 1955, p. 41; W. STOKERT, 1992, p. 41.

<sup>97</sup> Cf. o dicionário de mitologia de P. Grimal (1992), sob verbete “Lar”, que aponta fontes antigas para a divindade que ainda serão analisadas por nós.

<sup>98</sup> Cf. TREVIZAM, 2004, p. 66.

<sup>99</sup> *huic filia una est. ea mihi cottidie / aut ture aut vino aut aliqui semper supplicat, / dat mihi coronas.* (*Aul.* 24-25)

<sup>100</sup> Sobre o topos da violência sexual na comédia nova grega e romana, cf. Rosinvach (1988).

<sup>101</sup> “Não sabemos exatamente quais as particularidades das festas de Ceres celebradas em Roma - as chamadas *Cerealia*. Virgílio, nas *Geórgicas*, aconselha os jovens a fazerem libações com vinho em honra

O outro dado é que, segundo antecipa o deus Lar, Fedra, apesar de não saber quem a violou, casar-se-ia com o responsável pelo ato. E isso aconteceria através da ajuda divina. Nas palavras do deus: “para lhe mostrar o meu agradecimento fiz que Euclião encontrasse o tesouro para que mais facilmente pudesse casá-la, se tal fosse seu<sup>102</sup> desejo”.(Trad. de SILVA, 1952, p.62)<sup>103</sup>.

A um público moderno que tenha como referência a religião cristã atual (como é o caso de Suassuna), é possível que a divindade romana pareça por demais interessada, rancorosa e até vingativa. Isso porque ela faz questão de ser homenageada com bens materiais e, chega a manipular, de alguma forma, as personagens para que seu intento se realize e Fedra se case com Licônidas (o jovem de quem estava grávida) no suposto desfecho<sup>104</sup>. Em primeiro lugar, quando revela sobre o tesouro a Euclião, o deus faz com que o velho tenha seu comportamento alterado<sup>105</sup>. Portanto, tudo indica que foi por essa intervenção do deus Lar que o *senex* passa a isolar-se em um mundo de preocupações e angústias, do tipo: “Vou já ver se o ouro está como o deixei”, diz Euclião, “Pobre de mim, ele me atormenta de todo jeito” *Aul.* (67-68). Além disso, é o Lar, ainda, quem inspira o velho Megadoro, rico vizinho de Euclião, a pedir a mão da moça ao pai, conforme anuncia o deus: “Hoje farei que um velho da vizinhança a peça e casamento. E o farei para que a despose mais facilmente o jovem que a seduziu” (*Aul.* 31-34).

Percebemos, assim, que a temática do casamento aparece, desde o início da peça,

---

de Ceres, o que não condiz com o costume grego - que prescrevia total abstinência de qualquer espécie de bebida durante os festejos em homenagem a Deméter. Ovídio, nos *Fastos*, se refere às *Cerealia*, não chegando, contudo, a descrevê-las com precisão. Lembra, entretanto, que no dia 11 de abril, quando se iniciam as festividades que duram nove dias — referência às nove noites durante as quais Ceres procurou pela filha raptada—, devem-se queimar grãos de incenso em homenagem à deusa ou, na falta de incenso, acender tochas odoríferas.” Cardoso (1988, p.259).

<sup>102</sup> Sobre a ambiguidade na expressão latina (desejo do pai ou da filha?), cf. Cardoso 2005, p.90.

<sup>103</sup> *thensaurum ut hic reperiret Euclio, quo illam facilius nuptum, si vellet, daret.*

<sup>104</sup> “Codrus Vrceus, sábio do século XV, reconstituiu o fim do 5º ato, baseado em elementos fornecidos pelo Prólogo, pelo Argumento e por alguns versos citados por um gramático.” (Aída Costa in Plauto, 1967, p.125).

<sup>105</sup> Ao que parece, antes da descoberta da panela de ouro, Euclião apresentava outro comportamento. Isso é perceptível ao se analisar a fala de Estáfila na segunda cena da peça: “Estáfila: Por Cástor, não serei capaz de dizer que mal aconteceu ao meu senhor, não sou capaz de imaginar de que loucura está possuído. À coitada de mim, como estão vendo, põe-me, num dia, dez vezes fora de casa. Por Pólux, não sei que fúrias se apoderaram desse homem. Leva as noites todas em claro; e os dias, passa-os todos em casa, como um sapateiro coxo. E não sei como continuam a esconder-lhe a desonra da filha; sua hora se aproxima. Só me resta – eu acho – transformar-me num *i* maiúsculo, com um nó corredio no pescoço.” (*Aululária*, 1967, p. 78). Em latim: *Noenum mecastor quid ego ero dicam meo malae rei evenisse quamve insaniam, queo comminisci; ita me miseram ad hunc modum decies die uno saepe extrudit aedibus. 70 nescio pol quae illunc hominem intemperiae tenent: pervigilat noctes totas, tum autem interdium quasi claudus sutor domi sedet totos dies. neque iam quo pacto celem erilis filiae probrum, propinqua partitudo cui appetit, 75 queo comminisci; neque quicquam meliust mihi, ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram longam, <meum> laqueo collum quando obstrinxero* (*Aul.* 69-79)

de certa forma atrelada à questão da religiosidade, uma vez que todo o “imbróglio” criado a partir do achado do tesouro por Euclião deu-se com o propósito, expresso pelo deus, de ajudar sua devota a ser desposada. Estaríamos diante de um deus Lar casamenteiro? Ou será que tal pensamento é fruto da influência que nos causou a leitura de *O santo e a porca* que traz como referente da divindade romana, Santo Antônio, bastante conhecido em todo o Brasil como aquele que ajuda as moças a conseguirem marido? Seja como for, o que move a divindade é, de um lado, seu interesse em proporcionar uma recompensa à Fedra por louvá-lo diariamente; de outro, ao que parece, há um desejo divino de acertar as contas com o avarento e seus antepassados.

### 3 NO ORATÓRIO DE EURICÃO, UM SANTO ANTÔNIO ONIPRESENTE

Assim como nas casas romanas havia o *lararium*, local em que eram feitas oferendas ao *lar familiaris*, é comum nas casas do Nordeste brasileiro a presença de oratórios na sala, lugar de destaque da casa, onde é colocado o santo de devoção familiar; há, ainda, o costume de se celebrarem as novenas, quando os vizinhos se reúnem para rezar em louvor desse santo.<sup>106</sup>

Aparentemente, ao fazer a transposição da fábula plautina para esse ambiente, Suassuna procura manter traços da matriz textual que facilmente serão entendidos pelos leitores de Plauto, ao mesmo tempo em que incorpora ao enredo elementos do cotidiano nordestino. Com isso, o dramaturgo brasileiro proporciona uma leitura abrangente para públicos variados e mantém em suas peças, ainda que *avant la lettre*, o tão prezado caráter “armorial”, a ser expresso a partir da década de 70.<sup>107</sup>

O fato do dramaturgo ter-se convertido ao catolicismo em 1957, por influência de sua esposa<sup>108</sup>, pode representar uma das das possíveis explicações para a reiterada presença da questão religiosa em suas peças<sup>109</sup>. Outra seria o fato de que, conforme o

<sup>106</sup> VAINFAS, 2003, p.30-31.

<sup>107</sup> “É por isso que procuro um teatro que tenha ligações com o clássico e com o barroco: na minha opinião, está é a posição que pode atingir melhor o real, no que se refere a mim e a meu povo. Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever, em minha região, o espírito tradicional e universal” (SUASSUNA, 2008, p. 47)

<sup>108</sup> Cf. Nogueira, 2000, p.75.

<sup>109</sup> No Nordeste brasileiro, em termos gerais, a religiosidade, sobretudo o catolicismo, faz-se muito presente no dia a dia das pessoas. Tem-se, comumente, notícias de reuniões em casas para celebração de novenas, romarias, procissões, em que as imagens dos santos de maior devoção são levadas em andores, além de festas celebradas nos dias destes, o que ocorre sempre em tons festivos. Cf Soares (2008, p.139) “Os homens

autor constantemente também menciona, sua obra se baseia, sobretudo, nos *Folhetos* e no *Romanceiro* nordestino<sup>110</sup>, nos quais a presença desse elemento é bastante forte<sup>111</sup>.

Em *O santo e a porca*, não há a atuação da divindade de modo tão personificado quanto em *Aululária*. Diferentemente do que ocorre com o *deus Lar*, que recita o prólogo da comédia latina Santo Antônio nos é apresentado na forma de uma tácita estátua, que é colocada por Euricão sobre uma porca de madeira recheada de dinheiro. A função do santo é, segundo enuncia seu dono por toda a obra, proteger tal tesouro contra o roubo.

Podemos pensar que, além de manter uma correspondência com o *Lar familiaris* romano, a representação da divindade por meio de uma estátua serve para dar à narrativa uma verossimilhança adequada ao que Suassuna manifesta adotar. O autor brasileiro se diz “um realista”, embora não “à maneira naturalista — que falseia a vida — mas à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida.”<sup>112</sup> Assim, em *O Santo e a Porca*, sem personagens fantásticos ou deuses falantes, fica-se mais ao pé da terra.

A escolha de Santo Antônio pelo dramaturgo é feita de modo muito eficaz. Suassuna aproveita da fama de casamenteiro que o santo tem (surgida em Portugal e que rapidamente se espalhou para outros países como Espanha e Galiza<sup>113</sup>, e que mais tarde chegou ao Brasil). Ademais, a referida divindade é conhecida como recuperador de objetos perdidos, favorecedor da fertilidade, protetor das localidades e das casas<sup>114</sup>,

---

devotados aos santos os colocam como objeto de consagração dos núcleos familiares (oratório), dos pequenos povoados (capela) e em meio às grandes massas (santuários), com celebração frequente de ritos, razão pela qual cada família tende a eleger um santo ou vários santos protetores e, em consequência, vêm os santuários, as relíquias, as imagens, as orações, os benzimentos, os milagres e as promessas.”

<sup>110</sup> Cf. Suassuna, 2008, p.173.

<sup>111</sup> Para Soares (2008), há, em especial nessa região, a prática de um catolicismo adaptado, levado a cabo por pregadores que, de alguma forma, subvertem a religião oficial, ao torná-la mais próxima da realidade das pessoas; além disso, os fiéis se apegam a essa religiosidade, sobretudo, quando se sentem inaptos para resolver as dificuldades pelas quais passam, buscando ajuda, muitas vezes, em promessas feitas aos santos de devoção em troca de favores divinos. Nesse contexto, portanto, as divindades são vistas como a solução para os problemas “O cristianismo vivido nessa região é eivado de paganismo apropriado pelas comunidades rurais e por agentes religiosos que, sabendo ler, aprenderam a fazer adaptações que resultaram em religiosidades alegres, festivas, constituídas de cores, de ritmos e de ruídos, mas também de choro, porque irritavam a religião oficial, particularmente com os comportamentos considerados de desrespeito e de desacato a Deus, a Jesus e a Nossa Senhora, como as práticas de ridicularização dos símbolos ou qualquer forma de inversão ou negação da Igreja romana”, Soares (2008, p.137). Ainda vamos comparar essa situação, notável na peça de Suassuna, com a que vemos na *Aulularia* de Plauto.

<sup>112</sup> Suassuna (2005, p. 6).

<sup>113</sup> Sobre a questão da caracterização de Santo Antônio como santo casamenteiro conferir a excelente tese de doutoramento de Isabel Maria Dâmaso de Azevedo Vaz dos Santos (pp. 112-117) Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16154/1/ulsd070008\\_td\\_tese.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16154/1/ulsd070008_td_tese.pdf)

<sup>114</sup> Cf. Santos (2014) pp. 98-119, Cf. Vainfas (2003, p. 30-31).



(dentre outras atribuições que não discutiremos aqui).

Acreditamos que Suassuna, além de lançar mão do fato de Santo Antônio ser bastante querido no Nordeste brasileiro, sobretudo por conta das festas juninas, tão presentes na cultura daquela região, aproveita-se das atribuições dadas ao ser divino, tanto para aproximá-lo do deus Lar romano, quanto para representar o espaço geográfico e cultural em que ambienta sua comédia. Tudo isso serve, também, é claro, para criar recursos cômicos, como por exemplo, neste diálogo entre Euricão e Santo Antônio:

“Ah, agora estou só. Estará escondido? O quarto está vazio. E aqui? Ninguém. Agora, nós, Santo Antônio! Isso é coisa que se faça? Pensei que podia confiar em sua proteção, mas ela me traiu! Você, que dizem ser o santo mais achador! É isso, Santo Antônio é achador e esta ajudando a achar minha porca! Eu devia ter me pegado era com um santo perdedor!”  
(SUASSUNA, 2013, p.53-54)

O santo está muito presente na peça suassuniana: constatamos, ao todo, em seu texto 62 menções a ele. Tais referências vão de simples interjeições: “Santo Antônio! Santo Antônio”, a “conversas”, na verdade monólogos, em que Euricão se dirige a ele. Além de trazerem informações sobre a divindade, tais falas fazem revelações sobre o passado do velho avaro e colaboram para entendermos, inclusive, o porquê de sua sovinice em relação à porca, como, por exemplo, quando Euricão menciona o fato de ter sido deixado pela esposa e colocado a porca no lugar desta<sup>115</sup>.

Diferentemente do que ocorre com Euclião na peça plautina, o motivo que faz com que Euricão mude sua personalidade em *O santo e a porca* não é a ação direta da divindade sobre ele, mas o abandono da esposa. É nesse ponto que parece ter havido como que uma substituição desta pela porca.

O modo como Suassuna representa o santo enfatiza uma dicotomia que guia as ações do velho avaro: Santo Antônio representa a dimensão mundana, que não é apenas material, mas também carnal. É notável que o personagem empregue por cinco vezes o substantivo “sangue” para se referir à porca - em todas elas, o tesouro do avaro

---

<sup>115</sup> **EURICÃO** — Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar meu sangue, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária de meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é "ou ele ou nada"! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. Ah, minha bela, ah, minha amada! Aqui você fica muito à vista de todos, todo mundo deseja a sua beleza, a sua bondade. É melhor levá-la para um lugar escondido. A mala do porão, é lá! Aí você ficará em segurança e eu poderei dormir de novo. (SUASSUNA, 2013, p.33-34).

encontra-se em suposto perigo de roubo<sup>116</sup>.

Suassuna lança mão dessa “paixão” do avarento, criando cenas de extrema hilaridade, como quando Euricão acha que sua porca foi roubada e, com alívio por ver que ela está em segurança, comenta: Ah, minha porquinha querida, que seria de mim sem você? Chega dá uma vontade da gente se mijar! (...). Se eu pudesse, comia você inteirinha! Ai, mas é impossível! Senão, desconfiam! (SUASSUNA, 2013, p. 13).

No entanto, com relação ao desfecho de ambas as peças, podemos perceber uma diferença bastante pontual – ao menos se levarmos em conta a reconstituição moderna das últimas cenas da *Aululária*. Isso porque o desfecho da peça *plautina* não chegou aos nossos dias, sendo atribuída a sua reconstituição a Codro Urceu, latinista do século XV, que teria escrito o final do ato V, a partir das informações presentes no prólogo (*Aul.* 25-27), além de alguns versos citados pelo gramático Nônio (98, 20)<sup>117</sup>.

Conforme tal leitura, Euclião recupera seu ouro e o emprega como dote para a filha Fedra, após descobrir que esta está grávida e será desposada por Licônidas, indo inclusive morar com o jovem casal, desse modo, além de ganhar uma nova família, e ao que parece se regenerar, o velho parece passar o seu estimado tesouro a mãos fortes e jovens, também buscando protegê-lo ainda mais.

Já Euricão, o avarento de Suassuna, perde tudo. Ao ser informado por Eudoro que o dinheiro que guardara - após anos de duras economias - não tinha mais valor, desespera-se e percebe a solidão em que se encontra. Quando a filha Margarida o convida para morar com ela, escolhe isolar-se do mundo, trancando-se com Santo Antônio como única companhia. É para o santo, pois, que o avarento volta após ter perdido seu maior bem.

Na adaptação que Suassuna faz de Plauto, o velho avarento termina sozinho, isolado do mundo, e, ao que tudo indica, castigado por ter preferido a porca a Santo Antônio. Olhando mais de perto a questão, porém, há uma revelação, ao menos parcial, colocada a Euricão:

**EURICÃO** - Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu

<sup>116</sup> “Vive farejando ouro, como um cachorro da molesta, como um urubu, atrás do sangue dos outros. Mas ele está muito enganado. Santo Antônio há de proteger minha pobreza e minha devoção”. SUASSUNA, 2013, p. 23, grifo nosso)

<sup>117</sup> Cf. KONSTAN, 1983, p. 40-41 e comentário de Stockert ad loc. (PLAUTUS, 1983, p. 6-8)].

comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! Agora vão, quero ficar só! (SUASSUNA, 2013, p.78)

Ao final da peça, parece haver uma espécie de libertação do avaro, que é retirado de um mundo de ilusão, criado pela posse da suposta riqueza, para voltar à realidade de todo o ser humano, o destino inexorável: a morte. E, mais uma vez o velho recorre à divindade, buscando a resposta para sua inquietação: *Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?* (SUASSUNA, 2013, p.78).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao adaptar a peça antiga ao contexto moderno, Ariano Suassuna muito mais do que proceder a uma “imitação” de Plauto. Conforme afirma no subtítulo de *O santo e a porca*, Suassuna recria, no ambiente que elegeu como palco para praticamente toda a sua produção teatral, não apenas a história, como todos os personagens que a compõem de modo independente. Ele o faz com brasilidade, certamente, sem esquecer a matriz de que se utilizou, num movimento de “assimilação e independência, entre os discursos de identidade cultural<sup>118</sup>” de ambos os enredos. Suassuna possibilitando ao público em geral se encantar e se divertir com a história de Euricão Engole Cobra. Ele permite, ainda, ao público conhecedor de Plauto perceber todas as aproximações e nuances envolvidas na recepção de um texto antigo.

## BIBLIOGRAFIA

ABEL, K. *Die Plautusprologue: Inaugural dissertation*. Frankfurt am Main, s.n., 1955.  
ALBUQUERQUE JR., D.M *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.

BEARD, M.; NORTH, J.; PRICE, S. *Religions of Rome, Volume I – A History*, New York: Cambridge University Press. 2010

CARDOSO, I. T. *Ars plautina*. (Tese de doutorado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, USP, 2005.

CARDOSO, I. T. e SANTOS, S. A. Plautinismos e Suassunismos em *O santo e a porca*.

---

<sup>118</sup> Cf. Hardwick (2003) p.15.

*Nuntius Antiquus*. V. 12, n. 2, p. 159-177, 2016.

CRAWFORD, Jacob Joel, *Portraying religious themes in Aristophanes and Plautus*. 2007 113f. Thesis (Master of arts), California State University, Sacramento, California.  
DILLON, S. e JAMES, S.L. *A Companion to women in the ancient world*, New York: Blackwell Publishing Ltd: 2012.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.  
GUAPIASSU, P.R. *A Marmita e a Porca- a presença Plautiana (sic) na comédia nordestina*. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro: UFRJ, 1980.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. New York: Oxford University Press, 2003.  
JOCELYN, H. D. “Gods, Cult and Cultic Language in Plautus.” In *Studien zu Plautus-Epidicus*, herausgegeben von Ulrike Auhagen, 261–96. Tübingen- Narr, p. 261-296, 2001.

KONSTAN, D. *Roman comedy*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1983.  
NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PLAUTE. *Rudens*. Trad. A. Ernout. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

PLAUTO. *Anfitrião de Plauto*. Trad. Lilian Nunes da Costa. Campinas: SP. Editora-Mercado das letras, 2013.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A comédia latina* (Anfitrião, Aululária, Os cativos, O gorgulho); (Os adelfos, O eunuco). Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1952.

PLAUTUS. *Aulularia*. Edited by W. Stockert. Liverpool University Press, 2016.

POCIÑA LÓPEZ, A. J. Pervivência de Plauto en la literatura brasileña- la comédia O santo e a porca de Ariano Suassuna. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, v. 7, p. 291-298, 1996.

SANTOS, I. M. D. A. V. *Do altar ao palco: Santo António na tradição literária, artística e teatral em Portugal e em Espanha*. Tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura. Especialidade em estudos portugueses (Universidade de Lisboa) 2014.

SOARES, M. de L. O nordeste, a política e a vulnerabilidade da sobrevivência no sertão. *ParaíbaTeor. Pol. e Soc.* v.1, n.1, p. 133-141. 2008.

STOCKERT, W. *Metatheater in Menanders Epitrepontes*, WS, 110, 1997, p. 4-18.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TREVIZAM, M. Elementos plautinos em “O santo e a porca”, de Ariano Suassuna. *Aletria*, v. 24, n. 1, p. 137-154, jan.-abril de 2014.

VAINFAS, Ronaldo. Santo Antônio na América Portuguesa- religiosidade e política, *Revista USP*, n.57, p. 28-37, março/maio 2003.

## **GAMES, (MULTI)LETRAMENTOS E APRENDIZAGEM: UMA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES GAMIFICADAS PARA O ENSINO DE LEITURA E ESCRITA**

Juliana Vegas Chinaglia<sup>119</sup>

Resumo: Este artigo, relacionado a uma pesquisa na área de Linguística Aplicada, tem como objetivo discutir algumas relações entre os *games*, os letramentos e a aprendizagem, sob o ponto de vista teórico dos multi e novos letramentos, introduzindo um conceito que tem se sobressaído nessa área: o de gamificação. Na intenção de vislumbrar caminhos possíveis para o uso de *games* no ensino de língua portuguesa, apresentamos uma proposta de sequência de atividades gamificadas, criada para a pesquisa-ação de doutorado em andamento. O material didático, apresentado na forma de um *site*, é baseado em um jogo autêntico –*TombRaider* – no qual o aluno deve se colocar na posição de uma personagem e cumprir objetivos, a partir de uma narrativa proposta, na qual buscamos trabalhar com a leitura e a escrita de gêneros científicos e de divulgação científica. Com os dados gerados em aplicação de projeto piloto, por fim, nas considerações finais, discutimos brevemente sobre algumas reflexões preliminares.

Palavras-chave: *Games*. Gamificação. Letramentos. Aprendizagem.

Abstract: This article, related to a research in the area of Applied Linguistics, aims to discuss some relationships between games, literacy and learning, from the theoretical point of view of the multi and new literacies, introducing a concept that has stood out in this area: gamification. In order to envisage possible paths for the use of games in Portuguese language teaching, we present a proposal of a sequence of gamified activities, created for the action research of doctorate in progress. The teaching material, presented in the form of a website, is based on an authentic game – Tomb Raider – in which one the student must put himself in the position of a character and meet objectives, from a proposed narrative, in which one we seek to work with the reading and writing of scientific genres and scientific dissemination genres. With the data generated in the pilot project application, finally, in the final considerations, we briefly discuss some preliminary reflections.

Keywords: Games. Gamification. Literacy. Learning

### 1. INTRODUÇÃO

Em minha trajetória como pesquisadora sempre me interessou a relação entre a aprendizagem e as tecnologias digitais da informação e comunicação (TDICs). E ainda, mais especificamente como professora de língua portuguesa, de que maneira isso acontece no ensino de leitura e escrita. O que tenho visto até então, em muitas tentativas de trabalho

---

<sup>119</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [juliana.vegaschinaglia@gmail.com](mailto:juliana.vegaschinaglia@gmail.com). Bolsista CAPES.

com as TDICs, é uma inversão de prioridades, um determinismo tecnológico. Para o Ministério da Educação (MEC), por exemplo, trabalhar com as novas tecnologias na escola é incluir ferramentas e conteúdos digitais no currículo tradicional. Conteúdos estes que simulam muitas vezes o que já é tradicionalmente feito no papel, traduzindo-os para outra linguagem – a digital. Isso pode ser visto em Objetos Educacionais Digitais (OEDs) fornecidos em diversas edições do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), os quais são em grande parte videoaulas animadas de conteúdos gramaticais ou “jogos” de questão múltipla-escolha, complementares ao livro didático (CHINAGLIA, 2016). Isto é, conteúdos que não necessariamente significam práticas inovadoras, mas fazem mais do mesmo.

Paralelamente, no anseio de tornar o ensino “digital”, muitas escolas e professores buscam inserir determinados recursos digitais em suas aulas, através do uso de livros digitais em *tablets*, programas de computador, aplicativos, redes sociais, vídeos, entre outros. Todas essas iniciativas são válidas quando bem planejadas e contextualizadas, no entanto, o que procuro argumentar é que estamos muitas vezes colocando a ferramenta acima da prática social de letramento, ou sequer estamos olhando para ela. Quando um professor decide que trabalhará com o *Facebook* em sala de aula e, para isso, forja uma atividade que terá como produção final um texto que não circula autenticamente nesse espaço (como um resumo ou um texto didático, por exemplo), apenas pelo pressuposto de estar utilizando a rede, o que temos aqui é a ferramenta se sobressaindo à prática.

O que temos esquecido é que, como professores de língua portuguesa, nossa função não é apenas ensinar os alunos a utilizarem *sites* ou aplicativos, mas integrá-los aos letramentos que circulam na *Internet* e nos ambientes digitais, tornando-os críticos e produtores de novos sentidos, proposta sugerida pelo Grupo de Nova Londres (1996), através do manifesto pela pedagogia dos multiletramentos. Da mesma maneira, Lankshear e Knobel (2007) argumentam que os novos letramentos não são caracterizados pelo uso de novas tecnologias, mas pela mudança de mentalidade que elas proporcionam, na lógica de um novo *ethos*.

Hoje, o paradigma da Web 2.0 permite, por exemplo, que notícias sejam compartilhadas, comentadas e curtidas nas redes sociais, fazendo com que diversos embates sociais, políticos e econômicos sejam discutidos publicamente por pessoas comuns. Até pouco tempo atrás, essa prática não seria possível sem uma rede que possibilitasse essas funcionalidades, ou era uma prática restrita a conversas pessoais. Isso

mostra que a tecnologia possibilitou um novo letramento, o qual não foi determinado pela ferramenta, mas pelas pessoas que viram na rede uma possibilidade para tal prática. Perceber isso é ver que, em uma aula de língua portuguesa, é por este caminho que o professor pode começar, não pelo *Facebook* em si, mas investigando, por exemplo, as práticas de leitura e escrita por trás dos comentários e dos diferentes pontos de vista ideológicos que ali se estabelecem, da multimodalidade envolvida na construção de sentidos das imagens ou vídeos que acompanham as postagens, da identificação de notícias falsas que circulam na rede etc.

Toda essa reflexão serve para dizer que precisamos de iniciativas que se voltem para as práticas de letramentos que circulam na sociedade, as quais dentre uma série de tecnologias podem utilizar as TDICs. Nesse sentido, certos letramentos que me chamaram a atenção foram aqueles da comunidade *gamer*. Sem a intenção de adjetivar mais uma vez a palavra letramento, o que pretendo mostrar é que, na comunidade de jogadores, há uma série de práticas de letramentos próprias desse universo, que envolvem atividades no *game* ou a partir dele. No *game* em si, podemos citar as práticas de ler regras, instruções, textos narrativos, diálogos, mapas, documentos, diários, notícias, anúncios, entre outros textos que funcionam na narrativa criada, de maneira a integrar todos esses gêneros ao funcionamento e progresso do jogo. A partir do *game*, podemos citar as práticas de dialogar ao vivo durante o jogo com outros jogadores, transmitir partidas *online* para seguidores, criar vídeos de “gameplays<sup>120</sup>”, “detonados<sup>121</sup>” e tutoriais, além de trocar experiências sobre o *game* através de conversas em grupos de redes sociais.

O que é possível perceber é que práticas muito sofisticadas de leitura e escrita são mobilizadas durante esse processo de jogar, de forma que sem a compreensão de determinado texto narrativo, por exemplo, não é possível seguir adiante no jogo ou fazer corretamente algum objetivo. Isso se assemelha muito ao método de aprendizagem realizado na escola: fazer com que os alunos cumpram tarefas e atividades, as quais demonstram o que foi aprendido e se é possível seguir adiante. No entanto, o que intriga certos pesquisadores, como Gee (2014), é como isso é feito de maneira tão natural e

---

<sup>120</sup> “*Gameplay*” em inglês significa “jogabilidade”, isto é, é a descrição das funcionalidades de um jogo. Assim, os vídeos apelidados de “*gameplays*” têm como objetivo mostrar a outros jogadores como funciona determinado *game*, explorando seus principais recursos, o nível de dificuldade, personagens, elementos narrativos etc. Esse tipo de vídeo serve como uma espécie de resenha para ser vista antes de comprar o *game* ou para auxiliar alguém a jogá-lo.

<sup>121</sup> “Detonados” são vídeos em que jogadores transmitem integralmente sua experiência em um *game* para outros jogadores assistirem, com o objetivo de auxiliá-los a passar de fases difíceis, solucionar enigmas, encontrar determinados objetos etc.

divertida em um *game* e tão custosa e desinteressante para os alunos em sala de aula.

Portanto, a ideia de criar atividades gamificadas foi buscara potencialidade que os *games* trazem para o ensino de leitura e escrita, através dessas práticas de letramentos próprias dos jogos e de um paradigma mais ativo de aprendizagem, que incentiva atividades de busca e exploração e não somente a transmissão passiva de conhecimentos, como ocorre em muitas aulas expositivas. Isso se deve ao fato de que os *games*, diferentemente de outros tipos de atividade, são intrinsecamente interativos, pois precisam da atividade do jogador para funcionarem, além de proporcionarem tarefas exploratórias e de simulação.

Assim, através de uma pesquisa-ação de doutorado em andamento, na área de Linguística Aplicada, busco propor uma sequência de atividades gamificadas, baseada em uma série de jogos autênticos – *TombRaider* – e, a partir de sua aplicação em projeto piloto em sala de aula, investigar as possíveis relações entre o ensino de língua portuguesa (especialmente, a escrita) e os *games*. A partir disso, podemos derivar interesses em discutir quais podem ser as aplicações e potenciais da gamificação para o ensino de língua portuguesa, investigar como se dá o processo de aprendizagem da escrita através das atividades gamificadas, além de discutir como é a mediação pedagógica do professor nesse tipo de atividade. Para alcançar esses objetivos, utilizei os seguintes instrumentos metodológicos: questionário inicial, videogravação das aulas, registro das atividades no computador (através de *software* especializado), diário de pesquisa e entrevista final. O campo de pesquisa escolhido foi um curso popular da cidade de Campinas, no qual atuei como professora, que tem como objetivo proporcionar aos estudantes do ensino médio de escolas públicas uma complementação aos estudos da escola regular e uma eventual preparação para o ingresso em universidades.

Devido às restrições oferecidas pelo tamanho próprio de um artigo e ao fato de que a pesquisa ainda está em andamento, o que temos são algumas reflexões preliminares, que respondem apenas em parte os objetos gerais e específicos da pesquisa, portanto, o que pretendemos com esse artigo, relacionado à apresentação de comunicação oral feita durante o XXIII Seminário de Teses em Andamento (SETA), da Universidade Estadual de Campinas, é discutir mais a fundo algumas relações entre os *games*, os letramentos e a aprendizagem, introduzindo um conceito que tem se sobressaído nessa área: o de gamificação. Em seguida, apresentamos a sequência de atividades, com a intenção de vislumbrar caminhos possíveis para os *games* e o ensino de língua portuguesa. Por fim,



nas considerações finais, discutimos brevemente alguns dados já gerados.

## 2. A RELAÇÃO ENTRE OS GAMES, LETRAMENTOS E APRENDIZAGEM

Um marco importante para as discussões teóricas sobre os letramentos ocorreu em 1996 quando um grupo de pesquisadores decide publicar um manifesto em prol dos multiletramentos (THE NEW LONDON GROUP, 1996). A ideia concebida na época e muito defendida atualmente é que, em um mundo globalizado, não é mais possível que trabalhem na escola somente com o letramento tradicional do papel e a concepção de uma língua única de um Estado nacional. Pelo contrário, é preciso dar atenção à intensa diversidade cultural e linguística de nossos tempos atuais, além do surgimento de diversas novas práticas de letramento, derivadas do uso de novas tecnologias. Nessas novas práticas, os autores destacam a importância da multimodalidade dos textos contemporâneos, isto é, textos que apresentam linguagens verbal, imagética, sonora, visual, entre outras, de maneira integrada.

Após o manifesto de 1996, cada autor do grupo seguiu por linhas diversas de pesquisa na proposta dos multiletramentos, focando em aspectos específicos da pedagogia. Um desses autores é James Gee, que aprofundou seus estudos acerca das relações entre *games*, letramentos e aprendizagem. Gee (2014) argumenta que podemos considerar como *games* aqueles jogos de plataformas digitais, como *consoles* (*Xbox* e *Playstation*, por exemplo), computadores e celulares. Essa distinção é importante, pois esses jogos apresentam funcionalidades muito diversas dos tradicionais jogos de cartas, tabuleiros etc. Segundo o autor, para jogar um *game* é preciso aprendê-lo, e uma das preocupações de Gee era entender como os *games* mesmo sendo longos e difíceis engajam as pessoas a passarem longas horas jogando sem cansar, mobilizando certo tipo de aprendizagem que a escola não consegue alcançar, já que os alunos se desinteressam facilmente.

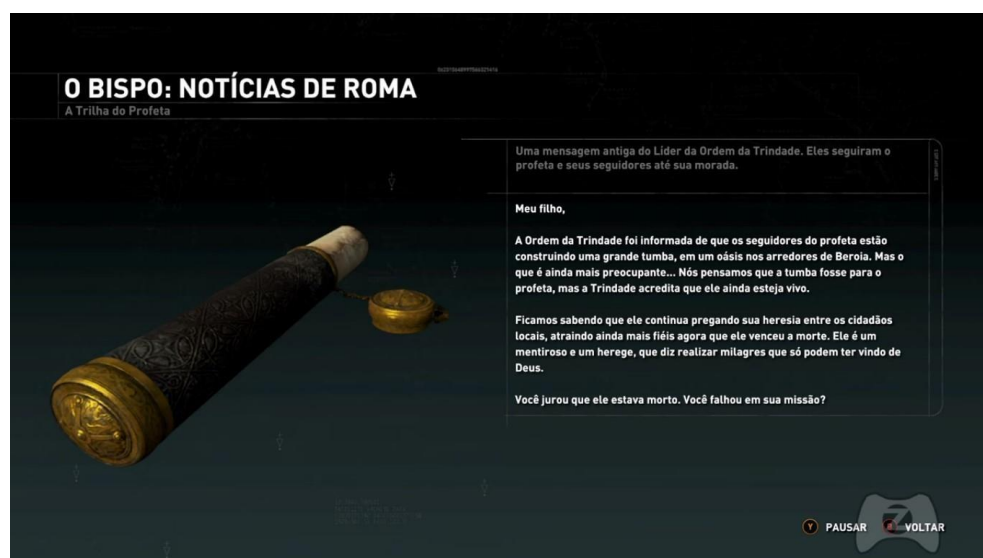
Para isso, o autor defende o uso educacional de certos princípios que os bons *games* apresentam para possibilitar esse interesse do jogador. Mas antes, Gee define alguns conceitos fundamentais para o entendimento dessa perspectiva. Um dos conceitos é o de letramentos e domínios semióticos. Segundo o pesquisador, não podemos mais pensar em letramento restrito à leitura e à escrita do texto verbal, mas em algo que inclui também imagens, símbolos, diagramas, artefatos e outras representações visuais. Isto é, o

conceito de multimodalidade proposto pelo Grupo de Nova Londres (1996). No entanto, Gee (2014) amplia essa ideia defendendo que participar de uma prática social de letramento não é apenas saber ler e escrever textos, mas reconhecer os diversos jeitos de agir, interagir, valorar, sentir e saber usar os vários objetos e tecnologias que a constituem. Nesse sentido, o autor argumenta que é necessário situar os letramentos em “domínios semióticos”, isto é, em um conjunto de práticas que requerem uma ou mais modalidades para comunicar diferentes tipos de significados. Para Gee, uma das razões para o fracasso escolar é o fato de que as crianças conhecem pouco ou nada sobre o domínio semiótico sobre o qual irão produzir um texto, distanciando-se da situação autêntica de comunicação.

Um *game*, segundo o autor, é um domínio semiótico, pois prevê um determinado conjunto de práticas de letramentos, em diferentes modalidades, afinal, ele mobiliza não somente linguagem verbal, mas uma série de linguagens visuais, sonoras, etc. Por exemplo, em um *game* de tiro, mais do que saber ler os textos instrucionais, é preciso conhecer o jeito certo de agir nesse domínio, que é se mover no mundo criado, com o objetivo de combater determinados inimigos. Isso pode significar combater diretamente cada um deles sem planejamento, ou criar estratégias específicas de combate, como manter certa distância de aproximação, andar furtivamente para pegar inimigos de surpresa, entre outras. A respeito disso, o autor ainda afirma que um domínio semiótico é composto por um grupo de pessoas que conhecem essas práticas, chamado “grupo de afinidade”. São pessoas que podem interagir tanto face-a-face, quanto *online*, e possuem certas maneiras de pensar, agir e interagir que são semelhantes.

Segundo Gee, uma das potencialidades dos *games* na educação é trabalhar mais autenticamente com a ideia de domínio semiótico, trazendo a prática social para a leitura e produção de textos. Ao contrário de determinadas atividades descontextualizadas, o *game* permite que um mundo particular seja criado. Nesse mundo, certa história conduzirá a ação de personagens que deverão cumprir objetivos. Dessa maneira, o jogo é capaz de criar um domínio semiótico próprio, similar a um domínio semiótico da vida real. Isto é, permite que o aluno simule determinados jeitos de agir, pensar e interagir, próprios daquele domínio e seu grupo. Por exemplo, *TombRaider* é um jogo em que a personagem Lara Croft é uma arqueóloga que descobre artefatos antigos. Assim, ao se posicionar como Lara, o jogador precisa pensar, agir e interagir como ela, colocando-se na posição de arqueólogos e seu domínio semiótico, lidando com determinadas práticas de

letramentos próprias desse universo, como ler mapas, documentos antigos, coletar pistas e registrar suas descobertas em diários de pesquisa. A seguir, podemos ver na figura 1 um exemplo disso através de uma imagem retirada do jogo *Rise of the TombRaider* (2015), na qual Lara Croft encontra um documento no qual há uma mensagem de um antigo Líder da Ordem da Trindade, uma organização criminosa criada na narrativa. Além da leitura do texto da mensagem, na parte superior, podemos ler também a observação de Lara sobre o conteúdo encontrado: “Uma mensagem antiga do Líder da Ordem da Trindade. Eles seguiram o profeta e seus seguidores até a morte”. Durante essa tarefa, o jogador pode ler ou não esse documento, o que contribui para seu entendimento da história do *game* e possivelmente afetará em seu envolvimento e progresso no jogo.



**Figura 1.** Imagem do jogo *Rise of The TombRaider*, retirada de “Rise of The TombRaider: A primeira hora”, Zangado, Youtube, 9 nov 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tJ4HqjA9PZ8&t>. Acesso em 23 fev. 2018.

Acrescento à discussão de Gee que esses letramentos mobilizados pelos *games* são multiletramentos, pois envolvem o uso de novas tecnologias, multimodalidade e, eventualmente, até mesmo a diversidade cultural, pois uma das potencialidades dos *games* é também a possibilidade de o jogador se colocar na posição de um personagem que tem uma identidade completamente diferente da de quem joga. Isso permite uma reflexão sobre pluriculturalidade. Por exemplo, ao se colocar no lugar de Lara Croft, agiríamos como ela? Ou seus interesses de uma arqueóloga britânica se sobrepõem ao respeito de comunidades locais das quais ela retira seus objetos?

Além disso, os *games* também proporcionam novos letramentos, pois mobilizam novas tecnologias e procedimentos próprios da nova mentalidade da *Web 2.0*. Mais do que apenas jogar, grupos de afinidades de jogadores compartilham partidas na *Internet*, criam novos artefatos culturais a partir de remixes, discutem em redes sociais estratégias de jogo etc. Um exemplo bem interessante disso é encontrado no canal *Game TV*, do *Youtube*, que utiliza cenas de *games* para parodiar programas de televisão. No vídeo “Os vídeos medievais mais incríveis do mundo”<sup>122</sup> (figura 2), imagens do jogo *The Witcher 3* (ambientando em mundo fantástico medieval) são remixadas e editadas para parecerem um programa de canal de curiosidades históricas e científicas (como *Discovery Channel*, por exemplo). De maneira divertida, o objetivo é ironizar esse tipo de programa e ao mesmo tempo apontar algumas falhas do jogo, chamadas de “*bugs*”, como quando o cavalo do personagem cavalga no ar, fazendo com o que o jogador fique preso na cena e tenha que reiniciá-la. O sucesso do vídeo é grande e repercute entre os jogadores em diversas redes sociais.



**Figura 2.** Personagem de *The Witcher 3* em cena retirada de “Os vídeos medievais mais incríveis do mundo”, Game TV, Youtube, 17 jul 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5N-pBZSizmA>. Acesso em 23 fev 2018.

Como podemos observar, práticas de multi e novos letramentos são mobilizadas pelos *games*. Além dos letramentos e mais especificamente sobre a perspectiva aprendizagem, Gee (2014) afirma que nossa concepção ocidental do que é conhecimento

<sup>122</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5N-pBZSizmA>. Acesso em 23 fev. 2018.

está diretamente relacionada ao conteúdo de diferentes áreas intelectuais (as chamadas disciplinas), como física, história, arte, literatura etc. Assim, as experiências práticas com determinado conhecimento, sem embasamento teórico, são desvalorizadas pela nossa sociedade, considerando-as como parte do conhecimento comum e trivial. Isso leva a afirmações como “jogar *videogame* é uma perda de tempo, pois não há nenhum conteúdo”. Segundo o autor, essa concepção fez com que escola sempre ensinasse todas as explicações teóricas sobre algum conhecimento, sem qualquer relação com a vivência e a prática. Essa relação com a prática é muito defendida pela pedagogia dos multiletramentos, de maneira que Cope e Kalantzis (2004) argumentam a favor da importância de trazer o “mundo da vida” (*life world*) dos alunos para o ensino, não só aproximando o conhecimento teórico do empírico, como também relacionando a teoria com os conhecimentos prévios, interesses e identidades dos estudantes.

Um exemplo desse descompasso, para Gee (2014), é que muitos estudantes são capazes de dizer corretamente as Leis de Newton, mas ao serem questionados quais são as forças envolvidas quando uma moeda é jogada para o alto, eles sequer sabem a resposta. Isso significa que eles aprenderam somente o conteúdo, mas não a experiência prática. Já os *games* teriam a capacidade de proporcionar uma “aprendizagem ativa”, pois permitem experimentar o mundo de novos jeitos, adquirir conhecimento para ser usado em novas situações e aprender a resolver problemas. Assim, os jogos podem ter grandes potenciais para a aprendizagem.

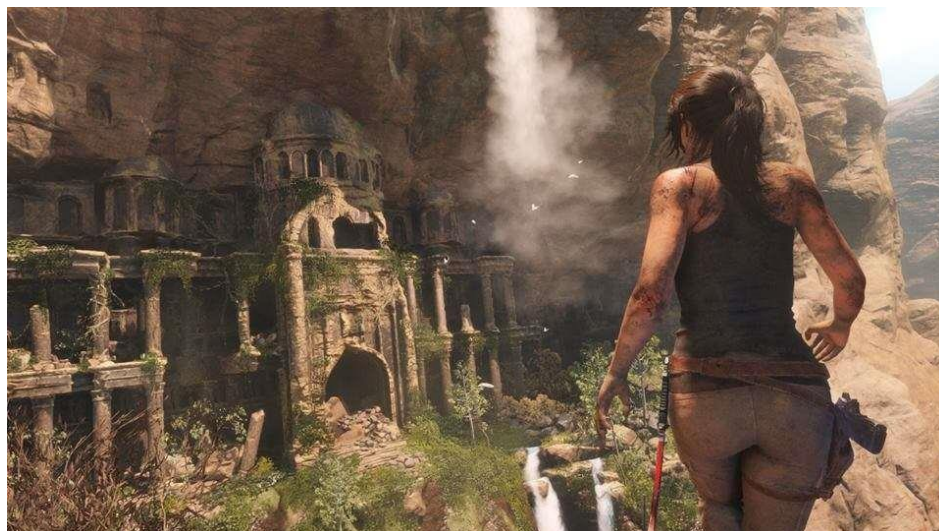
Porém, embora os *games* pareçam boas alternativas para tornar a aprendizagem mais ativa, o que muitos se questionam é como podemos trazer isso para a educação sem que necessariamente envolva levar um *videogame* para a sala de aula, já que isso parece tarefa quase impossível para determinadas realidades escolares. Para resolver essa questão foi criado o conceito de “gamificação”. A gamificação, segundo Kapp (2012), é uma estratégia de ensino- aprendizagem que utiliza a dinâmica dos *games* para engajar estudantes. Isto é, não se trata de criar propriamente um *game* completo, mas aplicar estratégias de *games* em determinadas atividades, como a criação de uma narrativa que envolva as tarefas, atribuição de pontos e recompensas, contagem de tempo, vivência de situações que envolvam competição e cooperação, cumprimento de objetivos, passagem por níveis etc.

No entanto, muito do que se entende por gamificação está relacionado à atribuição de pontos e contagem de tempo, como por exemplo, jogos educacionais digitais que dão

pontos quando um aluno responde corretamente uma questão múltipla-escolha. Esse tipo de estratégia, embora possa ser um tipo de gamificação, está longe de uma aprendizagem ativa capaz de engajar os estudantes em uma lógica *gamer*, como descrevi anteriormente, e muito menos será capaz de mobilizar práticas de letramentos. Portanto, o que defendo como gamificação não é a mera aplicação de mecânicas de jogos, mas a introdução de uma dinâmica de *games*, muito mais atrelada à mudança de postura de aprendizagem, proporcionada através do envolvimento em uma narrativa, na qual os alunos se colocam no lugar de um personagem e cumprem tarefas desafiadoras de resolução de problemas, busca, tentativa e erro, simulação e exploração. Isso significa, por exemplo, que o aluno pense, leia, escreva e interaja como um personagem que tem uma identidade completamente diferente da sua e tenha que lidar com letramentos próprios desse universo criado. Nessa perspectiva, elementos formais como pontos, tempos e recompensas podem ser utilizados apenas como metas de progressão na atividade, mas nunca como prioridade. Para entender como essa nova lógica pode ser aplicada em atividades de língua portuguesa, descreveremos a sequência de atividades gamificadas criadas para a pesquisa em andamento.

### 3. APRESENTAÇÃO DA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES GAMIFICADAS: “LARA CROFT NOS TEMPLOS DO CAMBOJA”

*TombRaider* é uma franquia de *games* (1996 – dias atuais) que também conta com filmes e histórias em quadrinhos, na qual a personagem principal é a icônica Lara Croft (figura 3), uma arqueóloga que sempre está envolvida em aventuras, que levam a descobertas arqueológicas de artefatos e relíquias históricas. As histórias se passam em diferentes lugares de interesse arqueológico como Camboja, Japão, Síria, Egito, Peru etc. A inspiração para a utilização de tal narrativa está no fato destacado na seção anterior: o *game* mobiliza uma série de letramentos do domínio semiótico arqueológico, como leitura de documentos e a construção de um diário que Lara narra ao longo do jogo, a partir de suas observações dos acontecimentos e das descobertas encontradas. Dentre as atividades do *game* autêntico, a arqueóloga encontra locais secretos, descobre relíquias e documentos (os quais ela analisa de perto e faz apreciações), resolve enigmas complexos, coleta pistas, desbrava tumbas e combate inimigos.



**Figura 3.** Lara Croft em cena de *Rise of The Tomb Raider* (2015). Disponível em <<http://nerdgeekfeelings.com/rise-of-the-tomb-raider/>>. Acesso em 26 de dez 2018.

Isto é, diferentemente de um jogo de tiro, por exemplo, esse tipo de *game* proporciona mais tarefas de leitura e escrita, o que parece ideal para atividades de língua portuguesa. Porém, devido ao objetivo educacional, certos elementos foram modificados como, por exemplo, o fato de Lara lutar com inimigos e roubar relíquias de seus locais de origem. Na proposta das atividades gamificadas, houve uma especial atenção para o aspecto ético da descoberta arqueológica, que deve ser catalogada, mas nunca retirada sem autorização. Além disso, era meu interesse inicial trabalhar com a esfera científica e de divulgação científica e tal história proporcionou a união perfeita entre os dois interesses, já que Lara é uma cientista e permitiria que o aluno se colocasse em seu lugar, lidando com todos os letramentos atrelados a essa atividade.

Assim, escolhi o Camboja como local em que a narrativa inédita se passaria, pois é onde a jornada de Lara começa em suas primeiras histórias, além de já ter sido palco dos filmes e de um jogo para celular – *Lara Croft: RelicRun*. A história inicial contada para o aluno é de que seu amigo e parceiro da equipe de pesquisadores Carter Bell (personagem de alguns jogos da saga) está perdido no Camboja. Há poucos dias, os dois estavam em uma expedição arqueológica no país e Lara retorna misteriosamente para a Inglaterra sem memória e, portanto, sem se lembrar do que aconteceu com o colega. Auxiliada sempre pelos conselhos e orientações de seu chefe e mentor Professor Von Croy, Lara precisa retornar ao Camboja para recolher pistas e descobrir o que aconteceu com Carter, com o objetivo de encontrá-lo.

No meio dessa aventura, Lara se deparará com uma série de templos reais do



Camboja, fazendo descobertas de esculturas históricas, as quais deverão ser catalogadas e descritas em seu diário de pesquisa. Portanto, sua jornada é composta de uma narrativa, permeada por leitura e atividades de escrita, além de quizzes e enigmas para serem resolvidos. Para o aluno, o objetivo da gamificação é encontrar Carter Bell, enquanto que, para o professor, o objetivo é serem trabalhados textos científicos e de divulgação científica, na perspectiva de aprimorar a escrita do aluno. A sequência foi montada e disponibilizada na plataforma gratuita de criação de sites *Wix*.

Cada conjunto de atividades foi chamado de “missão”, totalizando quatro missões no total. Em cada uma delas, o aluno precisa ler determinados textos narrativos que contextualizam a situação e cumprir determinados objetivos coerentes com a história contada, como pesquisar sobre o Camboja, ler uma notícia, escrever no diário de pesquisa, produzir um infográfico etc, como pode ser visto na figura 4. Ao final de todas as missões, o aluno deve resolver um enigma que contém a chave de resposta da senha da próxima. As missões funcionam como uma espécie de nível de progresso no jogo, de maneira que a dificuldade aumenta em cada uma delas. As atividades valem um determinado número de pontos, que podem ser convertidos em moedas. Essas moedas podem comprar dicas para os enigmas, tornando-os mais fáceis.



**Figura 4.** Captura de tela da Missão 1, “Lara Croft dos templos do Camboja”. Disponível em <<http://julianachinaglia.wixsite.com/atividadelaracroft>>. Acesso em 26 fev 2018.

A missão 1, chamada “Mistérios do Sudeste Asiático”, tem como objetivo fazer a imersão do aluno na narrativa, apresentando os personagens e incentivando-os a descobrir



mais sobre o Camboja e sua cultura. Como Lara não se recorda do que aconteceu, ela precisa pesquisar mais sobre o país. Para isso, o aluno (que a partir de então sempre agirá como Lara Croft) deve realizar uma atividade de pesquisa no Google, de maneira que sua proficiência de busca e leitura é avaliada em um formulário de afirmações, em que ele deve marcar apenas as verdadeiras. Em seguida, Lara lê uma notícia sobre uma cidade perdida no Camboja – Mahendraparvata – e se recorda de que esteve por lá, garantindo a primeira pista do que pode ter acontecido com Carter Bell. É então que a personagem inicia de fato sua aventura, decidindo partir para o Camboja em busca do amigo, agora munida de mais informações. Para iniciar, ela deve registrar em seu diário de pesquisa os dados encontrados.

Na missão 2, “No templo da floresta: Mahendraparvata”, Lara chega à cidade perdida e começa a investigar o local. Nesse processo, encontra o diário de pesquisa de Carter Bell perdido e o lê, o que proporciona um primeiro contato do aluno com um exemplar do gênero. Com uma pista encontrada no diário, ela decide ler um artigo científico sobre o Povo Khmer, uma civilização que habitou há muito tempo o Camboja e foi responsável pela construção de diversos templos no país, que hoje se configuram como importantes patrimônios históricos e culturais, além de pontos turísticos para milhares de visitantes ao redor do mundo. O aluno deve ler esse artigo e fazer um resumo das principais informações encontradas. Em seguida, ainda em Mahendraparvata, Lara descobre no templo uma escultura de elefante, a qual deve registrar em seu diário, fazendo apreciações próprias do discurso arqueológico, como por exemplo, as condições em que fora encontrada (local, aparência, estimativa de quanto é antiga etc). Ao final dessa missão, a arqueóloga descobre uma pista de que Carter teria se dirigido a outro templo, que configura o cenário da próxima missão.

Em sequência, na missão 3, “Um dos maiores complexos arqueológicos do mundo: Angkor”, a caminho deste outro templo – Angkor Wat – Lara assiste uma videorreportagem sobre o local, na qual além de conhecer o monumento histórico, descobre mais sobre o povo cambojano e sua cultura. Em uma conversa simulada de Whatsapp, o aluno deve se colocar como Lara e conversar a respeito da videorreportagem com o Professor Von Croy, fazendo apreciações tanto sobre o conteúdo da reportagem, como sobre sua construção visual e sonora, como os efeitos das músicas e imagens escolhidas, trabalhando os aspectos multimodais. Ainda acerca do templo, Lara resolve tirar fotos (que são disponibilizadas para o aluno através de uma galeria da Unesco) e deve

criar uma fotorreportagem. Por fim, ela também encontra uma escultura no local que deve ser catalogada e descrita em seu diário de pesquisa, dando continuidade à ideia da construção desse gênero. É interessante mencionar que boxes explicativos e *links* são oferecidos para o aluno a todo tempo, seja para mais informações sobre o gênero, dicas de escrita, assim como leitura de textos autênticos na íntegra, para servirem de base para a construção dos textos. Isso permite um maior aporte teórico para o aluno, sem que ele saia completamente da narrativa.

Por fim, na missão 4, “Entre árvores e ruínas: TaProhm”, Lara se aproxima do final da aventura. Nessa etapa, a heroína descobre o que aconteceu com Carter Bell e precisa montar um plano para resgatá-lo. Em seguida, já reunida com seu amigo, os dois decidem que as descobertas históricas e arqueológicas feitas nessa jornada não podem ficar restritas apenas ao seu grupo de pesquisadores, mas devem ser divulgadas ao mundo. Para isso, a sala deve se transformar em dois grupos de pesquisa, liderados por Lara e Carter, respectivamente, e fazer um relatório de pesquisa, que juntamente com os trechos de cada diário, deve ser transformada colaborativamente em um artigo de divulgação científica (DC), acompanhado de infográfico, com o objetivo final da construção de um blog de DC.

Como podemos observar, o objetivo da sequência de atividades gamificadas não é apenas atribuir pontos em uma tarefa tradicional, mas fazer com que o aluno se coloque na posição de Lara Croft e interaja através da leitura e escrita assim como ela o faria, possibilitando um contato com esse domínio semiótico e todos os letramentos a ele articulados. Muito mais do que a mecânica formal dos *games*, essa proposta pretende que o aluno se engaje em uma narrativa, na qual ele terá a experiência com diversas leituras e atividades de produção de texto, no universo criado.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pretendo com esse artigo é mostrar algumas relações entre *games*, letramentos e aprendizagem, aproximando esse conceito do professor e sua sala de aula, ao indicar possíveis caminhos a serem feitos, como a proposta da sequência de atividades gamificadas. O projeto piloto já foi aplicado em duas turmas diferentes, em cinco aulas para cada uma delas. A partir disso, uma imensa quantidade de dados foi gerada e podemos constatar alguns aspectos interessantes, em reflexões preliminares. Com relação

aos dados gerados a partir da dinâmica das aulas em si, além do uso do computador, que era naturalmente um diferencial, é possível destacar dois aspectos importantes. O primeiro é o quanto realmente os pontos se tornam secundários nessa nova lógica de gamificação, que busca muito mais engajamento pela narrativa que pela mecânica do *game*. No início, os alunos tiveram um interesse grande pelos pontos, com destaque para a primeira atividade de pesquisa, de maneira que muitos refaziam as atividades em busca de maiores pontuações, o que não é facilmente notável em uma aula comum (refazer a atividade por conta própria para obter notas melhores, por exemplo). No entanto, esse entusiasmo pelos pontos foi diminuindo à medida que os alunos passaram a se interessar mais pela narrativa e, ao final das atividades, muitos nem sequer se preocupavam mais com a pontuação. Isso reafirma para nós a importância da atenção especial ao aspecto lúdico da gamificação, abrindo possibilidades de maiores estudos dessa relação.

O segundo aspecto se refere à mediação pedagógica. Como professora, percebi que a atividade exigia muito mais do educador, colocando-o em posições muito diferentes daquelas da aula tradicional (como uma aula expositiva, por exemplo). A sequência de atividades gamificadas, assim como em um *game* autêntico, permitia que cada aluno fizesse suas atividades ao seu tempo, exceto a tarefa final em grupo. Isso fez com que os estudantes me chamassem a todo instante para que eu os auxiliasse diretamente em suas dúvidas, exigindo uma atenção mais dedicada a cada aluno, o que não ocorre quando todos estão na mesma atividade e o professor pode solucionar dúvidas gerais.

Os questionamentos feitos por eles podem ser divididos em três grandes categorias: 1) *dúvidas do jogo*: por exemplo, onde poderiam verificar os pontos e como poderiam comprar os enigmas; 2) *dúvidas técnicas*: por exemplo, como postar o texto para avaliação, como entrar no grupo Google Sala de Aula<sup>123</sup>, como voltar a uma determinada janela do *site* e; 3) *dúvidas conceituais de língua portuguesa*: por exemplo, dúvidas ortográficas ou acerca do gênero trabalhado. Ao longo das aulas, percebi a necessidade de mesclar o modelo gamificado com elementos da aula tradicional, o que fez com que, em alguns momentos, eu fizesse intervenções para esclarecer dúvidas gerais de língua portuguesa, como por exemplo, a necessidade de usar paráfrase e não cópia em um resumo. Isso se tornou rotina e, ao início de cada encontro, eu comentava dúvidas comuns e proporcionava uma devolutiva dos textos que eles já haviam entregado.

---

<sup>123</sup> Criei um grupo no Google Sala de Aula para que fosse nosso ambiente virtual de aprendizagem, que funcionou como apoio às atividades do site, como postagem de textos e atualização dos pontos.

Com relação aos dados gerados a partir do *software*, é possível observar que além da sequência proposta, os alunos realizavam diversas buscas para complementar as atividades (incluindo pesquisas por imagem, o que é um dado especialmente interessante) e a presença forte do uso do *Youtube*. Muitos alunos, paralelamente ao que faziam nas tarefas, costumavam ouvir músicas nesse *site*. Uma reflexão importante que ainda precisa ser feita acerca desses dados é como os alunos dominam os letramentos digitais vernaculares, como mexer em uma rede social, por exemplo, mas o quanto ainda apresentam dificuldades em letramentos digitais dominantes, como por exemplo, utilizar ferramentas de trabalho e produção, como escrever em um editor de textos. Isso mostra que as possibilidades de trabalho com os multi e novos letramentos nunca estão esgotadas embora os alunos já sejam nativos digitais, pois é imprescindível e necessário torná-los produtores críticos e plurais nesses ambientes, fazendo com que conheçam mais do que apenas as práticas de letramentos das redes sociais.

Por fim, podemos destacar ainda alguns dados gerados através do questionário inicial e da entrevista final. Ao contrário do que se poderia esperar de um grupo que participa de um curso popular e gratuito, os alunos mesmo apresentando baixa renda têm acesso pleno a computadores, *smartphones* e *Internet*. Os questionários ainda revelaram um surpreendente acesso a aparelhos de *videogames*. Nas entrevistas, os alunos destacaram que consideraram a experiência muito positiva, elogiando o fato de as atividades serem feitas no computador, pois isso tornava a aula mais “legal” e “interessante”. Podemos perceber nesse dado como o determinismo tecnológico também está enraizado no senso comum dos alunos. Outro ponto importante a ser considerado é que alguns afirmaram que a sequência apresentava uma grande quantidade de textos para ler, o que poderia ser mesclado com mais momentos puramente lúdicos, como pequenos jogos por prazer. Isso demonstra, novamente, a importância do aspecto lúdico em uma gamificação, mas traz uma importante discussão para a área de língua portuguesa: Se nosso objetivo é ensinar a ler escrever, como uma atividade gamificada de língua portuguesa poderia não ter dado destaque a uma quantidade considerável de textos para ler?

Reflexões como esta precisam ainda ser encaminhadas com mais embasamento teórico e mais atenção aos dados, mas o que objetivamos foi apenas vislumbrar algumas ideias que já se apresentam como base para possíveis outras pesquisas e artigos. Em geral, o que devemos nos atentar é que, ao propor atividades como a que aqui se apresentou,

surtem desafios muito próprios, como a necessidade de articular elementos dos *games* aos objetivos de ensino de língua portuguesa, assim como uma postura diferenciada do professor em sua mediação pedagógica, que ainda precisa ser pensada e repensada, já que estamos testando um modelo ainda muito pouco conhecido e utilizado. Além disso, é inegável que ainda temos que caminhar em direção a estreitar as relações entre *games*, letramentos e aprendizagem, compreendendo melhor como isso acontece.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHINAGLIA, J. V. *Objetos educacionais digitais, multiletramentos e novos letramentos em livros didáticos de Ensino Fundamental II*. 161 p. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/305684>. Acesso em 26 fev 2018.

GEE, James Paul. *What video games have to teach us about learning and literacy*. Macmillan, 2014.

KALANTZIS, Mary; COPE, Bill. Designs for learning. *E-Learning and digital media*, v. 1, n. 1, p. 38-93, 2004.

KAPP, Karl M. *The gamification of learning and instruction: game-based methods and strategies for training and education*. San Francisco: Pfeiffer, 2012.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. *A new literacies sampler*. New York: Peter Lang, 2007.

THE NEW LONDON GROUP (Cazden, Courtney, Bill Cope, Mary Kalantzis et al.). A pedagogy of multiliteracies: designing social futures. *Harvard Educational Review*, Cambridge, vol.66, n.1, p. 60-92, spring 1996. Disponível em: [http://newlearningonline.com/~newlearn//wpcontent/blogs.dir/35/files/2009/03/Multiliteracies\\_HER\\_Vol\\_66\\_1996.pdf](http://newlearningonline.com/~newlearn//wpcontent/blogs.dir/35/files/2009/03/Multiliteracies_HER_Vol_66_1996.pdf). Acesso em 6 nov. 2012.

## INTERVENÇÕES CORSÁRIAS EM JORNAIS: PASOLINI E OS JOVENS INFELIZES

Cláudia Tavares Alves<sup>124</sup>

Resumo: Na década de 1970, enquanto publicava em jornais de grande circulação na Itália, como *Il Mondo* e *Corriere della Sera*, Pasolini fez intervenções bastante contundentes sobre a situação dos jovens italianos da época. O escritor estava preocupado em compreender de que maneira os mecanismos de padronização cultural afetavam a formação desses jovens que nasceram depois do fim da segunda guerra mundial e do fascismo. Para tanto, o intelectual se coloca numa posição entre aquele disposto a dialogar com esses jovens, alimentado por sua vocação pedagógica, ao mesmo tempo em que sabe que seu lugar de fala remete a outra geração e que, por isso, esse diálogo é sempre da perspectiva de um mundo que não existe mais. O objetivo desse artigo é então situar, a partir dos escritos jornalísticos de Pasolini, esse debate. Além disso, pretende-se observar como as reflexões pasolinianas sobre os jovens infelizes dizem respeito a uma sociedade que decorre de mudanças sociais e culturais pós-revolução tecnológica e a consequente consolidação do modelo de vida burguês e consumista na Itália.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini. Juventude. Jornais. Imprensa. Literatura Italiana.

Abstract: During the 1970s, Pasolini made strong interventions about the Italian youth while was publishing in big newspapers, such as *Il Mondo* and *Corriere della Sera*. The writer seemed to be worried about understanding how the mechanisms of cultural standardization affected the formation of these young boys and girls who were born after the end of the Second World War and the fascism. The intellectual assumes a position between the one who wants to dialogue with the Italian youth and the one who was born in a different world and for that is from another generation which does not exist anymore. The objective of this article is to situate this debate taking into account Pasolini's writings for newspapers. Moreover, I intend to observe how these reflections about the sad Italian youth regard a society that is a consequence of social and cultural changes occurred after the technological revolution and the consolidation of a bourgeoisie and consumerist way of life in Italy.

Keywords: Pier Paolo Pasolini. Youth. Newspapers. Press. Italian Literature.

De março a junho de 1975, o escritor italiano Pier Paolo Pasolini escreveu uma série de ensaios<sup>125</sup> para a coluna “A pedagogia”, do jornal *Il Mondo*, que foram

---

<sup>124</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [clautalves@gmail.com](mailto:clautalves@gmail.com). Bolsista FAPESP (2016/07884-0).

<sup>125</sup> A noção de ensaísmo acerca dos escritos jornalísticos de Pasolini foi explorada na minha dissertação de mestrado, “O ensaísmo *corsário* de Pier Paolo Pasolini”, defendida em fevereiro de 2015 no Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso. Está disponível para consulta em <[repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270079/1/Alves\\_ClaudiaTavares\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270079/1/Alves_ClaudiaTavares_M.pdf)>. Esse artigo é resultado da continuidade dessa pesquisa, que atualmente está em andamento e é financiada pela FAPESP (Processo nº 2016/07884-0).

posteriormente recolhidos no livro *Lettere luterane*<sup>126</sup> (1976) e receberam o título de “Gennariello”. Nesse “pequeno tratado pedagógico”, como o próprio autor nomeia, cria um personagem para ser seu pupilo<sup>127</sup> e receber lições ao longo dos meses sobre o cenário italiano da época. Esse personagem é Gennariello, um jovem burguês napolitano<sup>128</sup>, “uno studente che fa la prima o la seconda liceo”<sup>129</sup> (Pasolini, 2001, p. 553).

Na constituição desses textos, o estudante imaginado representa, na verdade, um contraponto – ou uma espécie de sobrevivente – ao tempo presente, como se os napolitanos não fizessem parte desse mundo: “preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l’ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana”<sup>130</sup> (Pasolini, 2001, p. 551). A troca de conhecimentos é também facilitada pelo fato do personagem ser napolitano, pois para o escritor há elementos, como o respeito e a alegria, que permitem que se possa ensinar qualquer coisa a um napolitano: “Io con un napoletano posso semplicemente dire quel che so, perché ho, per il suo sapere, un’idea piena di rispetto, quasi mitico, e comunque pieno di allegria e di naturale affetto”<sup>131</sup> (Pasolini, 2001, p. 551).

A escolha de criar um jovem para dar lições, e caracterizá-lo como napolitano e burguês, levanta duas hipóteses: a primeira, o quanto os jovens italianos são importantes no contexto de produção jornalística *corsária* de Pasolini; a segunda, a ideia de que existe um jovem italiano ao qual o autor quer exatamente se reportar ao longo de seus ensaios, tornando evidente o interesse pedagógico do escritor em se comunicar com essa geração de leitores.

---

<sup>126</sup> É sabido que Pasolini chegou a organizar esses escritos para sempre publicados como livro sob o título de *Lettere luterane*, entretanto sua publicação só se deu postumamente, um ano após seu brutal assassinato ocorrido em 1975 em Óstia, na Itália.

<sup>127</sup> O texto que abre a série, “Paragrafo primo: come ti immagino”, foi originalmente publicado como “A un ragazzo borghese venuto da Napoli” no jornal *Il Mondo*, em 6 março de 1975.

<sup>128</sup> Come il tuo nome immediatamente suggerisce, sei napoletano. Dunque, prima di andare avanti con la tua descrizione, poiché la domanda sorge impellente, dovrò spiegarti in poche parole perché ti ho voluto napoletano. (...) i napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. Essi infatti in questi anni – e, per la precisione, in questo decennio – non sono molto cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia” (Pasolini, 2001, p. 551).

<sup>129</sup> “(...) um estudante que está no primeiro ou segundo ano do ensino médio” (tradução minha). O liceu moderno italiano corresponde ao ensino médio brasileiro, isto é, é a escolarização dos jovens de 15 a 18 anos.

<sup>130</sup> “Prefiro a pobreza dos napolitanos ao bem-estar da república italiana; prefiro a ignorância dos napolitanos às escolas da república italiana” (tradução minha).

<sup>131</sup> “Eu, com um napolitano, posso simplesmente dizer o que sei, porque tenho pelo seu saber uma ideia repleta de respeito quase mítico, no entanto repleto de alegria e de afeto” (tradução minha).

Nesse sentido, o ambiente é inventado para que certas ideias sejam desenvolvidas. Em primeiro lugar, o fato de o jovem ser napolitano estabelece como forte referência o mundo camponês, isto é, o mundo das tradições explorado nas análises de Pasolini – Nápoles é uma das regiões mais antigas da Itália e resguarda um certo ar provinciano nos costumes, se opondo diametralmente às circunstâncias que o ensaísta reconhece nos grandes centros urbanos tomados pelos ideais do consumismo desenfreado e da lógica capitalista das relações pessoais. Em segundo lugar, é um fato positivo Gennariello ser um estudante burguês, na medida em que ele pode utilizar suas próprias referências burguesas para reagir contra elas.

A possibilidade de inconformismo de um jovem estudante burguês já havia sido levantada anos antes, em 1961, em resposta à carta de um leitor recebida enquanto mantinha sua coluna “Diálogos com Pasolini” no periódico *Vie nuove*:

Dei giovani borghesi studenti sono positivi coloro che sanno reagire al conformismo dell’educazione familiare e della scuola: o, se sono intellettualmente così deboli da accettarlo, lo accettano con un certo spirito laico di tolleranza, ed evitano il puro e semplice qualunquismo<sup>132</sup> (Pasolini, 1996, p. 108).

Apesar de existir entre o texto de *Vie nuove* e “Gennariello” um intervalo de 14 anos repletos de reflexões e análises, o escritor parece conservar sua confiança em certos jovens burgueses, os quais seriam capazes de reagir e de se indignar ao perceberem os mecanismos ideológicos da educação burguesa – ou poderiam simplesmente tolerar o conformismo por serem ingenuamente desinformados (o que soa melhor do que serem deformados ou indiferentes).

Sendo assim, Gennariello seria esse jovem apto a compreender certas indagações, afinal é um estudante burguês passível de inconformismo e reação. Além disso, é um jovem que conserva qualquer coisa de mítico da sua tradição napolitana, de um “velho mundo” em desaparecimento<sup>133</sup>. Tais descrições, criadas propositalmente por Pasolini, ratificam certas estratégias discursivas, de forma a manter uma comunicação efetiva entre escritor e jovem. A escrita didática, potencializada pelo contexto de se conduzir um

---

<sup>132</sup> “Os jovens estudantes burgueses são positivos com aqueles que sabem reagir ao conformismo da educação familiar e da escola; se são intelectualmente fracos ao aceitá-lo, aceitam-no com um certo espírito laico de tolerância e evitam o puro e simples indiferentismo” (tradução nossa).

<sup>133</sup> Efetivamente, dá-se mais destaque à origem napolitana do que à condição burguesa: “Ma il fatto che tu sia napoletano esclude che tu, pur essendo borghese, non possa essere anche interiormente carino. (...) A Napoli sono pieni di vitalità sia il ragazzo povero che il ragazzo borghese” (Pasolini, 2001, p. 553).



pupilo, funcionaria também para todos os leitores de seus ensaios, o que expande o alcance dessa série de textos.

Por outro lado, por mais abrangente que seja essa comunicação, há certas diferenças entre os jovens que precisam ser levadas em conta para evitar generalizações ou mitificações. Na mesma ocasião em que responde à carta de *Vie nuove*, Pasolini fala contra a ideia de um jovem em abstrato, a fim de desconstruir a concepção “jovens de hoje” que seu leitor- remetente criara:

Vede, lei usa una parola “giovani”, che, scientificamente, non significa quasi nulla eccetto che nel campo biologico. Mi sembra perciò illecito generalizzare parlando di “giovani”: mi sembra un residuo romantico, dolciastro, adulatorio. (...) Ci sono dei giovani “lavoratori”, ci sono dei giovani “borghesi” (ossia, generalmente studenti), ci sono dei giovani “capitalisti” (o meglio figli di capitalisti: simili al Dino della *Noia* di Moravia, per es.), e, infine, ci sono dei giovani “sottoproletari” (molti, in Italia, da Roma in giù, sia nelle città che nelle campagne)<sup>134</sup> (Pasolini, 1996, pp. 107-108).

Nessa categorização de jovens proposta na década de 1960, o escritor se refere com aparente afeto e esperança aos jovens subproletários, os quais são “mais sãos” por manterem preservada sua “inteireza natural” – “sua vitalidade está perfeitamente disponível”. Além disso, foram menos reprimidos pelo “falso moralismo da educação burguesa”, o que os torna mais límpidos do que os outros (Pasolini, 1996, p. 109).

Essa descrição é marcante pois aponta para análises pautadas pela “vitalidade” e pela “limpidez” dos jovens “subproletários”, caracterizações que serão substituídas, na década de 1970, por constatações mais radicais, levando Pasolini a declarar que “(...) entre os jovens subproletários das *borgate*<sup>135</sup> e os fascistas dourados das Parioli<sup>136</sup>, não há mais que diferenças retóricas. O nivelamento cultural tende a suprimir entre eles as diferenças psicológicas e, literalmente, físicas” (Dufлот, 1983, p. 158). A padronização cultural, tão

<sup>134</sup> “Veja, você usa a palavra ‘jovens’ que, cientificamente, não significa quase nada, a não ser no campo biológico. Por isso me parece errado generalizar ao se falar de ‘jovens’; me parece um resíduo romântico, adocicado, adulatório. (...) Existem jovens ‘trabalhadores’, existem jovens ‘burgueses’ (isto é, geralmente estudantes), existem jovens ‘capitalistas’ (ou melhor, filhos dos capitalistas, semelhantes ao Dino de Noia, do Moravia, por exemplo), e, enfim, existem os jovens ‘subproletariados’ (milhares, de Roma pra baixo, tanto nas cidades quanto nos campos)” (tradução minha).

<sup>135</sup> Conjuntos habitacionais bastante precários que foram construídos nas periferias da cidade de Roma na década de 1930.

<sup>136</sup> Parioli é um bairro da burguesia romana que, durante o regime fascista, foi habitado por funcionários de altos cargos.

duramente denunciada, dominará também esses jovens e os fará perder aquela inteireza que lhes era natural, de forma que tanto os jovens burgueses, quanto os subproletários e os fascistas irão se tornar muito parecidos psicologicamente e, o mais assustador na visão de Pasolini, fisicamente.

Oggi tutto è cambiato: quando parliamo di padri e di figli, se per padri continuiamo sempre a intendere i padri *borghesi*, per figli intendiamo sia i figli *borghesi* che i figli *proletari*. Il quadro apocalittico, che io ho abbozzato qui sopra, dei figli, comprende borghesia e popolo. Le due storie si sono dunque unite: ed è la prima volta che ciò succede nella storia dell'uomo<sup>137</sup> (Pasolini, 2001, pp. 546-547).

O escritor supõe uma dicotomia entre burguesia e povo que os pais, das gerações precedentes, chegaram a conhecer. Era um período com características sociais acentuadas, que definiam quem era quem. Mas a geração dos filhos, nascidos em um mundo transformado, seria indiferentemente burguesa ou subproletária, o que levou à união das duas histórias em uma só.

Evidentemente, há uma indignação com o desaparecimento das diferenças entre os jovens italianos. O desejo de ser como os jovens burgueses estaria corrompendo as características habituais das outras classes sociais, de forma a deixar todos os jovens iguais e aculturados. No ensaio “Il mio *Accattone* in TV dopo il genocidio”<sup>138</sup>, fala-se, por exemplo, sobre os jovens subproletários de Roma, que agora têm vergonha de serem operários e querem imitar os “filhinhos de papai”:

metà e più dei giovani che vivono nelle borgate romane, o insomma dentro il mondo sottoproletario e proletario romano, sono, dal punto di vista della fedina penale, onesti. Sono anche bravi ragazzi. Ma non sono più simpatici. Sono tristi, nevrotici, incerti, pieni d'una ansia piccolo-borghese; si vergognano di essere operai; cercano di imitare i “figli di papà”, i “farlocchi”<sup>139</sup> (Pasolini, 2001, p. 678).

<sup>137</sup> “Hoje em dia tudo está mudado: quando falamos de pais e filhos, se por pais continuamos a entender pais *burgueses*, por filhos entendemos tanto filhos *burgueses* quanto filhos *proletários*. O quadro apocalíptico dos filhos que esbocei aqui compreende burguesia e povo. As duas histórias portanto se uniram, e é a primeira vez na história humana que isso acontece” (tradução minha).

<sup>138</sup> Publicado originalmente em 8 de outubro de 1975, em *Corriere della Sera*, com o título “Giudico il mio film *Accattone*”. Compõe a coletânea *Lettere luterane*.

<sup>139</sup> “Mais da metade dos jovens que vivem nas borgatas romanas, isto é, dentro do mundo proletário ou subproletários de Roma, são do ponto de vista dos registros criminais honestos. São ótimos rapazes, mas não são mais simpáticos. São tristes, neuróticos, incertos, cheios de uma ansia pequeno-burguesa. Se envergonham de serem operários e procuram imitar os ‘filhinhos de papai’, os ‘dissimulados’” (tradução minha).

Pela contextualização do escritor, os jovens subproletários não são mais transparentes, não possuem mais a mesma vitalidade. A imersão cultural no mundo padronizado os transformou em pessoas tristes, apáticas, ansiosas, como são os pequeno-burgueses.

É nesse sentido que a juventude italiana se torna essencial para a produção pasoliniana dos anos *corsários*. São os sinais comportamentais e linguísticos emitidos por esses jovens que serão a base para as análises semiológicas. É no corpo desses jovens que as mudanças econômicas, culturais, políticas deixarão fisicamente suas marcas.

Para o crítico italiano Marco Belpoliti, pode-se apreender uma nova forma de ler os escritos jornalísticos de Pasolini por esse viés. Diferentemente das leituras críticas que ligavam o ensaísmo diretamente a questões políticas, propõe-se uma leitura em que os protagonistas dos escritos jornalísticos são os jovens e o ponto de partida para analisá-los é seu o aspecto visual: “o critério é físico, diz respeito ao corpo” (Belpoliti, 2003, p. 142). Seguindo essa linha, o critério de argumentação não seria a distinção entre classes sociais ou entre direita e esquerda, mas sim o aspecto físico desses jovens, “a passagem das ‘belas nuças’ (...) aos cabelos longos” (Belpoliti, 2003, p. 144)<sup>140</sup>.

O ensaio de abertura do livro *Scritti corsari* (1975), o qual também reúne vários artigos publicados em jornais ao longo da década de 1970, é essencial para compreender esse mecanismo de interpretação utilizado por Pasolini. Em “Il ‘discorso’ dei capelli”<sup>141</sup>, o escritor, que se autointitula como um “decodificador”<sup>142</sup> de discursos silenciosos, analisa o comportamento de dois jovens com cabelos longos que encontrou em Praga. Buscando inferir o significado da “linguagem de seus cabelos”, aquela que substitui a “tradicional linguagem verbal”, investiga os sinais deixados pelos rapazes e conclui:

Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbale, nella loro teppistica iconicità, le “cose” della televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove

<sup>140</sup> O crítico dá sequência a sua análise destacando o tema da homossexualidade. Segundo sua leitura, a “falsa tolerância” presente nas críticas de Pasolini seria reflexo da dominação do coito heterossexual: “la tolleranza di oggi è il dominio del coito eterosessuale, imposto quasi come un dovere anche nelle giovani generazioni, mentre un tempo la repressione sessuale, la proibizione dei rapporti tra ragazzi e ragazzi, uomini e donne, lasciava spazio a una tolleranza verso la pratica omosessuale degli eterosessuali” (Belpoliti, 2003, p. 150). Deixamos a indicação, mas não nos aprofundaremos no tema aqui devido a sua amplitude.

<sup>141</sup> Publicado originalmente como “Contro i capelli lunghi” em 7 de janeiro de 1973, no jornal *Corriere della Sera*.

<sup>142</sup> “Benché i capelli – riassorbiti nella furia verbale – non parlassero più autonomamente ai destinatari frastornati, io trovai tuttavia la forza di acuire le mie capacità decodificatrici, e, nel fracasso, cercai di prestare ascolto al discorso silenzioso, evidentemente non interrotto, di quei capelli sempre più lunghi” (Pasolini, 2001, p. 274).

è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere.

Provo un immenso e sincero dispiacere nel dirlo (anzi, una vera e propria disperazione): ma ormai migliaia e centinaia di migliaia di facce di giovani italiani, assomigliano sempre più alla faccia di Merlino. La loro libertà di portare i capelli come vogliono, non è più difendibile, perché non è più libertà<sup>143</sup> (Pasolini, 2001, p. 277).

Pasolini entende que os jovens foram tomados pelo ideal burguês e moldados pela televisão e por *slogans* de produtos. Deveriam condená-lo, mas na verdade só o corroboram com seu comportamento. O que se apreende, pois, desses sinais é devastador: com seus cabelos, os jovens estariam dizendo “Nós somos os burgueses: e aqui estão nossos cabelos compridos para testemunhar nossa modernidade internacional de privilegiados!” (Pasolini, 2001, p. 276). Acreditava-se que esses jovens deveriam tomar consciência desse processo histórico e superar a geração de seus pais, mas, ao contrário, são eles que integram o sistema e confirmam, por meio de seu comportamento, o conformismo, a tolerância, o convencionalismo imputados pelo neocapitalismo.

O autor percebe ainda que os jovens dessa nova geração estão abrindo mão de sua formação intelectual e cultural – e consequentemente deixando de ter a conscientização histórica desejada – e que por isso não conseguem se opor ao ciclo de influências a que estão submetidos. E mesmo quando eles pensam estar se opondo ao sistema, não fazem mais do que reforçar os valores neocapitalistas:

Aí está o fundo do problema: eles [jovens] utilizam contra o neocapitalismo armas que levam na realidade sua marca de fábrica e que estão destinadas a reforçar, justamente, sua hegemonia. Eles acreditam quebrar o círculo e não fazem mais do que reforçá-lo (Dufлот, 1983, p. 78).

É relevante notar que tanto Gennariello quanto os cabeludos de Praga são importantes para compreender a interação de Pasolini com os jovens, afinal o autor os tratou como interlocutores e como fonte de suas análises semiológicas em seus ensaios.

---

<sup>143</sup> O crítico dá sequência a sua análise destacando o tema da homossexualidade. Segundo sua leitura, a “falsa tolerância” presente nas críticas de Pasolini seria reflexo da dominação do coito heterossexual: “la tolleranza di oggi è il dominio del coito eterosessuale, imposto quasi come un dovere anche nelle giovani generazioni, mentre un tempo la repressione sessuale, la proibizione dei rapporti tra ragazzi e ragazzi, uomini e donne, lasciava spazio a una tolleranza verso la pratica omosessuale degli eterosessuali” (Belpoliti, 2003, p. 150). Deixamos a indicação, mas não nos aprofundaremos no tema aqui devido a sua amplitude.

Porém, coloca-se aqui uma indagação: como Pasolini resolve o fato de ser um homem de outro tempo e com outra formação tentando se comunicar e estabelecer paralelos com jovens nascidos e amadurecidos em outro mundo, em outra realidade?

Novamente em “Gennariello”, Pasolini observa esse descompasso de geração que o separa de seu pupilo:

la mia cultura (coi suoi estetismi) mi pone in un atteggiamento critico rispetto alle ‘cose’ moderne intese come segni linguistici. La tua cultura, invece, ti fa accettare quelle cose moderne come naturali, e ascoltare il loro insegnamento come assoluto<sup>144</sup> (Pasolini, 2001, 573).

O autor reconhece que sua formação cultural o coloca em uma posição crítica diversa daquela do jovem napolitano. Seu enfrentamento diante das “coisas modernas” é sempre tentando interpretá-las como sinais, enquanto que os jovens da geração seguinte só as veem como naturais e absolutas, pois também eles fazem parte dessas “coisas modernas”. Quer dizer que todos os sinais observados semiologicamente pelo escritor não afetam os jovens, pois fazem parte desse novo mundo em que eles nasceram.

Falando sobre o personagem Gennariello, o crítico italiano Marco Bazzocchi observa que falta uma “reciprocidade didática” entre esses universos distintos, pois entre o mestre de 50 anos e o aluno de 15 há um “verdadeiro fim do mundo”. Por isso “as coisas que foram ditas ao primeiro não existem mais, e as coisas que dizem ao segundo não podem ser compreendidas pelo primeiro” (Bazzocchi, 1998, p. 151). Entre essas duas gerações um certo mundo “acabou” para dar lugar a outra realidade e a outros valores. A incomunicabilidade entre as gerações se dá justamente porque são referências e parâmetros diferentes, pautados em experiências diferentes de vida.

Para Pasolini é *um* mundo que entra em destruição a partir da revolução tecnológica e o fortalecimento do neocapitalismo na Itália. Chega-se à conclusão de que alterações tão profundas na configuração da humanidade, sobretudo as causadas pelo sistema econômico capitalista, distanciam a comunicação entre gerações diferentes. O desespero de Pasolini em seus ensaios *corsários* parece ser justamente perceber que na Itália de 1970 alguma coisa mudou e que, com isso, os meios de comunicação, as formas

---

<sup>144</sup> “A minha cultura (com seus esteticismos) me coloca em uma posição crítica em relação às ‘coisas’ modernas vistas como signos linguísticos. A sua cultura, ao contrário, te faz aceitar aquelas coisas modernas como naturais, e a tomar seu ensinamento como absoluto” (tradução minha).

de lidar com as experiências, as linguagens capazes de dar conta da realidade e de se comunicar com os jovens também mudaram.

Em *Empirismo eretico* (1972), no ensaio “Tabella”, observa-se como, na concepção do escritor, a linguagem está diretamente relacionada ao mundo vivido e que, por isso, só pode ser compreendida por pessoas que pertençam ao mesmo mundo:

ciò che è in comune tra cifratore e decifratore di linguaggi verbali *non è tanto la lingua verbale, quanto il mondo* vissuto. (...) Non ci può essere un linguaggio comune (comunicazione) tra due esseri appartenenti a due Realtà diverse: esso resterebbe pura arbitrariedade e convenzione, che non evocherebbe niente, ossia tradurrebbe segni a loro volta incomprensibili<sup>145</sup> (Pasolini, 1972, p. 299).

Dois seres de realidades diferentes, ou seja, de gerações diferentes, não possuem uma linguagem em comum. Nesse sentido, as experiências de mundo de Pasolini e dos jovens com os quais ele se comunica são diferentes, logo a linguagem também é diferente e por isso impossibilita ou dificulta muito a comunicação entre ambos. São duas realidades diversas que Pasolini busca *reconectar* pela linguagem em seus ensaios – porém o que faz sentido para uma, não faz para a outra, pois partem de mundos diferentes. Dessa forma, o autor conclui que qualquer comunicação em que não haja identificação entre as duas partes se torna apenas uma convenção cheia de incompreensões.

Por outro lado, podemos entender que Pasolini só foi capaz de fazer as constatações que fez justamente por pertencer a outro mundo, a outra geração, e por conhecer um tempo passado. A ruptura entre as realidades talvez seja exatamente a distância necessária para que o autor pudesse perceber as mudanças sutis que estavam ocorrendo na Itália no presente. Alguém que nascesse imerso nesse mundo mudado não conseguiria percebê-las, pois as tomaria como naturais: esse seria o caso dos jovens. E como Bazzocchi observou ao falar sobre “Gennariello”, as coisas faladas por Pasolini não podem ser entendidas pelos jovens pois se referem ao seu próprio mundo. Ou seja, só seria possível que alguém “de fora” fosse acometido pelo estranhamento em relação a uma realidade diferente da sua e apenas esse alguém conseguiria traduzir para outras

---

<sup>145</sup> “Aquilo que existe em comum entre o cifrador e o decifrador de linguagens verbais *não é tanto a língua verbal, mas o mundo* em que se vive. (...) Não pode existir uma linguagem comum (comunicação) entre dois seres pertencentes a duas realidades diferentes. Isso seria pura arbitrariedade e convenção, que não evocaria nada, ou seja, só traduziria signos por sua vez incompreensíveis” (tradução minha).

gerações as mudanças que reconhece.

Mas Pasolini sabe que, mesmo tentando ser esse elo de comunicação entre as gerações, ele não pode se eximir da sua parcela de culpa pela “mutação antropológica”<sup>146</sup>. No ensaio “I giovani infelici”, o autor opõe pais e filhos, ou seja, sua geração e a geração dos jovens, e se inclui entre os pais, que seriam também culpados pela situação atual:

Ebbene, non esito neanche un momento ad ammetterlo: ad accettare cioè personalmente tale colpa. (...) In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si son resi responsabili, prima, del fascismo, poi un regime clerico-fascista, fintamente democratico, e, infine, hanno accettato la nuova forma del potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine<sup>147</sup> (Pasolini, 2001, p. 542).

Pasolini se reconhece como pai e como engrenagem desse ciclo de passagem do antigo fascismo a um regime falsamente democrático, a última ruína das ruínas. A culpa existe pois os pais removeram de suas consciências de antifascistas a memória do velho fascismo. Além disso, são também culpados pela aceitação consciente ou inconsciente “da violência degradante e dos verdadeiros e imensos genocídios do novo fascismo” (Pasolini, 2001, p. 547). É preciso então conviver com essa culpa que não pode ser desfeita, afinal o tempo não retrocede jamais, e de alguma forma fazer dela sua força crítica. Esse parece ser o único movimento possível concebido por Pasolini ao propor em seus textos jornalísticos uma reflexão sobre os jovens italianos e o lugar ocupado por eles em um novo mundo de caos e barbáries.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZZOCCHI, Marco Antonio. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.

BELPOLITI, Marco. “Pasolini corsaro e luterano” em *Nuovi Argomenti*, 21, gen.-mar., 2003.

DUFLOT, Jean. *Pier Paolo Pasolini: As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

<sup>146</sup> Ideia conceitualizada por Pasolini para explicar as mudanças ocorridas na Itália durante os anos de 1960 e 1970, sobretudo como consequência do já mencionado neocapitalismo e do consumismo desenfreado. Essa questão pode ser explorada no artigo “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, publicado em 10 de junho de 1974 no *Corriere della Sera* (Pasolini, 2001, p. 307-312).

<sup>147</sup> “Pois bem, não hesito nem por um instante em admitir, isto é, em assumir pessoalmente tal culpa. (...) Enquanto pai. Enquanto um dos pais. Um dos pais que se tornaram responsáveis, primeiro, pelo fascismo, depois por um regime clerical-fascista, falsamente democrático, e que, por último, aceitaram a nova forma do poder, o poder do consumo, última das ruínas, ruína das ruínas” (Pasolini, 1990, pp. 28-29).

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Org. Michel Lahud. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*. Roma: Riuniti, 1996.

\_\_\_\_\_. *Saggi sulla politica e sulla società em I Meridiani*. Org. Walter Siti. Milão: Mondadori, 2001.



## IRMANDADE HISTÓRICA: O MITO EM *JOSÉ E SEUS IRMÃOS*

Luana Signorelli Faria da Costa<sup>148</sup>

Resumo: Analisa-se a tetralogia *José e seus irmãos* (2000) de Thomas Mann, baseada em Gn:27-50, investigando a presença do mito. O romance representa uma história de poder e reflete a condição da Alemanha de sua época: a transição da República de Weimar (1918-1933) para o nazismo. O objetivo principal será considerar a sua base mítica. Primeiramente, utiliza-se *Thomas Mann* (1994) e LaCocque (2001) como fortuna crítica sobre o autor. Dos principais mitos que se pretende estudar, há José como Tammuz, deus egípcio despedaçado e depois ressuscitado; os irmãos como Lamech, personagem do Gênesis, descendente direto de Caim, o qual incorpora todo o mal; e outros mitos como Tikun Olan (conceito judaico); Thot (deus egípcio das letras), e Etura (termo egípcio para inferno). Além disso, será essencial o emprego do texto “Freud e o futuro”, do próprio Thomas Mann, no qual o autor conceitua o mito. Como bibliografia secundária, pesquisam-se: *A arte da narrativa bíblica* (2007), de Robert Alter; *Linguagem e mito* (2013), de Ernst Cassirer; *Thomas Mann e a tragédia da arte moderna* (1965), de György Lukács, entre outros. A tese consiste em verificar o mito em *José e seus irmãos* (2000) e como ele se insere no tempo em que foi concebido, isto é, durante um período entre guerras, o início do nazismo, a República de Weimar e a Grande Depressão americana.

Palavras-chave: Mito. História. Gênero. José. Mann.

Abstract: It is analysed the tetralogy *Joseph and his brothers* (2000) by Thomas Mann, based on Gn:27- 50, investigating the presence of the myth. The romance represents a story of power and reflects the condition of the Germany of the time: the transition of Weimar Republic (1918-1933) to Nazism. The main goal will consider its mythical base. Firstly, it is used *Thomas Mann* (1994) by Anatol Rosenfeld and LaCocque (2001) as critical fortune about the author. Of the main myths that it is pretended to study, there is Joseph as Tammuz, Egyptian god, ripped apart and resurrected; the brothers as Lamech, character of Genesis, direct downward of Cain, which incorporates all evil; and other myths, such as Tikun Olan (Jew concept); Thot (Egyptian god of letters); and Etura (Egyptian term for hell). Besides that, it will be essential the employment of the text “Freud and the future”, by Thomas Mann himself, in which the author conceptualizes the myth. As secondary bibliography, it will be researched: *The art of biblical narrative* (2007), by Robert Alter; *Language and myth* (2013), by Ernst Cassirer; *Thomas Mann and the tragedy of modern art* (1965), by György Lukács, among others. This work’s thesis consists in verifying the myth in *Joseph and this brothers* (2000) and how it is inserted in the time of its conception, i. e., through a period between wars, the begin of Nazism, the Weimar Republic and the American Great Depression.

Keywords: Myth. History. Genre. Joseph. Mann.

---

<sup>148</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária, UNICAMP, [lua.signorelli@gmail.com](mailto:lua.signorelli@gmail.com).

## INTRODUÇÃO

Thomas Mann é conhecido principalmente por obras como *A morte em Veneza* (1912), *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947). Menos conhecida é sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos* (1933-1943), em tradução para o português brasileiro por Agenor Soares de Moura, 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. Nas palavras do próprio autor, em prefácio escrito para a tradução estadunidense de 1948, este é o seu maior empreendimento épico.

Na narrativa bíblica (Gen. 27-50), José possui 11 irmãos, sendo que 1 vem da mesma mãe, a privilegiada e amada Raquel, e os outros 10 são meios-irmãos, nascidos da mãe rejeitada, Lia, ou então das escravas Bala e Zelfa. 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, 2000, p. 392). 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. 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, “existe ironia em forma de montanha-russa no destino de José” (LACOCQUE, 2001, p. 399).

O objetivo deste artigo consiste em analisar o mito em *José e seus irmãos* (a edição aqui utilizada é a da Nova Fronteira, de 2000 – todas as posteriores referências seguirão essa edição) e o uso que o autor faz dele para pensar a sua época, isto é, um período entre guerras, o início do nazismo, a República de Weimar e a Grande Depressão americana; em suma, um tempo de incertezas e abolição de valores. O objetivo principal será construir uma ponte que leva da abordagem dos mitos observados no romance à reflexão acerca do contexto histórico. Como diz Karl Kerény, importante referência para a composição da tetralogia, “a mitologia precisa transcender o indivíduo (...), como algo objetivo, como algo que mana, por assim dizer, de uma fonte superindividual (...)” (KERÉNYI, 2000, p. 15). Assim, pode-se concluir que a apropriação dos mitos por parte de Thomas Mann não constitui meramente criação subjetiva, mas sim, matéria objetiva e concreta do seu tempo. Em última instância, mergulha-se no poço do passado para se

conhecer o tempo presente, atravessando mitos autoexplicativos, ou, como é posto em *Doutor Fausto* (2015a), “rendendo culto aos elementos primordiais”.

## THOMAS MANN, BÍBLIA E O MITO

Em seu texto crítico “Freud e o futuro”, Thomas Mann afirma o seguinte: “o mito é a legitimação da vida; só por meio dele e nele encontra-se a autoconsciência, sua justificação e consagração” (MANN, 2015b, p. 75). Já na tetralogia *José e seus irmãos*, Thomas Mann se apropria do mito bíblico, e nossa finalidade aqui é levantar este paralelo bíblico, justificá-lo e chegar à sua historicidade.

A escritura sagrada da Bíblia mergulha no mistério, na tentativa de explicar as origens do mundo. Ao fazê-lo, recorre inevitavelmente a invenções, no sentido literário e ficcional. 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. Esta relação mítica com a linguagem, no romance de Thomas Mann, manifesta grandes implicações sobre o tempo, sobre as origens do mundo atual (da época de Thomas Mann), “o ‘outrora’ em seu duplo nexo de ‘como tudo era’ e ‘como tudo será’, segundo sua formulação no romance *José e seus irmãos*” (ROSENFELD, 1994, p. 33).

Anatol Rosenfeld considera a questão do duplo em *José e seus irmãos*, ao afirmar que na criação da tetralogia há o entrelaçamento possível entre psicologia, música e mito. O momento em que se verifica a presença da música na tetralogia é o subcapítulo “No fosso”, no qual há o monólogo interior de José no poço, ou a sua conversa direta com Deus. José conversa consigo mesmo em vários tons, há uma confluência de vozes baixas, medianas e altas. É todo um corpo musical, ou também uma orquestração narrativa. E ainda:

Vemos, portanto, como o próprio autor só aos poucos descobre as implicações do magro tema inicial nascido de um incidente biográfico. Ao correr de uma longa vida de uma profunda especulação alimentada por muitos afluentes espirituais, Thomas Mann descobre que o seu tema pessoal, a experiência pungente da sua juventude, a sua isolamento, a sua marginalidade e alienação, é um processo que se repete através da história e se perde na sombra do

mito. Esse mito é desenvolvido na tetralogia do bíblico José. Cada vez de novo o indivíduo se rebela, se isola, sobe a *Montanha Mágica* dos sonhos e da pedagogia hermética e cada vez de novo tem de voltar, amadurecido, à sociedade, quer como provedor oficial de pão no Egito, quer como artista que resolve, como Thomas Mann resolveu, descer da sua torre de marfim para agitar os problemas do dia e dirigir-se ao seu povo através de apelos, publicações em jornais e discursos no rádio. Em José, comenta o autor [Thomas Mann], “desemboca o ‘Eu’, renunciando ao atrevimento de se considerar absoluto, novamente no coletivo e na comunidade”. O indivíduo, já disse Hegel, é *todgeweiht*, é condenado à morte. Assim, Thomas Mann descobre que a sua obra e a sua vida **nada são senão imitação mítica de um velho tema**. E dessa imitação mítica cada vez mais consciente de um velho tema decorrem os característicos fortemente paródicos das suas últimas obras, a tendência ainda decidida de abalar, pela ironia e pelo humor, os valores consagrados. **Pois também Deus se modifica**, disse ele certa vez com ligeira ironia. E religiosidade é observar as modificações divinas para adaptar a realidade aos novos mandamentos. Para tal é necessário abalar valores consagrados (ROSENFELD, 1994, p. 27-28, grifos nossos).

É assim que Thomas Mann cria o seu José, à sua imagem e semelhança, um duplo: duplo de origem, entre o comerciante e senador tipicamente alemão, racionalista, protestante, e a mãe brasileira, católica, romântica, de onde aprendeu a fé inquebrantável no amor, na fraternidade invencível, mensagem última de sua obra. Também por conta disso, a obra de Thomas Mann é de difícil enquadramento, tanto literário quanto político. Adorno admite a desconfiança do escritor diante dos engajamentos: “tudo que ele dizia soava como se carregasse consigo um secreto sentido escondido que ele deixasse, com certo diabolismo, para os outros adivinharem, indo muito além do hábito da ironia” (ADORNO, 1991, p. 12). Em face a radicalismos e extremismos, a relação de Thomas Mann com a Alemanha de seu tempo era *alérgica*, isto é, de desconforto. Era período de crise, no sentido grego da palavra: separação. Aliás, para Robert Alter (2007), a palavra “dividir” é a essência da criação do mundo, sendo ela é a que mais aparece quantitativamente no episódio da Criação do Gênesis. É assim que José é criado, dividido, separado, discriminado de seus irmãos.

## JOSÉ COMO TAMMUZ

O principal mito, observado mais evidentemente na tetralogia, é a associação de José com Tammuz. Muitos estudiosos dão suporte a esta teoria. Para ficar em poucos exemplos, Eckhard Heftrich menciona “o trabalho bipartido (Egito-Osíris; Babilônia-

Tammuz)” (HEFTRICH, 2005, p. 458), que não é científico ou também apenas processamento ensaístico do material mitológico-religioso; esta relação implica algo maior na construção da tetralogia: a própria paródia. Por outro lado, em seu texto “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso” Anatol Rosenfeld diz que José é o mais brilhante impostor, e “desempenha, conscientemente, o papel divino de Adônis- Dioniso- Osíris, imitando o esquema mítico do deus despedaçado que, ressurreto, se ergue da tumba” (ROSENFELD, 2013, p. 203-204). Outra referência em que se apoia Thomas Mann é *Die Geheimnisse des Ostens* de Dmitri Mereschkowski (1924).<sup>149</sup> Nas palavras do próprio Thomas Mann em “Freud e o futuro” (2015b, p. 77), José é um celebrador da vida, que presentifica em sua pessoa, à maneira amável de uma trapaça religiosa, o mito de Tamuz-Osíris.<sup>150</sup>

Existe, é claro, algo de um paralelo estrutural entre o Jesus do Evangelho e o José do Gênesis. José jogado em um poço/cova antes de uma elevação subsequente ao trono real é uma metáfora apropriada no querigma cristão primitivo [essência da mensagem cristã]. Na mesma linha, Alfred Jeremias (aparentemente influenciado por Thomas Mann) viu na cena de José na cova uma alusão a Tammuz indo à terra dos mortos. Há também em ambas as histórias aquilo que W. L. Humphreys chama de “ironia suprema” à medida que Deus transforma o mal em bem, criando assim uma tensão entre a intenção humana e a providência divina (LACOCQUE, 2001, p. 419).

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. “Ele é Tamuz, o pastor, que se chama Adônis, mas nos países do Sul se chama Osíris” (MANN, 2000, p. 435). Em seu duplo, Tammuz até poderia ser uma mulher, bem como a imagem de outra deusa relevante, Ishtar, muitas vezes era barbuda, andrógina. Em conversa entre José e seu irmão Benjamin, especula-se que “talvez fosse Tamuz uma donzela e só com a morte ficou sendo um jovem” (op. cit.), ao que Benjamin indaga sabiamente *se era virtude da morte alterar o corpo*. O romance alemão de Thomas Mann segue uma vertente da alta tradição filosófica, daí o porquê destes questionamentos. Segundo o mito original, Tammuz é despedaçado e espalhado pela terra. Adônis se transforma em Adonai, que significa “Senhor”, termo geral que pode ser empregado em várias mitologias de culturas diferentes. No Egito, a semente morre para nascer (ressurreição), e indica o tempo

<sup>149</sup> *Os mistérios do Oriente* (livre tradução).

<sup>150</sup> A grafia varia entre Tammuz e Tamuz, a depender da versão do mito.

sazonal da cheia ou da seca no Rio Nilo. Além de Tammuz, José é carinhosamente chamado pelo seu apelido, Dumuzi. A semelhança não é à toa, porque José nasceu no mês de Tammuz, no calendário egípcio, junho.

Nascido sob uma boa estrela, José foi preferido durante toda a sua vida, o que vai moldar a sua personalidade forte. “Israel amava José mais do que todos os outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice” (Gênesis 37:2-5). Por ocupar um lugar de destaque na configuração familiar, José pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Enquanto estes lavravam a terra, José estudava e aprendia a ler e escrever com seu professor Eliézer, conforme narrado no subcapítulo “A lição” de *O jovem José*.

Eliézer achava que José seria Mazkir (arauto), ou historiador. Ele é letrado, porque Jacó via nisso alguma vantagem para o seu futuro. Entre vários assuntos, como ciência, numerologia e zodíaco, José aprende mitologia. Aqui é colocado um interessante dilema: “poder-se-á dar a isto [mitologia] o nome de ciência?” (MANN, 2000, p. 381). O fato é que José aprende tanto sobre mitologia, e especula tanto que se equipara a ela. No subcapítulo “O bosque de Adônis” de *O jovem José*, há toda uma descrição do ritual de Tammuz, cuja imagem é enterrada e chorada por mulheres, para depois ressurgir das cinzas. José evoca esta imagem do deus, porque ele próprio, bem como a imagem, usa o tempo todo uma coroa de mirto verde, planta mítica, símbolo de poder.

Mirto ou murta era consagrada a Afrodite. Na Grécia e no Antigo Testamento, ela adorna grinaldas de noivas e é símbolo da juventude e da beleza. Porém, ao mesmo tempo, esta planta pode ser associada à morte e renovação. “É ele o adorno de todo o sacrifício, separado para os separados e destinado aos predestinados. Juventude consagrada, eis o nome do holocausto” (op. cit., p. 423). Um holocausto, ou sacrifício, segue a lógica da substituição, e conseqüentemente, da repetição (*Wiederholung*) mítica.<sup>151</sup> Além desta coroa, José usava o tempo todo a *ketonet passim*, túnica de várias cores que fizera o pai lhe dar de presente antecipadamente, como símbolo da sua preferência à sua

---

<sup>151</sup> *Wiederholung*, junto com *Nachfolge*, isto é, sucessão, são termos muito utilizados por Thomas Mann. O sentido que eu quis conferir foi o de "revolução", de acordo com o seguinte: “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 nosso). O termo também pode ser compreendido como *Erneuerung*, isto é, 1. Renovação, reforma; 2. Restauração; 3. Restauração, reposição, substituição (MICHAELIS, 2009, p. 95).

primogenitura, e pela qual os irmãos vão odiá-lo especialmente. Na visão do mitólogo estadunidense, Joseph Campbell, “em *José e seus irmãos* o sentido de desempenhar papéis míticos tem por objetivo **suportar, engrandecer e sofisticar um modo de vida**” (CAMPBELL, 2010, p. 558, grifo nosso).

O José da tetralogia representa o novo. José é andrógino, pois é belo como mulher (subcapítulo “Thot”). Daí também a sua aproximação com deusas do sagrado feminino. Ademais, José antecipa a abolição, a inversão dos contrários, o novo mundo, porque ele não valoriza as tradições tanto quanto o seu pai e seus ancestrais, olhando para elas sempre criticamente, com desconfiança e desdém, o que motiva também a sua ironia de adolescente. José tem curiosidade, não vive em um mundo fechado. Ele gosta de especular, e a sua caracterização moral é de desafiador, contestador. É por isso que é possível afirmar que José representa sempre o *duplo*, porque ele é o momento de transição entre a antiga e a nova geração: “José deve portar dois nomes, exibir duas faces, ter duas agendas, ter duas mudas de roupas, comer em duas mesas, manter dois discursos, viver à margem de dois mundos” (LACOCQUE, 2001, p. 390). Ainda segundo LaCocque, por conta desse modo estimulante e propriamente artístico, a história de José pertence ao folclore.

Já para outro teórico, György Lukács, o José de Thomas Mann “é um crítico histórico e filosófico do seu tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 210). José é calmo e confiante; apesar de invejado, os seus sonhos tornam-se realidade sem que ele faça nada para isso. José vive sonhando, e sonhador é a alcunha, a expressão de ódio dos irmãos, aplicada a ele, comparando-o a Noé Utanipichtim, ledor de pedras antediluviano, algo que o assemelha também ao herói sumério-acadiano Gilgámesh (2017). Isso porque, ao contrário dos irmãos, José era alfabetizado. Além disso, José é um intérprete de sonhos. *Nabi*, do hebraico, significa profeta, intérprete, e é o responsável por estabelecer o vínculo entre exterior e interior (BLOOM, 2012).

No caso do romance de Thomas Mann, talvez a ideia mais pungente seja a de que Tammuz pode significar naquele período a espera pela ressurreição, a fé na renovação, a esperança de que algo que estava morto e putrefato poderia ressurgir das cinzas, como fênix. Este tempo é o tempo de espera, um tempo quando até mesmo Deus pode sofrer, e ainda morrer, como alude Nietzsche, uma das grandes influências de Thomas Mann, quando diz que Deus está morto. “Deus atado, Deus padecendo, Deus na prisão” (MANN, 2000, p. 413). Se Deus também sofre, podemos nos reconhecer nele. Não somos só nós

que esperamos; Deus também espera por nós, até estarmos prontos. No tempo da espera e da prontidão, José é um sábio provedor. Nesse sentido, a vaidade de José é apenas um mito, uma máscara para disfarçar a sua real inteligência, como era a máscara do próprio autor Thomas Mann, seu criador. O gênio tem várias máscaras, diz Adorno (2003). No caso de Thomas Mann, José é só uma dessas máscaras.

## IRMÃOS COMO LAMECH

Ao mesmo passo que José pode representar a revolução monoteísta, a fé ortodoxa num único, os seus irmãos podem remontar ao mundo do politeísmo, uma vez que eram 12 os deuses olímpicos. Isto prova como várias tendências aparentemente paradoxais podem coexistir no mesmo período. Mais do que isso, quando se trata dos irmãos, a mitologia é mais obscura, não se sabendo ao certo a sua equiparação. Porém, aqui se pretende demonstrar como os irmãos de forma geral representam a personificação do mal e da violência:

**Descendência de Caim.** Gn, 4:23-24. Lamec disse às suas mulheres: “Ada e Sela, ouvi a minha voz: mulheres de Lamec, escutai as minhas palavras: Por uma ferida matei um homem, e por uma contusão um menino. Se Caim será vingado sete vezes, Lamec o será setenta e sete” (BÍBLIA, Gênesis, p. 28).

Este poema bíblico é incorporado na íntegra em *O jovem José*, no episódio “Lamech e a sua contusão”, como que para ressaltar a violência, a brutalidade destes irmãos. A semelhança entre os nomes das mães Bala e Zelfa observa-se em Ada e Sela. Os irmãos agem e se movimentam como se fossem um só corpo e um só espírito. A voz de todos se torna uma voz anônima quando falada em voz alta. Os irmãos compõem um coro como se fosse uma tragédia grega. Nesta passagem, parece haver uma alusão à época em que o romance foi escrito, isto é, o germe do fascismo, do irracionalismo e da violência desenfreada: “na realidade, no mais íntimo da alma só desejavam dilacerar, rasgar, despedaçar” (MANN, 2000, p. 531). Os irmãos de José podem ser considerados descendentes diretos da tribo de Caim, possuidores da marca do crime. Os cainitas – descendentes de Caim – herdaram diretamente a vingança.

Este é um momento lírico dentro da prosa, em que há entrelaçamento de gêneros literários, um momento de comunidade, em que eles cantam estes versos juntos, apesar



do horror de seu conteúdo (matar um homem e contundir um menino). Assim, pode-se dizer que os irmãos formam essa coletividade, uma descendência maligna.

## TIKUN OLAM, THOT E ETURA

Em *José e seus irmãos*, também encontramos outros mitos menos óbvios, menos aparentes, mas não por isso menos importantes. Existe o conceito de Olam, que significa mundo, e justamente por isso revoluções, repetições do passado, renovações da vida, retorno perpétuo (MANN, 2000, p. 385). Tikun Olam<sup>152</sup> é um termo judaico o qual representa miticamente o presente eterno. Ele não chega a ser uma entidade, mas é um conceito que se contrapõe a Cheol, o inferno, o tempo parado. Tikun Olam significa literalmente reparação, reforma, restauração do mundo. Isso pode ser esclarecido pela análise de Scholem: “a extinção da nódoa, a restauração da harmonia – é o significado da palavra hebraica *Tikun*, que é o termo empregado pelos cabalistas, após o período do Zohar, para designar a tarefa do homem neste mundo” (SCHOLEM, 1972, p. 234).

Ainda sobre Tikun, este conceito pode simbolizar quando o homem ascende ao céu. O Tikun designa o processo e o movimento, e, portanto, pode retratar a ascensão, algo que está muito presente na tetralogia. Este é o caso do sonho de José, e também da sua própria ascensão real a vice-comandante egípcio.

Isto nos conduz a outro aspecto da doutrina do *Tikun*, que é também o mais importante para o sistema de teosofia prática. O processo pelo qual Deus concebe, produz e Se desenvolve a Si mesmo não chega à conclusão final em Deus. Certas partes do processo de restituição são outorgadas ao homem. Nem todas as luzes mantidas em cativeiro pelos poderes das trevas se libertam por seus próprios esforços; é o homem quem acrescenta o toque final ao semblante divino; é ele quem completa a entronização de Deus, o Rei e o Criador místico de todas as coisas, em Seu próprio Reino do Céu; é ele quem dá ao Criador de todas as coisas a Sua configuração final! **Em certas esferas do ser, a existência humana e divina se entrelaçam.** O processo intrínseco, extramundano do *Tikun*, **simbolicamente descrito como o nascimento da personalidade de Deus**, corresponde ao processo de história mundana. O processo histórico e sua alma mais secreta, o ato religioso do judeu, preparam o caminho para a restituição final de todas as luzes e centelhas espalhadas e exiladas. O judeu, que está em contato íntimo com a luz divina através da Torá, do cumprimento dos mandamentos e através da oração, tem o poder de acelerar ou retardar este processo. Cada

---

<sup>152</sup> Há variações do termo de Tikun para Tikkun, podendo aparecer ambas as grafias.

ato da criatura humana está relacionado com esta tarefa final que Deus estabeleceu para Suas criaturas (SCHOLEM, 1972, p. 276-277, grifos nossos).

O Tikun está associado à história mundana, à história dos homens, com toda a sua errância e movimento, mas também os seus acertos. Este é um conceito central para a tetralogia. É quando Deus e homem se confundem e se revolucionam.

Agora outro mito será abordado. As histórias das origens não são as mesmas para cada cultura, povo ou religião. Isso prova que o tempo não passa da mesma maneira para todos os povos, alguns se desenvolvem enquanto outros permanecem atrasados. No caso de Tammuz, há um deus correspondente em cada cultura. Já os egípcios acreditavam particularmente que a origem da literatura era concebida pelo deus Thot, o escrivão, a própria linguagem como deus. O deus Thot – seus artifícios e influências – é descrito no diálogo platônico *Fedro* (1999), no qual o deus é caracterizado como ambíguo, duplo, trapaceador, algo que também é muito relevante dentro de *José e seus irmãos*. O contraste natural entre Tammuz, o deus Sol, e Thot, o deus lunar, é eliminado no divino. A lua é símbolo da sabedoria e letras, assim como Thot manifesta a aliança entre beleza e saber, culto embriagador do qual participava José e a sua dança no início de *As histórias de Jacó*.

Daqui advém a ideia de totemismo. O totemismo é uma prática ritual presente no Egito Antigo, o país dos mortos. O sentido mais forte é que o Egito era um país estagnado no tempo, que vive um tempo de espera e esperança e não de ação, e por isso era morto, como quando José reflete frente à monumentalidade temporal da esfinge parada, em *José no Egito*. E é assim que se verifica como este mito do tempo parado pode retornar em diferentes épocas, culturas e religiões. Assim como o mito das origens muda de cultura para cultura, assim mudam os principais conceitos. O que os hebreus chamavam de Cheol, isto é, inferno, os egípcios chamavam de Etura, com sete camadas subterrâneas: “era o aprisco ínfero, Etura, o reino dos mortos, no qual o filho se torna senhor, pastor, mártir, vítima, deus despedaçado” (MANN, 2000, p. 559). Eis o mito: a deusa Astaroth engravidou, mas foi transformada em árvore. Dela nasce Adonai. Porém, ele é muito ambicionado e roubado pela deusa do inferno. Há uma grande guerra, na qual Astaroth desce os sete níveis de Etura. “E interpôs-se entre as deusas Astaroth e Erechkigal, dispondo que Adônai passasse um terço do ano no reino inferior, um terço na terra e um

terço onde bem quisesse. E assim Ishtar reconduziu à terra o seu dileto” (MANN, 2000, p. 434). E assim são explicadas as alternâncias das estações do ano no Egito.

Há ainda o mito de Engidu/Enkidu, o homem da floresta, convertido à civilização pela rameira de Uruk: “[José] achava estupendo como a rameira polira aquele lobo da estepe, tornando-o sensível ao aperfeiçoamento próprio após seis dias e seis noites de amor” (op. cit., p. 388). José preferia ouvir a história da origem da civilização a qualquer outra, demonstrando sempre o seu evidente interesse pelo novo. Aqui também há uma alusão ao romance *O lobo da estepe* (2000), de Hermann Hesse. Tudo isto indica como Thomas Mann era filho de seu tempo, não sendo de forma alguma alheio às questões da sua época.

## CONCLUSÃO

José tem uma visão de movimento da história, porque ele explica ao faraó que o seu sonho significa tanto tempos de vacas gordas quanto de vacas magras. A problemática do duplo tempo permeia a obra de Thomas Mann. Em *A montanha mágica*, há o mundo lá de cima (sanatório) e o cá de baixo (comum realidade burguesa); e, em *Doutor Fausto*, há o tempo de vida de Adrian Leverkühn (“pequeno mundo do estúdio”), e o tempo da narração do biógrafo Serenus Zeitblom, já no nazismo, “grande mundo”. Trata-se de uma pluritemporalidade: “Thomas Mann utiliza nele, com um refinamento artístico extraordinário, o momento do duplo tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 218).

Logo, compreende-se na tetralogia o elemento do duplo, porque – como cenário – vislumbra-se não só o Oriente Médio Próximo como também a Alemanha nazista, na tentativa de fazer ressoar a Alemanha pré-fascista, que se preparava rápida e conscientemente para o fascismo. Assim, a sua consciência histórica julga o povo alemão, uma vez que a Alemanha adota as origens do cristianismo, mas quer exterminar o judaísmo em certo momento da história. Em última instância, uma história nacional pode conformar-se em se estagnar, pode achar confortável parar em determinado ponto da descida, e não querer mais pesquisar, investigar, porque a estagnação é cômoda. O nazismo trata-se de uma estagnação histórica, a escolha pelo caminho mais fácil: a paralisia, a recusa em assumir as suas fontes históricas.

Para um mundo não mais em progresso, mas em ruína e em decomposição, era tempo de mito, no qual um mito se desdobra em outro, tratando-se de um mito dentro de

um mito, ou de um mito circular. Naquele tempo (*in illo tempore*, famosa expressão bíblica, do hebraico *vayehi ba 'et hahi*) também é o nosso tempo, pois um mito pode voltar a se repetir, sendo para Thomas Mann muito cara a ideia de repetição (*Wiederholung*) ou sucessão (*Nachfolge*).

Portanto, lê-se a tetralogia como forma de rememorar os mitos e reatualizá-los, uma vez que Thomas Mann concebe a história como um tempo cíclico, e não linear, o que se reflete na própria linguagem elíptica, o que é uma maneira moderna de tratar o mito. “Deste modo, o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito” (CASSIRER, 2013, p. 114). Cada palavra é um mundo por si só. E esta linda história inventada de José é *como se fosse* mito, mas também *como se fosse* real, já que o autor cria inteligentemente este narrador capaz de lançar ambiguidades. O mito se coloca em suspensão, e provoca a crítica num tempo em que isso é possível, um mundo no qual a religião não é só aceita como verdade. *José e seus irmãos* é uma grande crítica à Alemanha que se esqueceu das suas origens.

Por fim, o José de Thomas Mann representa o *hic et nunc*: aqui e agora. No segundo capítulo de *O romance histórico* (2011a), Lukács discorre sobre o acerto de contas. No caso de *José e seus irmãos*, trata-se do acerto de contas da Alemanha com o seu passado. A história de José é uma história de salvação, salvação política e salvação da família, pois a salvação também é dupla. Há a unidade do duplo tempo e duplo espaço. Havia uma época de xenofobia também no Egito: eles não se sentavam nem na mesma mesa para comer, cena destacada em *José, o provedor*. Apesar das intolerâncias, da ambição e da violência, a queda para depois levantar é a lição da novela, que, afinal, é uma comédia. Assim, pode-se lembrar a concepção de tragédia para Hegel, isto é: a história da humanidade é composta de tragédias, mas o seu resultado não é trágico (LUKÁCS, 2011b).

A novela de José é uma comédia. Tem um final feliz. (...) Com grande maestria, o autor da novela mostra nas aventuras de um indivíduo a evolução necessária desde o uso patriarcal da autoridade até o uso monárquico do poder. No primeiro caso, não há fundamento na promoção de um acima de todos os outros. Mas por ocasião das épocas de desgraça, o clã dirige suas esperanças em direção a outra estrutura social onde o poder está centralizado nas mãos de uma pessoa. Apenas assim “a vida é preservada”, apenas assim existem “remanescentes e sobreviventes”. A narrativa apresenta dois mundos postos em rota de colisão; o choque acontece na pessoa daquele que

é capaz de sair deste cenário anterior e desabrochar no próximo. Mas, então, surge um novo perigo: o mal<sup>153</sup> uso do poder (LACOCQUE, 2001, p. 412-413).

As várias repetições na história bíblica servem para conectar um episódio singular a um significado teológico maior. Dessa forma, a repetição é necessária para que se possa aprender com ela e ser provedor. Isto é, um mito não surge do nada, mas sim de uma necessidade histórica, e como meio de amparo para uma sociedade aparentemente condenada. Tudo isso é estabelecido na tetralogia de Thomas Mann com o intuito de tentar esclarecer o sentido que a humanidade está tomando, a fim de tentar evitar repetições e erros desnecessários e para que se possa aprender com a história. Thomas Mann diz de seu próprio José: “ele foi o meu refúgio, o meu conforto, o meu lar, o meu símbolo de firmeza, a garantia da minha perseverança na tempestuosa mudança das coisas” (MANN, 1948, p. V, livre tradução). É disso que fala esta obra, no seu “dinamismo de seu relacionamento e a reversibilidade de seus papéis” (LACOCQUE, 2001, p. 403). Assim, Thomas Mann se revela um autor historicamente consciente, irmão, pai e filho do seu tempo presente.

É difícil a tarefa de dizer quem é José. Isto é, que juízo de valor aplicar a José? Ele é bom ou mau? Salvador ou tirano? Pois bem, José é sobre aquilo que é imutável e atemporal, que é a essência do homem. *José e seus irmãos* é sobre uma força inquebrantável, que persiste ao longo dos tempos.

**Bênção de Jacó.** Gn, 49:22-24:

José é broto de uma árvore fértil,  
broto de uma árvore fértil junto à nascente: seus ramos crescem  
acima do muro.  
Provocam-no, atiram contra ele, atacam-no os flecherios,  
Mas seu arco permanece firme, seus braços e mãos  
desembaraçados  
Pelas mãos do Poderoso de Jacó (...) (BÍBLIA, Gênesis, p. 88).

Concluindo, o mito não tem só um rosto, tem vários, daí a sua importância, mas também o seu perigo, e é assim que um mesmo assunto – como a história de José – pode ser expressado de maneiras muito diferentes, a depender da forma. O mito para Thomas

---

<sup>153</sup> Apesar de o correto ser “mau”, em vez de “mal”, é esta a grafia utilizada na tradução de Raul Fiker. In: 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).

Mann é um instrumento, um meio, e encontra solução crítica. *José e seus irmãos* não trata só das origens da história judaico-ocidental, mas sim do universalismo, como pressupõe a própria palavra grega *katoliké*, isto é universal. *Katá* é o movimento de cima para baixo, como uma bênção divina, e *xolós* é a união, a comunhão entre as partes. E é por isso que esta obra ainda tem relevância para o presente. Como diz a frase em latim de Horácio, *tua res agitur*: trata-se de coisa tua. Ou seja, trata-se de coisa nossa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Para um retrato de Thomas Mann. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991 (p. 7-15).

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

**Bíblia Sagrada AVE-MARIA**. Edição de estudos. 6. ed. Trad. Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1959.

BLOOM, Harold. A Bíblia hebraica. In: BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas**: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia criativa. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2010 (v. 4).

CARPEAUX, Otto Maria. **História concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4. ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HEFTRICH, Eckhard. *Joseph und seine Brüder*. In: KOOPMANN, Helmut (Org.). **Thomas Mann Handbuch**. Frankfurt: Fischer, 2005 (p. 447-474).

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. 9. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2000.

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. Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. In: LUKÁCS, György. **Ensaios sobre literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 (p. 178-235).

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Arte e sociedade**: escritos estéticos (1932-1971). 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011b (Pensamento Crítico, 13).

MANN, Thomas. *Foreword*. In: MANN, Thomas. ***Joseph and his brothers: The Stories of Jacob, Young Joseph, Joseph in Egypt, Joseph the Provider***. Trad. Lowes Porter. Nova Iorque: Alfred A. Knopf Editor, 1948 (p. V-XIV).

\_\_\_\_\_. **José e seus irmãos**. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (Coleção Grandes Romances).

\_\_\_\_\_. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

\_\_\_\_\_. Freud e o futuro. In: MANN, Thomas. **Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer**. Trad. Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015b.

MICHAELLIS: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

PLATÃO. Diálogos. **Ménon, Banquete, Fedro**. 21. ed. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso. In: ROSENFELD, Anatol.

**Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHOLEM, Gershom. **As grandes correntes da mística judaica**. Trad. Dora Ruhman, Fany Kon, Jeanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Perspectiva, 1972.

UNNINNI, Sin-Leqi. **Ele que o abismo viu**: Epopeia de Gilgámesh. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017.

**JANUÁRIO GARCIA LEAL – O LENDÁRIO VINGADOR  
MINEIRO RECONSTRUÍDO NAS DIVERSAS VOZES NO  
DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*,  
DE BRUNO MAIA**

Andréa de Rezende Arantes Furtado<sup>154</sup>

Resumo: Neste artigo, pretende-se discutir as estratégias polifônicas e as relações dialógicas entre os enunciados nos recortes de cenas que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, de Bruno Maia (2012). Amparando-nos numa perspectiva Bakhtiniana e em seu Círculo, na qual defende a coexistência de inúmeros enunciadores e narrativas, almejamos examinar como os diferentes relatos postos no documentário, (re)constróem, a imagem de JGL como “herói” e/ou como “bandido”. A história de Januário Garcia Leal<sup>155</sup> é narrada por meio de relatos de diversos enunciadores e documentos apresentados no documentário. Ela aconteceu no século XIX, envolvendo as famílias Silva e Garcia, que se desentenderam devido à marcação de suas terras. Por essa razão, os sete irmãos Silva esfolaram João Garcia e o deixaram pendurado numa figueira até vir a falecer. O irmão de João Garcia, JGL, vingou a sua morte assassinando cada um dos irmãos Silva e construiu um colar de orelhas com uma orelha de cada uma de suas vítimas. Por isso, passa a ser conhecido como O Sete Orelhas. Este estudo será de natureza qualitativa, com procedimentos analíticos linguístico-discursivos. No documentário em análise, consideramos que cada enunciador participa do grande diálogo, mantendo sua voz e sua consciência com as demais, definindo-se no diálogo com outros sujeitos-consciências.

Palavras-chave: O Sete Orelhas; vozes; discurso polifônico.

Abstract: In this article, we intend to discuss the polyphonic strategies and the dialogical relations between the statements in the cuts of scenes that permeate the documentary *The Seven Ears: Hero Bandit*, by Bruno Maia (2012). Drawing on a Bakhtinian perspective and its Circle, in which it advocates the coexistence of innumerable enunciators and narratives, we aim to examine how the different stories put into the documentary (re) construct the image of JGL as a "hero" and / or as "bandit". The story of Januário Garcia Leal is narrated through reports of various enunciators and documents presented in the documentary. It happened in the nineteenth century, involving the families Silva and Garcia, who disagreed due to the marking of their lands. For that reason, the seven Silva brothers skinned João Garcia and left him hanging on a fig tree until he died. João Garcia's brother, JGL, avenged his death by murdering each of the brothers Silva and built a necklace of ears with an ear of each of his victims. Hence, it is known as The Seven Ears. This study will be of a qualitative nature, with linguistic-discursive analytical procedures. In the documentary in analysis, we consider that each enunciator participates in the great dialogue, maintaining his voice and his conscience with the others, defining himself in the dialogue with other subjects-consciencies.

Keywords: O Sete Orelhas; voices; polyphonic speech.

---

<sup>154</sup> Mestranda em Letras na Universidade Vale do Rio Verde (Unincor).

<sup>155</sup> Doravante JGL.



## INTRODUÇÃO

Diante da abrangência que o gênero documentário vem conquistando no Brasil e no mundo, a tarefa de refletir sobre o tema se torna mais necessária, pois encontra uma maior visibilidade acadêmica e retorno dos próprios documentaristas. Dessa forma, escolhemos como objeto de estudo os dizeres dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, de Bruno Maia, pois partimos do pressuposto de que os estudos na área de linguagem são imprescindíveis para a compreensão da produção de sentido em um discurso.

O documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido* é um relato de uma história passada em 1802, na cidade de São Bento Abade, situada no Sul de Minas, onde duas famílias, os Silva e os Garcia, brigavam por demarcação de terras. Depois de alguns conflitos, o pai da família Silva chamou seus sete filhos e exigiu que os mesmos matassem João Garcia, proprietário da fazenda vizinha. Os sete homens amarraram-no numa figueira, tiraram a pele do corpo todo de João. Januário Garcia Leal (1761–1808), (doravante JGL)<sup>156</sup>, irmão de João Garcia e capitão de ordenanças, buscou o apoio das autoridades coloniais, entretanto não obteve nenhum retorno. Por isso, ele jurou vingança e seguiu os criminosos por todo território mineiro, assassinando os sete irmãos. Para finalizar o ato, cortava a orelha do homem “justiçado” e enfiava-a num cordão, que foi exibido como um colar pelos locais públicos. Não demorou muito para ser conhecido como o “Sete Orelhas”. Passou a ser procurado pelo poder público, porém protegido pelo povo.

Os fragmentos selecionados para estudo foram recortados do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, dirigido por Bruno Maia<sup>157</sup> (2012), com o tempo de duração de quarenta e dois minutos. A narrativa apresentada pelo ator Ronildo Prudente é uma história entremeada por relatos, depoimentos, recortes musicais; além de dados informativos sobre o contexto histórico, fornecidos por um locutor e pelos recortes de documentos e jornais sobre JGL. Um dos entrevistados é o hexaneto do “Sete Orelhas”, Élio Garcia<sup>158</sup>. Em Belo Horizonte, foram entrevistadas duas pessoas sobre a vida de

---

<sup>156</sup> Januário Garcia Leal ganhou o apelido de “Sete Orelhas” por ter assassinado e cortado uma orelha de cada um dos sete irmãos que esfolaram seu irmão João Garcia Leal

<sup>157</sup> Professor de Literatura e compositor. É também diretor, roteirista e um dos enunciadores do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*

<sup>158</sup> Autor do livro *Desbravadores dos Sertões*.

Januário e o Brasil-Colônia: Marcos Paulo de Souza Miranda<sup>159</sup> e Carla Maria Anastácia<sup>160</sup>. “O filme acrescenta a esse cenário a ineficácia da justiça da época” (SETE..., 2012<sup>161</sup>). Além desses, Maia enriqueceu seu trabalho com seus próprios depoimentos e também, com os dizeres de Vicente Lima<sup>162</sup>, entre outros profissionais.

O filme documental busca registrar e comentar um fato, um ambiente ou uma determinada situação, já que se caracteriza pelo “compromisso” com a exploração da realidade. Por isso, constantemente, estimula-nos a crer, que o que vemos, é exatamente o que aconteceu. A voz do documentário está intimamente relacionada com as maneiras pelas quais o filme documental fala do mundo que nos cerca. É essa voz que defende uma causa ou apresenta um argumento, possibilitando que a linguagem não-verbal cause uma impressão adequada; entretanto, isso não é subsídio suficiente para garantir a cabal autenticidade em todos os casos. Dessa forma, faz-se necessário levarmos em conta o dizer dos diversos enunciadores que emerge no documentário.

Partindo desta concepção, em todo o documentário *O Sete Orelhas; Herói Bandido*, chama-nos atenção a coexistência de inúmeros enunciadores e vozes narrativas, que, no decorrer da enunciação, configuram-se numa “heterogeneidade discursiva”, expressão criada por Bakhtin e seu Círculo em seus trabalhos sobre literatura, com destaque, nos romances de Dostoiévski, em que várias “vozes” se exprimem, sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]). Consideramos, nesse ponto, que essas diversas vozes dos enunciadores constroem sentidos, opiniões e posicionamentos.

Para se pensar na emergência de vozes, que permeia a construção da imagem de JGL, no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, retomamos Bakhtin e seu Círculo (2005 [1929]). Embora o autor esteja trabalhando com polifonia no “romance”, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, o nosso olhar polifônico se voltará para o documentário.

Assim, ancoramos o nosso estudo num processo envolvendo estratégias polifônicas. Um estudo que abarca a polifonia abre espaço para se estudar e analisar as possibilidades de leitura e produção de sentido. Diante disso, a nossa questão de pesquisa perpassa o seguinte ponto: Como a progressão de vozes, no processo polifônico de

---

<sup>159</sup> Promotor do Patrimônio Histórico e Cultural de Minas, autor do livro *Jurisdição dos Capitães*.

<sup>160</sup> Pesquisadora e cientista política, doutora em História e Cultura Mineira e autora do livro *A Geografia do Crime – Violência nas Minas Setecentistas*.

<sup>161</sup> Reportagem publicada em Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas, 2012.

<sup>162</sup> Contador de histórias de São Bento Abade

orientação e produção de sentido, conduzem a construção da imagem de Januário Garcia no documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*?

O objetivo geral desta comunicação se volta para a compreensão do processo de construção da imagem de JGL, nos recortes de cenas do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. É necessário ainda que se realizem os seguintes objetivos específicos: Identificar a emergência de vozes presentes no documentário, por meio da análise do discurso citado (direto, indireto e modalizadores em discurso segundo); mapear flagrantes polifônicos que orientam os efeitos de sentidos para a imagem de Januário Garcia Leal; analisar como tais vozes e pontos de vista orientam os sentidos para a imagem de Januário Garcia Leal no documentário

O interesse em desenvolver um estudo – neste documentário específico – envolvendo ações discursivas se justifica pelo fato de o documentário contemplar um movimento de vozes que permeia não apenas o resgate da história do “Sete Orelhas” e valorização da cultura histórica do povo de São Bento Abade, mas também, porque o desenvolvimento de um trabalho científico, acerca da história, concretiza a perpetuação da narrativa na história social do povo.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A polifonia, na literatura, é a multiplicidade de vozes em um texto, mediadas pelos pontos de vista e modos de presença no mundo discursivo. Bakhtin confere a Dostoievski o título de “criador do romance polifônico”. E, aponta na obra do escritor russo a configuração das personagens como ideólogos, que defendem vozes que não são necessariamente as do autor. Assim como no romance *O Jogador*, de Dostoievski, em alguns excertos do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, os enunciadores possuem interdependência e espaço para a realização de seus discursos que, embora conflitantes, não anulam ou negam o discurso do outro, são intercalados, fundem-se, sucedem-se, não existem independentemente daqueles aos quais são endereçados, o que corresponde às teorias de Bakhtin quanto à polifonia.

Observamos que é possível que em alguns excertos do documentário, a imagem de Januário seja construída por diferentes vozes sociais, porém, muitas delas não são autoritárias, prontas e acabadas; mas sim, inconclusivas, polifônicas, já que vão se construindo à medida que os enunciadores vão discursando sobre ele. Ou seja, essa

personagem está em permanente construção.

Nesse cenário, a polifonia consiste na emergência das diversas vozes de cada enunciador, numa interação, já que, de um mesmo enunciador emergem muitas vozes e consciências que são independentes e não se misturam, além de representar uma determinada esfera de atividade. No documentário, ao selecionar os recortes de fala dos entrevistados, Bruno Maia, está assumindo várias vozes. Essas vozes dos enunciadores não são objetos dos discursos de Maia, mas, sim, vozes que exercem a função de sujeitos dos próprios enunciadores. Nessa linha de raciocínio, o mesmo se aplica aos enunciadores, pois suas falas não são objetos dos discursos, mas sim, sujeitos da própria consciência do “Sete Orelhas”. A consciência do “Sete Orelhas” perpassa pela consciência das diversas vozes dos enunciadores, pois cada enunciador, ao se posicionar sobre um determinado referente, utiliza discursos de outrem. Bruno Maia não define Januário no seu dizer, mas deixa que a personagem mesmo se defina no diálogo polifônico. Assim, os enunciadores são também personagens que vão construindo Januário, na medida em que vão discorrendo sobre ele.

Quando o editor Bruno Maia insere os recortes dos enunciadores no documentário, a “fala” é dos enunciadores e não de Maia. Embora tenha passado pela seleção dele, pois as personagens de Januário Garcia e seu bando se “comunicam entre si, revelam suas personalidades, sua opiniões, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo” (BEZERRA, 2005, p.196). Bruno Maia constrói a imagem do “Sete Orelhas” numa posição distanciada, sem definir a consciência do personagem.

De fato, a polifonia é uma “estratégia discursiva”, conforme destaca Barros (2003, p. 5-6). É a menção as vozes em um texto. Para Bakhtin, cada ato de enunciação é composto por diversas “vozes”. Assim, cada ato de fala é carregado de assimilações e reestruturações dessas diversas vozes, ou seja, cada discurso é constituído de vários discursos que o autor denomina de polifonia. Essas vozes que “dialogam” dentro do discurso, não se tratam apenas de uma retomada, mas de um diálogo polifônico construído histórica e socialmente.

Essa polifonia consiste numa enunciação com alternância de vozes dos enunciadores, numa relação dialógica, já que o locutor inicia e os demais enunciadores continuam a história que vai sendo narrada por diferentes vozes, numa sequência dialógica e polifônica.

Este estudo é de natureza explicativa e interpretativa, com abordagem qualitativa, pois segundo Lakatos e Marconi (2011), “a pesquisa explicativa registra fatos, analisa-os, interpreta-os e identifica as causas”, além de exigir maior investimento em síntese, teorização e reflexão a partir do objeto.

O primeiro passo metodológico seguido foi a pesquisa bibliográfica específica com fichamentos sobre os estudos de polifonia, dos comentadores brasileiros das teorias do Círculo de Bakhtin, as leituras de Bakhtin e de seu Círculo. A linha teórica e metodológica seguiu o viés de uma análise do discurso, conjecturando a concepção de outros autores para a compreensão do gênero documentário.

A partir disso, foram selecionados fragmentos de cenas que apresentam movimentos polifônicos e orientam na produção de sentido de JGL. Em seguida, iniciamos os procedimentos analíticos, que foram fundamentados a partir do instrumental teórico- metodológico<sup>163</sup>, para obtermos o entendimento de produção de sentidos para o “herói/ bandido” pelas diferentes vozes no documentário da figura de JGL.

Podemos dizer que ocorrem relações dialógicas em todo o documentário. Para exemplificar, fizemos um recorte de um excerto, aos trinta minutos e oito segundos de gravação, em que a personagem-narradora de Marcos Paulo de Souza Miranda conta sobre uma espécie de julgamento de Mateus Luis Garcia, um dos integrantes do bando de JGL.

Como prova de que esse comportamento de Januário e seu bando era um comportamento tido por muitos como um comportamento **justo**, **apesar de ilícito**, nós descobrimos um processo de uma chamada justificação judicial em que as principais autoridades religiosas e militares de São João Del Rei que na época era sede da Comarca Rio das Mortes, prestam depoimentos apoiando a conduta de Mateus Luis Garcia que era um dos integrantes do bando e por consequência apoiando também a conduta de Salvador Garcia Leal e Januário Garcia Leal, vinculando Mateus Luis Garcia como uma das mais importantes famílias originárias da Comarca do Rio das Mortes (O SETE..., 2012. Grifos nossos.).

Ao definir o comportamento de JGL e seu bando com os adjetivos **justo** e **ilícito**, Miranda constrói efeitos de sentidos discursivos divergentes. Segundo o Dicionário Houaiss Conciso (2011, p. 566) o adjetivo “justo” significa “1. que está em conformidade com a justiça, antônimo de injusto 2. que respeita o direito de cada indivíduo, a lei,

---

<sup>163</sup> Fornecido por Bakhtin e seu Círculo, entre outros autores.

antônimo de injusto. 3. que tem grande rigor; preciso, exato, antônimo de inexato. 4. que se apoia em boas razões; fundado, legítimo, antônimo de infundado. (...). 6. quem age pelas normas da justiça e da moral. (...)”. Nesse sentido, o uso do adjetivo “justo” remete-nos ao posicionamento de várias pessoas da sociedade, inclusive autoridades militares e religiosas, que consideram JGL um cidadão que respeita o direito do outro, que respeita a lei, que se apoia em boas razões, que age pelas normas da justiça e da moral. Sendo assim, consideram os sete assassinatos dos irmãos Silva como atos corretos, em conformidade com a justiça, uma vez que João Garcia foi esfolado vivo. Por outro lado, há também outras instâncias da sociedade, outras autoridades militares e religiosas que consideram esses mesmos atos, como algo “ilícito”. Nesse mesmo dicionário (p. 513), o termo “ilícito” é considerado: “1. proibido, ilegal, antônimo de lícito. 2. qualidade do que não é legal ou moral, antônimo de lícito”. Os defensores dessa perspectiva alegam que o Sete Orelhas não tinha o direito de tirar a vida dos Silva, ou seja, configura crime de assassinato as atitudes tomadas em decorrência do evento anterior. Em outras palavras, os dizeres “justo e ilícito” ressaltam as características de Januário. A voz de Miranda, portanto, está carregada da voz de outrem. É possível que um interlocutor, ao ouvir essas duas palavras, opte por considerar o comportamento do bando como “justo”; já um outro interlocutor, julgue “ilícito”. Ou seja, é na interseção discursiva que se constrói o sentido.

Sendo assim, a linguagem consiste numa reação-resposta a algo, numa interação discursiva, pois demonstra as relações do enunciador com os enunciados do locutor. Por esse motivo, nas relações dialógicas, devemos levar em conta que o outro não é apenas um interlocutor imediato ou virtual. O outro ecoa por meio de diversos discursos. São as outras vozes discursivas, os diversos posicionamentos sociais, morais, religiosos, que permeiam o discurso em construção de maneiras diferentes. O outro nem sempre é visível, às vezes, pode estar oculto no enunciado, porém estará constantemente inserido, constituindo dessa forma, um princípio alteritário, em que algo que é diferente, é devidamente respeitado.

Vale ressaltar que é na interseção discursiva que se constrói o sentido. Dessa forma, temos um paradoxo já que se fundamenta na oposição de ideias (justo e ilícito) que caracterizam um mesmo referente (comportamento de Januário), pois busca uma aproximação de palavras distintas, causando uma incoerência, uma contradição. Assim, podemos nos amparar no discurso polifônico para justificar o uso desses adjetivos axiológicos. Melhor dizendo, a voz de Miranda é plenivalente, plena de valor. Está

equipolente, em absoluta igualdade às demais vozes dos enunciadores no documentário. É independente e coordenada na estrutura da obra, pois soa ao lado da voz do autor Bruno Maia, dos demais enunciadores, de seus interlocutores, de vozes pré-construídas. Possui consciência imiscível, além de exercer a função de sujeito do próprio discurso com plenos direitos. Dela, emergem uma multiplicidade de consciências iguais, isto é, as consciências dos sujeitos que expuseram seus posicionamentos sobre o Sete Orelhas perante a sociedade.

Ao utilizar o paradoxo, Marcos Paulo de Sousa Miranda explicita que embora o povo, em geral, entenda esse comportamento de Januário como uma solução do problema para o momento, de forma honesta, não está, sobretudo, de acordo com as leis humanas.

Na voz de Marcos Paulo de Souza Miranda temos vozes de outrem que a atravessam imprimindo um valor, um significado. Miranda enfatiza o que, provavelmente, já foi dito. Podemos perceber que essa caracterização do comportamento do Sete Orelhas não é inusitada. Miranda reproduz os posicionamentos de outros sujeitos sociais, e até mesmo religiosos.

Outro aspecto que merece destaque para análise de um possível flagrante polifônico é o uso do sintagma adverbial (apesar de) porque na verdade o que importa para a sociedade é a concepção inicial. A concessão (apesar de ilícito) não sobrepõe o argumento (comportamento justo), isto é, os adjetivos axiológicos (justo e ilícito) apresentam uma emergência de vozes e posicionamentos divergentes, podendo ser considerados plenivalentes, valorativos, porém não equipolentes, pois não são igualmente importantes, uma vez que, aos olhos do enunciator Marcos Paulo de Souza Miranda JGL é considerado um herói. Segundo Bechara (2001, p. 496), a oração concessiva “exprime que um obstáculo – real ou suposto – não impedirá ou modificará de modo algum a declaração da oração principal”. Em outros termos, “apesar de ilícito” não impede ou modifica a informação anterior “comportamento justo”. O fato de não haver sobreposição de ilícito em relação ao justo, não significa que ambos estejam em pé de igualdade, ou seja, é possível que o justo sobressaia o ilícito. Dessa forma, se há sobreposição, mesmo havendo uma discussão de perspectivas ideológicas discrepantes, sendo essa plenivalente e imiscível, é possível que tenhamos uma redução a um denominador comum em relação à qualificação de Januário como herói; com isso, não teríamos a autêntica polifonia, nem mesmo um flagrante polifônico, mas temos vozes divergentes e dialogismo.

O uso do verbo “ser”, na terceira pessoa do pretérito imperfeito do modo indicativo (era), ou seja, uma ação não concluída, em andamento, que se prolongou ao longo do tempo com início e fim no tempo passado indefinido, refere-se a um comportamento tido como justo durante um tempo indeterminado. Segundo o *Dicionário Houaiss Conciso*, o verbo “ser” significa “[...] 18. O que existe ou se supõe existir; ente 19. Pessoa, indivíduo 20. qualquer ente vivo [...]”. Em outros termos isto significa que o comportamento de Januário existiu de forma real, tanto para a licitude como para a ilicitude.

#### FLAGRANTES POLIFÔNICOS NO DOCUMENTÁRIO *O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO*, DE BRUNO MAIA

Um elemento que constitui a polifonia é o fato de diferentes perspectivas ideológicas coexistirem, entretanto não se reduzirem a um denominador comum. Outro elemento é não apenas a emergência de diferentes vozes, mas, sobretudo, vozes discordantes debatendo entre si. Um terceiro é o contraponto, pois não basta que haja uma multiplicidade de vozes, é essencial que se constituam dialogicamente em pontos de vista contraditórios (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165).

O discurso citado é uma das maneiras mais comuns de manifestação da polifonia, definido por Bakhtin/Voloshinov como “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (1979 [1929], p. 130). Os autores discorrem sobre “a independência do discurso citado em relação ao contexto narrativo, os processos de apropriação e de transmissão do discurso alheio” (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165), com exceção de suas formas de representação. Em outras palavras, as diferentes formas (discurso direto, discurso indireto, modalização em discurso segundo etc.)<sup>164</sup> caracterizam o diálogo estabelecido entre o contexto transmissor e o discurso alheio. Assim, a transmissão do

---

<sup>164</sup> Discurso direto: Quando o narrador interrompe sua narrativa para ceder a palavra à personagem, isentando-se de qualquer responsabilidade.

Discurso indireto: Um recurso textual que implica em dizer com outras palavras aquilo que já foi dito por alguém a quem citamos.

Modalizadores em discurso segundo: É um modo do enunciador mostrar que não é responsável por um determinado discurso: apenas indica que está se apoiando em um texto alheio.

Verbos dicendi: São verbos de elocução, tais como: dizer, exclamar, perguntar, responder, explicar, acrescentar, etc.



discurso alheio não é desinteressada, mas objetiva fins específicos que podem ser observados nas formas de diálogo entre o contexto transmissor e o discurso citado: “Para a fala cotidiana, o sujeito que fala e sua palavra não é um objeto de representação literária, mas um objeto de transmissão praticamente interessado” (BAKHTIN, 1998 [1934-1935], p. 140).

As informações que perpassam o gênero documentário são constituídas por meio da transmissão e interpretação das palavras alheias, uma vez que a grande maioria das informações veiculada por documentário origina-se do discurso de outrem.

É comum dizer que o gênero documentário é constituído por uma voz única que comanda as demais vozes. São vozes silenciosas, abafadas pela voz do autor. A voz autoral se encontra sobreposta às vozes dos atores sociais. Não há discussão entre elas, pois estão em consonância com a perspectiva ideológica do autor. Entretanto, em alguns documentários é possível observar flagrantes polifônicos, isto é, uma voz autoral pode, em determinados momentos, discutir com as vozes dos atores sociais. Isto porque, convivem e apresentam pontos de vista, sem uma voz que comanda, por isso há discordância entre elas. As mesmas se constituem por meio do diálogo, embora apresentem ideias opostas.

O discurso citado é elemento de organização da forma composicional, por meio da discussão entre os diferentes posicionamentos que envolvem os fatos. A apreensão do discurso do outro é identificada pelas formas híbridas do discurso citado. Por exemplo, o discurso indireto seguido do discurso direto assiste a interpretação, ao passo que produzem efeitos de fidelidade às vozes dos atores. A perspectiva do documentário se revela por meio da forma como o enunciador-autor seleciona e organiza o discurso citado e o enunciador- titular o apreende nos elementos paratextuais (título, legenda, imagem etc.) (Cf. GRILLO, 2005, p. 1165).

É possível flagrar emergência de vozes e até mesmo relações polifônicas em alguns excertos do documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. A organização das vozes por um único condutor não o torna polifônico, pois a polifonia emerge no enunciador que não define as personagens e suas consciências a revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos consciências, pois assente a seu lado e a sua frente como consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas como a dele.

Bruno Maia sabe que o telespectador, muitas vezes, se restringe à leitura de elementos paratextuais para decidir se realiza a leitura fílmica ou não do mesmo, por isso dedica a máxima valorização da elaboração do título, que apresenta um sintagma nominal “herói bandido” em que mostra duas vozes em contradição. A voz do narrador Bruno Maia não coloca as demais vozes sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo e para o embate dos vários planos ideológicos que são chamados para o documentário, que é comparado a uma arena com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. Não é o simples fato do Bruno ter uma voz e dar vozes as personagens que marca a polifonia, mas sim o fato de reger o grande coral de vozes dando um mesmo espaço e um mesmo valor a todas elas, numa interação constante. Em um mesmo personagem emergem diversas vozes díspares.

Assim, o grande coral de vozes pode aparecer no autor Bruno Maia que exerce uma voz autoral e realiza uma tentativa de buscar a imparcialidade ao intitular o documentário como *O Sete Orelhas: Herói Bandido*. Salta do título uma voz da consciência (herói bandido) que tenta isentar seu posicionamento, não assumir um partido; embora seja possível perceber que, a omissão também exprime uma opinião. Há uma segunda voz que saltita aos nossos olhos, justamente por apresentar a palavra “herói” antecedendo a palavra “bandido”, que juntas, compõem o sintagma nominal e constroem o aposto. Essa escolha imprime nessa voz um posicionamento que não se opõe a voz da tentativa de neutralidade, mas destoa dela. Assim, Januário é um herói. Nesse entrevero de consciências, identificamos uma terceira voz. A voz que concebe a personagem JGL como um bandido, pois se Bruno não utilizasse um segundo termo para o aposto de Sete Orelhas, evidentemente não teríamos esse entrelaçamento de vozes. Desse modo, temos uma terceira voz que o tipifica como bandido. É importante salientar que o título dialoga com seus interlocutores, exercendo um papel fundamental na escolha do mesmo em realizar ou não a leitura fílmica da obra. Além disso, auxilia na tomada de decisão em conceber JGL como herói, bandido, herói e bandido, herói ou bandido. Com isso, temos uma pluralidade de vozes que se contrapõem e permitem a possibilidade de abarcar a polifonia.

Os discursos direto e indireto são importantes recursos para a organização das vozes no interior de um texto narrativo e para a criação de certos efeitos de sentido. Com o propósito de verificar os aspectos acima descritos, selecionamos um excerto no início do documentário, aos 43’ de gravação, em que um locutor em voz *over* (a voz narrativa, que é diferente da voz das personagens) realiza uma contextualização histórica da época

em que ocorreram os fatos envolvendo O Sete Orelhas e seu bando. A análise observará a seguinte sequência: A identificação das vozes discordantes; a descrição das formas de discurso citado e os efeitos de sentido produzidos; e por último, a observação da homogeneização do discurso citado. A polifonia se estabelece entre a posição defendida por pessoas da sociedade que são representadas pelos modalizadores em discurso segundo “a memória popular do povo sul mineiro”, “para alguns” e “para outros”; e o uso do discurso indireto livre de JGL:

**A memória popular do povo sul mineiro guarda a história** de um homem que após seu irmão ter sido cruelmente assassinado por sete homens, sete irmãos, recorreu às autoridades em busca de justiça. Sendo-lhe negado este pedido em busca de vingar a brutalidade que acometeu seu irmão, resolveu fazer justiça com as próprias mãos. **Olho por olho, dente por dente!** Jurou perseguir os sete assassinos e de cada um destes cortaria uma orelha, como troféu máximo de sua vingança. Sua história, ainda no século XIX, foi contada em todo Brasil, **espalhando ora medo, ora admiração. Quem foi este homem? Para alguns** um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança. **Para outros**, um instrumento de pacificação nas ermas e esquecidas terras da Capitania de Minas Gerais (O SETE..., 2012. Grifos nossos).

O recorte de cena ilustra o conflito de pontos de vista em torno da categorização de JGL. Logo no início da fala do locutor em voz *over*, temos a imagem de JGL sendo arquitetada, por meio da retomada da memória (a memória popular do povo sul mineiro). Nesse sentido, segundo a voz do povo, JGL é um homem que busca a justiça por meios legais para a morte do irmão, ou seja, trata-se de um homem de bem que acredita na justiça humana em primeiro plano e que teve seu irmão assassinado de forma brutal. Essa voz *over* se ampara num modalizador em discurso segundo (a memória popular do povo sul mineiro) que configura as diversas vozes da população mineira acerca de JGL e o categorizam como um injustiçado que buscou a justiça por meio das autoridades judiciais, entretanto não teve êxito, categorizando-o como um herói.

Nesse mesmo enunciado, há uma outra voz que se posiciona e opta por utilizar um discurso citado de Januário que constrói a própria imagem como vingador, herói (Olho por olho, dente por dente). É importante ressaltar que o uso do dito popular que se apresenta por meio do discurso indireto livre<sup>165</sup> (Olho por olho, dente por dente!) nos

---

<sup>165</sup> É uma fusão da fala ou do pensamento da personagem com o discurso do narrador, ou seja, dos dois discursos: direto e indireto. A fala do personagem não é destacada pelas aspas, nem introduzida por verbo

remete à vingança, à punição, à justiça feita pelas mãos dos homens. Com isso, temos um posicionamento do locutor. Esse discurso citado da Bíblia emerge do livro de Êxodo 21: 24. Em muitas culturas antigas, permitiam que a punição excedesse a ofensa. Desse mesmo dito popular, brota uma voz com uma nova valoração no livro do Novo Testamento, em que o enunciador Jesus Cristo apresenta um posicionamento que se contrapõe ao de Êxodo e de JGL, quando diz: “Vocês ouviram o que foi dito: 'Olho por olho e dente por dente'. Mas eu lhes digo: Não resistam ao perverso. Se alguém o ferir na face direita, ofereça-lhe também a outra” (MATHEUS 5: 38- 39). Assim, esse dizer apresenta dois posicionamentos divergentes. Logo em seguida, uma outra voz é convocada para participar do diálogo. O locutor requisita, de forma veemente, a participação do interlocutor quando lança mão do discurso direto para fazer um questionamento: “Quem foi este homem?”. Espera-se que o interlocutor assumira uma posição responsiva, decidindo sobre qual categorização pretende imprimir a JGL: um assassino cruel a sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança ou um instrumento de pacificação. O discurso citado se organiza em torno de duas posições: o discurso citado de “alguns” que questiona o comportamento de JGL e o aponta como um homem amedrontador, assassino, vingador, enquanto o discurso de “outros” o categorizam como um pacificador, justiceiro, que pratica atos heroicos. Aqui sim, a voz narrativa/locutor mobiliza vozes discordantes observadas pelos modalizadores em discurso segundo (para alguns/para outros). Podemos então pensar, nesse caso, num flagrante polifônico em que as vozes de alguns se opõem as de outros.

No excerto, há uma parceria estreita entre as formas que mostram as palavras do locutor em voz *over* por meio do discurso direto, e àquelas que a reformulam com o uso do discurso indireto e modalização em discurso segundo. Ocorre uma diferença significativa no modo como o contexto narrativo dialoga com o discurso do locutor em conflito. O mesmo utiliza a modalização em discurso segundo “a memória popular do povo”, que o qualifica favoravelmente. Após a modalização, introduz o posicionamento de JGL com o uso do discurso indireto livre “Olho por olho, dente por dente” exibindo um posicionamento que é favorável à vingança. O posicionamento da “memória do povo”, a decisão de fazer vingança de JGL e o ponto de vista de “outros” completam-se e dialogam de forma concordante. Entretanto, estão em discordância com o ponto de vista

---

dicendi ou travessão. A fala surge de repente, no meio da narração, como se fossem palavras do narrador; mas, na verdade, são as palavras do personagem, que surgem como atrevidas, sem avisar a ninguém.

de “alguns”, mesmo estando coordenadas dialogicamente entre si. É possível ouvir a discussão que há entre esses posicionamentos.

Dessa forma, o excerto está estruturado com três formas de discurso citado na seguinte sequência: modalização em discurso segundo, discurso indireto livre, discurso direto. O primeiro intercala os outros, para em seguida fechar o recorte. Essa ordem permite uma intensificação polêmica do conteúdo das falas:

✓ a primeira aponta um homem vitimado, injustiçado, vingador:

A memória popular do povo sul mineiro guarda a história de um homem que após seu irmão ter sido cruelmente assassinado por sete homens, sete irmãos, recorreu às autoridades em busca de justiça. Sendo-lhe negado este pedido em busca de vingar a brutalidade que acometeu seu irmão, resolveu fazer justiça com as próprias mãos.

✓ a segunda exhibe um homem vingador:

Olho por olho, dente por dente!

✓ a terceira o caracteriza como amedrontador ou admirável:

... espalhando ora medo, ora admiração.

✓ a quarta questiona sobre a identidade deste homem:

“Quem foi este homem?”

✓ a quinta o qualifica como assassino, vingador:

“**Para alguns** um assassino cruel e sangue frio, marcado pelo sintoma da vingança.”

✓ e a sexta o categoriza como pacificador:

“**Para outros**, um instrumento de pacificação nas ermas e esquecidas terras da Capitania de Minas Gerais”

O conjunto preserva o ponto de vista do autor, mas produz um efeito de distanciamento entre a sua posição e a do locutor. Esses flagrantes de vozes do autor, do locutor, de vozes pré-fabricadas (povo), dos alocutários, que emergem de um único enunciador, são vozes díspares, plenas de valor, equipolentes e imiscíveis e por isso, permitem abarcar a polifonia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que emergem diversas vozes nos recortes de cenas que permeiam o documentário *O Sete Orelhas: Herói Bandido*, de Bruno Maia (2012). A partir da discussão de cunho teórico e analítico feita neste texto, percebemos que a linguagem

específica dos locutores/enunciadores gerenciam as diversas vozes com marcas dialógicas e polifônicas da enunciação que são imprescindíveis à construção de sentido.

Além disso, o conceito de polifonia em que várias “vozes” se exprimem sem que nenhuma seja dominante (BAKHTIN, 2005 [1929]), podendo (re)construir, no decorrer da enunciação, a imagem de JGL, auxiliou-nos na discussão e na problematização sobre os flagrantes de discursos polifônicos e o estudo das relações dialógicas entre os enunciados, uma vez que, as relações de diálogo com as diferentes instâncias enunciativas são estabelecidas por meio da linguagem.

A noção bakhtiniana de polifonia caracteriza-se pela divergência, pelo diálogo e pelos posicionamentos conflitantes no acontecimento enunciativo. Todas essas características aparecem nas vozes dos atores sociais no documentário em análise, as quais se evidenciam, principalmente, nas formas de apreensão e transmissão do discurso alheio. Os recortes das falas dos enunciadores foram inseridos no documentário, ou seja, num mesmo espaço e tempo, formando um todo, um acontecimento. A análise do gênero documentário mostrou que embora a polifonia não seja a própria essência desse gênero, é possível que, em determinados documentários, ela se proponha a ser flagrada, por meio do discurso citado, das opiniões ou vozes em confronto sobre o fato relatado. Essas vozes, entretanto, são distintamente distribuídas e valorizadas pelos enunciadores nos diferentes espaços do documentário (paratexto, texto), em razão, sobretudo, da identidade ou do distanciamento ideológico do autor. A presença do discurso direto produz um efeito de fidelidade literal à fala dos enunciadores (atores sociais). Por fim, a percepção desses procedimentos é fundamental para que o interlocutor identifique a linha argumentativa, julgue as posições em conflito e assuma, com independência, uma posição pessoal.

Assim, concluímos que a hipótese inicial de que a polifonia, realizada por meio da linguagem, pode sim, nos orientar para a construção da imagem de JGL, pois observamos que, embora na grande maioria dos relatos orais, a personagem biográfica JGL seja categorizada como herói, em alguns dizeres dos enunciadores, nos documentos oficiais e jornais, a personagem é tipificada como bandida. Entretanto, ainda é possível flagrar a emergência representativa de JGL como herói e/ou bandido em um mesmo enunciado de maneira plenivalente, equipolente e imiscível.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. e VOLOSCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979 [1929].
- BAKHTIN, M. (1934-1935). *Questões de literatura e estética (A Teoria do Romance)*. 4. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BAKHTIN, M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARROS, Diana L. P. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em Torno de Bakhtin/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs), 2. Ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9, 2003.
- BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. Ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2005. p. 25- 35.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *Polifonia e transmissão do discurso alheio no gênero reportagem*. Estudos linguísticos XXXIV, p. 1164-1169, 2005. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/polifonia-e-transmissao-do-discurso-849.pdf>> Acesso em: 28 nov. 2018.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss Conciso/Instituto Antônio Houaiss*. São Paulo: Moderna, 2011.
- LAKATOS E MARCONI. 2011. *As diferenças entre pesquisa descritiva, exploratória e explicativa*. Disponível em: <<http://posgraduando.com/diferencas-pesquisa-descritiva-exploratoria-explicativa/>> Acesso em: 11 nov 2016
- O SETE Orelhas: Herói Bandido*. Direção: Bruno Maia. Produção: Bruno Maia, São Bento Abade, Braia Produções, 42 min, 2012.

## MARCAS DA CONVERSAÇÃO EM UM BLOG DE VIAGEM

Roberta Vieira Fávaro Günther<sup>166</sup>

Resumo: Os avanços tecnológicos não só transformam a vida das pessoas como se refletem também no uso da linguagem e das práticas comunicativas. A interação via internet está cada vez mais presente na sociedade atual e a partir disso surgem novos modos sociais de agir linguisticamente. Partindo de uma visão da linguagem como prática situada, essa pesquisa observa os efeitos do uso de certas marcas linguísticas – em especial marcas de oralidade e polidez – na interação *on-line*, por meio dos blogs de viagem. A partir dos pressupostos teóricos da Sociolinguística Interacional, da Análise da Conversação e dos estudos de Oralidade e Escrita, foi analisada uma postagem do Blog *360 meridianos*, observando as estratégias linguísticas que aproximam da conversação oral. Considerando o contexto mercadológico dos blogs de viagem no Brasil atualmente e a necessidade de mais leitores curtindo, comentando, seguindo e compartilhando, esse estudo mostra que o uso da linguagem é essencial para conseguir o efeito persuasivo desejado.

Palavras-chave: Interação. Oralidade. Internet. Blog. Polidez.

Abstract: Technological advances not only transform people's lives but also reflect the use of language and communicative practices. Interaction via the Internet is increasingly present in today's society and as a consequence new social ways of acting linguistically. Interaction via the Internet is increasingly present in today's society and language plays a key role in these new ways of interacting. Based on a view of language as situated practice, this article observes the effects of the use of certain linguistic marks - in particular marks of orality and linguistic politeness - in online interaction through travel blogs. Based on the theoretical assumptions of Interactional Sociolinguistics, Conversation Analysis and Oral and Written Studies, one post of the Blog *360 meridianos* was analyzed, observing the linguistic marks that approach to oral conversation. Considering the market context of travel blogs in Brazil today and the need for more readers enjoy, comment, follow and share the posts, this study shows that the use of language is essential to achieve the desired persuasive effect.

Keywords: Interaction. Orality. Internet. Blog. Politeness. *On-line* writing.

Com o avanço e a maior acessibilidade das tecnologias, em especial a internet, a sociedade passa a interagir cada vez mais por meios eletrônicos, principalmente através de redes sociais, utilizando os mais diversos equipamentos para esse fim: computadores, *tablets*, *smartphones*. Atualmente, devido ao grande número de usuários, podemos supor que as redes sociais exercem grande influência nas pessoas, frequentemente conectadas e interagindo por esse meio.

---

<sup>166</sup> Mestra em Letras, Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), e-mail: [betavfavarogunther@gmail.com](mailto:betavfavarogunther@gmail.com).



Segundo Crystal (2001 apud MARCUSCHI, 2004, p.19), “o impacto da Internet é menor como revolução tecnológica do que como revolução dos modos sociais de agir linguisticamente”. Diante desse cenário, este estudo é baseado em uma pesquisa linguístico-discursiva dos enunciados publicados nas redes sociais, em especial no blog de viagem *360 meridianos*.

Analizamos as construções linguísticas dos internautas nas interações nos blogs de viagem, partindo dos pressupostos teóricos da Análise da Conversação e da Sociolinguística Interacional. Tais teorias possuem como conceito fundamental a interação. Considerando a conversação como ato social, no interior de situações sociais, as vertentes teóricas em que embasamos nossa pesquisa buscam explicar os processos de constituição e negociação do sentido na conversação como consequências de condutas sociais. Fávero, Andrade e Aquino (2012, p. 16) apontam para a importância da interação no discurso conversacional: “É na interação e por causa dela que se cria um processo de geração de sentidos, constituindo um fluxo (movimento de avanço e recuo) de produção textual organizado”.

Apesar de tais vertentes teóricas priorizarem as interações face a face, ou seja, a conversa em voz alta realizada presencialmente, este estudo analisa as interações realizadas através da comunicação digital e observa como certas construções linguísticas, não-linguísticas e paralinguísticas contribuem para a elaboração do efeito de sentido pretendido. De acordo com Marcuschi (2004, p.30), “a presença física não caracteriza a interação conversacional em si, mas sim determinados gêneros, tais como os que se dão nos encontros face a face”. Da mesma forma, “a produção oral não é necessária, mas apenas suficiente para determinar a interação síncrona, pois é possível uma interação síncrona, pessoal e direta pela escrita transmitida à distância” (MARCUSCHI, 2004, p. 30). Importante salientar que as interações nos blogs de viagem não são necessariamente síncronas, ou seja, não acontecem em tempo real, pois existe um espaço de tempo indeterminado entre as publicações dos comentários, e isso é também relevante em nossas análises.

Compreender a linguagem *on-line* a partir de teorias prático-sociais torna possível entender o motivo pelo qual as pessoas empregam estratégias linguísticas diferentes em cada contexto de uso, além de perceber como os textos são produzidos em autênticas situações de uso. Importante destacar, nesse sentido, a importância da vida pessoal – e sobretudo social – dos usuários, que está diretamente ligada às suas escolhas linguísticas

e às circunstâncias em que elas são empregadas.

## OS BLOGS DE VIAGEM

Blog é sinônimo das palavras inglesas *web* e *log* (LONGMAN, 2003, p. 1870), que podem ser traduzidas como diário na *web* ou diário da rede. São páginas (*websites*) compostas por postagens (*posts*) escritos por uma ou várias pessoas – costumeira e doravante denominados blogueiros. Tais postagens são publicadas abertamente na rede e usualmente qualquer leitor pode expor sua opinião sobre o texto postado por meio da ferramenta comentários.

Os blogs são páginas que contêm não apenas textos escritos elaborados pelos blogueiros, mas também imagens, vídeos, *hyperlinks*, *emoticons*, anúncios e comentários dos leitores. Inicialmente, os blogs funcionavam apenas como diários pessoais sobre assuntos diversos. Ao longo do tempo, passou a existir blogs de assuntos específicos, como moda e beleza, viagens, notícias, religião, arte, esporte etc. Juntamente com o sucesso dos blogs, iniciou-se o interesse do mercado, com anúncios e postagens patrocinadas. A concepção de que ele era apenas um diário descompromissado virou algo que busca atrair cada vez mais leitores/consumidores e os blogs muito acessados pelos internautas transformaram seus blogueiros em importantes formadores de opiniões.

A partir desse contexto, e com o passar dos tempos, o cenário da blogosfera sofreu modificações. No início, os blogs eram criados a partir de plataformas gratuitas e a disposição das postagens eram sempre em ordem cronológica inversa. Devido ao excesso de visualizações, que geraram maior valor de mercado, os blogueiros deixaram de usar as plataformas gratuitas dos blogs e passaram a criar suas próprias páginas pessoais, que ainda são popularmente chamadas de blogs. Nessas páginas, há *banners* de publicidade, ícones que separam as postagens, *hyperlinks* que levam a outros *posts*, ferramenta de busca por um assunto específico e diversas funções que a virtualidade e a informática permitem.

Este estudo trata de um segmento específico da blogosfera: os blogs de viagem. A motivação para a delimitar o estudo nesses blogs específicos é o fato de que são referência de busca aos turistas internautas. De acordo com uma pesquisa realizada pela Idealis<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Empresa especializada em pesquisas qualitativas e quantitativas. A referida pesquisa está disponível em: <[http://www.slideshare.net/ABBV\\_Brasil/pesquisa-abbv-v5](http://www.slideshare.net/ABBV_Brasil/pesquisa-abbv-v5)>. Acesso em: 25 nov. 2016.

em 2012, 70% dos viajantes pesquisados utilizavam os blogs de viagens como fonte de consulta para a escolha de destinos turísticos, uma vez que consideram os blogueiros de viagem viajantes experientes. Mesmo com o surgimento de redes sociais posteriores aos blogs, como *Facebook*, *WhatsApp*, *Twitter*, *Skype*, os blogs de viagem ainda são fontes importantes de informações turísticas aos internautas, além de lugar para trocas de informações sobre esse assunto.

A partir disso, percebemos que os blogs de viagem são importantes instrumentos de interação *on-line* e a linguagem multimodal é parte importante dessa interação. As interações entre os blogueiros e os leitores de blog estão circunscritas aos mecanismos de informática atuais dos blogs, em que os enunciados devem ser elaborados através da escrita multimodal, onde todos os recursos semióticos disponíveis nessas páginas da *web*, como fotos, vídeos, anúncios, *hyperlinks* etc. são relevantes para a construção do contexto da interação.

Faz-se necessário também, destacar a questão mercadológica dos blogs de viagem. Existem inúmeras publicidades ao longo das postagens e isso transforma os leitores em potenciais clientes. Diante disso, existe uma necessidade de se manter certo profissionalismo e ter um público fiel de seguidores, o que acarreta na necessidade de uma linguagem que aproxima o leitor, por isso os recursos linguísticos utilizados criam efeitos de informalidade, proximidade, casualidade, com a intenção explícita de agradar ao público.

## A ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO

A conversação é o gênero básico da interação humana e a primeira das formas de linguagem. Marcuschi (2003, p. 7) afirma que a conversação é:

[...] a prática social mais comum no dia-a-dia do ser humano; [...] desenvolve o espaço privilegiado para a construção de identidades sociais no contexto real [...] e exige uma enorme coordenação de ações que exorbitam em muito a simples habilidade linguística dos falantes. (MARCUSCHI, 2003, p. 7)

Os textos das postagens e dos comentários nos blogs de viagem possuem muitas características da conversação, mesmo através da mediação pelos aparelhos eletrônicos e do uso da escrita ao invés da fala. É por meio da ferramenta “comentários” dos blogs de

viagem que se pode observar como a interação via *web* se assemelha com as interações face-a-face, nas quais é possível verificar traços comuns como a organização turno a turno, o uso de marcadores conversacionais e a organização tópica.

Considerando a natureza essencialmente dialógica da linguagem, a interação é um conceito fundamental nos estudos da Análise da Conversação, que prioriza também os fatores internos e externos de uma situação de fala. “Toda conversação é sempre situada em alguma circunstância ou contexto em que os participantes estão engajados” (MARCUSCHI, 2003, p. 17). Fávero, Andrade e Aquino (2012, p. 16) apontam para a importância da interação no discurso conversacional: “É na interação e por causa dela que se cria um processo de geração de sentidos, constituindo um fluxo (movimento de avanço e recuo) de produção textual organizado”.

Marcuschi (2003, p. 17) lista cinco características básicas da conversação:

- (a) Interação entre pelo menos dois falantes;
- (b) Ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
- (c) Presença de uma sequência de ação coordenadas;
- (d) Execução numa identidade temporal;
- (e) Envolvimento numa “interação centrada”

A partir dessas características, é possível definir a conversação como uma interação verbal centrada em que duas ou mais pessoas partilham um mínimo de conhecimento em comum.

Os aspectos significativos de um evento comunicativo podem ser sintetizados da seguinte maneira:

- a) situação discursiva: formal, informal;
- b) evento de fala: casual, espontâneo, profissional, institucional;
- c) tema do evento: casual, prévio;
- d) objetivo do evento: nenhum, prévio;
- e) grau de preparo necessário para efetivação do evento: nenhum, pouco, muito;
- f) participantes: idade, sexo, posição social, formação, profissão, crenças etc.;
- g) relação entre os participantes: amigos, conhecidos, inimigos, desconhecidos, parentes;
- h) canal utilizado para a realização do evento: face a face, telefone, rádio, televisão, internet (FÁVERO; ANDRADE; AQUINO, 2012, p. 18).

Importante destacar, a partir dessa citação, o contexto em que se encontram os blogs de viagem, objeto de estudo nessa pesquisa. Por meio de recursos linguísticos, o autor cria efeitos de informalidade e casualidade e, como o canal utilizado é a internet, há

impacto direto nos participantes, que podem ser de variadas idades, sexo, posição social, profissão, crenças etc. Com efeito, o objetivo em comum dos escritores e leitores de blogs de viagem é compartilhar informações relativas às viagens.

A partir das definições apresentadas, verifica-se que o conceito fundamental da conversação é a interação e está diretamente ligado a fatores sociais, ou seja, às ações e sujeitos sociais que são criados nas interações.

## A SOCIOLINGUÍSTICA INTERACIONAL

A Sociolinguística Interacional investiga a linguagem na comunicação entre as pessoas e o contexto em que essa comunicação é desenvolvida. Ribeiro e Garcez (2002, p.8) definem como “o estudo da organização social do discurso em interação, ressaltando a natureza dialógica da comunicação humana e o intenso trabalho social e linguístico implícito na co-construção do significado e da ação”.

O estudo da interação perpassa o contexto da seguinte questão: “O que está acontecendo aqui e agora nesta situação de uso da linguagem?” (RIBEIRO; GARCEZ, 2002, p. 7). Ou seja, a partir da Sociolinguística Interacional, é possível analisar o modo de agir do falante no momento da interação: com quem se fala, sobre o que se fala, o local da conversa e a circunstância no momento da fala.

Os estudos de Gumperz e Goffman, voltados para uma orientação mais antropológica/sociológica da língua, enfatizam as relações entre linguagem e cultura, observando as variações dentro de uma mesma comunidade de fala.

Goffman (1998) afirma que os estudos linguísticos até então estavam negligenciando uma situação importante, a situação social, que “emerge a qualquer momento em que dois ou mais indivíduos se encontram na presença imediata um do outro e dura até que a penúltima pessoa tenha se retirado” (GOFFMAN, 1998, p. 17).

Uma vez que a comunicação humana é de natureza dialógica, a Sociolinguística Interacional estuda a organização social do discurso em interação. É através da interação que os indivíduos se expressam, e a linguagem possui um papel essencial na interação social. “As comunicações pertencem a um esquema menos punitivo do que os fatos, porque podem ser contornadas, abandonadas, desacreditadas, convenientemente mal interpretadas e habilmente transmitidas” (GOFFMAN, 1980, p. 106), por isso a

habilidade no uso da linguagem pode acarretar em interações bem ou mal-sucedidas.

Gumperz (1998, p.182) afirma que o momento interacional aponta para várias pistas, e as define como Pistas de contextualização, que são todos os traços linguísticos, paralinguísticos e não-verbais que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais. Esses traços “podem aparecer sob várias manifestações linguísticas, dependendo do repertório linguístico, historicamente determinado, de cada participante” (GUMPERZ, 1998, p. 182).

As pistas de contextualização não são diretas, elas são inferências. Ribeiro e Garcez (2002, p. 149) as definem como “pistas de natureza sociolinguística que utilizamos para sinalizar os nossos propósitos comunicativos ou para inferir os propósitos conversacionais do interlocutor”.

Tais pistas podem ser, de acordo com Gumperz (1998, p. 182):

- Pistas linguísticas: referência, citação, escolhas lexicais, escolhas sintáticas, mudança de código, repetição, modalizador, etc.
- Pistas prosódicas/paralinguísticas: ritmo da fala, aceleração ou desaceleração da fala, alterações do tom de voz, ênfase, alongamento, pausa, etc.
- Pistas não-verbais: vestimenta, postura, gestos, olhares expressivos, aproximação, toque, estalar dedos, fazer gestos, imagens, ilustrações, etc.

A noção de contexto passa a ter maior importância nos estudos interacionais uma vez que é importante ressaltar quem fala para quem, sobre o quê, em que lugar, em que momento. Segundo Ribeiro e Garcez:

A noção de contexto ganha relevância, passando a ser entendida como criação conjunta de todos os participantes presentes ao encontro e emergente a cada novo instante interacional. Os interagentes levam em consideração não somente os dados contextuais relativamente mais estáveis sobre participantes (quem fala para quem), referência (sobre o quê), espaço (em que lugar) e tempo (em que momento), mas consideram sobretudo a maneira como cada um dos presentes sinaliza e sustenta o contexto interacional em curso. (RIBEIRO e GARCEZ, 2002, p. 8)

Por este motivo não é possível separar o contexto da interação, uma vez que ele pode ser reformulado durante o ato interacional. Ademais, tal noção de contexto mostra a importância de todo o conjunto de circunstâncias de uma situação interacional, sem focar apenas no aspecto linguístico.

Além disso, Goffman (2009) mostra que esses processos de figuração, em que os

indivíduos se apresentam/representam um diante dos outros gera também o conceito de papel social, é quando um indivíduo desempenha o mesmo movimento para o mesmo público em diferentes ocasiões.

Considerando esses processos de figuração na interação, os princípios de elaboração da face são de grande importância. O termo inglês *face* possui duplo significado pois pode remeter a aparência, rosto e também à dignidade, auto respeito, prestígio. Dessa forma, as expressões *salvar a face* e *perder a face*, para Goffman (1980), referem-se a salvar ou perder as boas aparências, dentro da interação.

[...] a face não é algo que se aloja dentro ou na superfície do corpo de uma pessoa, mas sim algo que se localiza difusamente no fluxo de eventos que se desenrolam no encontro, e se torna manifesto apenas quando estes eventos são lidos e interpretados em função das avaliações que neles se expressam (GOFFMAN, 1980, p. 78).

Ou seja, a preocupação em preservar própria face e preservar a face do outro é algo que existe apenas na situação social de interação, não é algo pessoal. Goffman (1980, p. 82) explica que “[...] a manutenção da face é uma condição da interação, não seu objetivo”. Ou seja, para que a interação se dê de maneira eficaz, é preciso que os falantes se preocupem em salvar suas faces e não arranhar a face do outro.

Considerando esses efeitos que a linguagem possui nas relações interpessoais, a teoria das faces também se vincula com a teoria da polidez linguística (BROWN; LEVINSON *apud* FIORIN, 2010, p. 175) que “[...] tem por efeito diminuir os efeitos negativos dos atos ameaçadores da face, de adoçá-los.”. Ou seja, durante a interação, seja face a face ou mediada de alguma maneira, o falante utiliza estratégias linguísticas para ser polido e, conseqüentemente valorizar sua face e minimizar possíveis ameaças à sua face. “Nas situações de comunicação, minimizam-se, modalizam-se, adoçam-se os atos ameaçadores da face. Por outro lado, há atos valorizadores da face, como os cumprimentos e os elogios. Na polidez, busca-se reforçar esses atos” (FIORIN, 2010, p. 175).

Em nossas análises, vimos como as estratégias linguísticas, paralinguísticas e não-verbais que os blogueiros usam para salvar suas faces, ser polidos e fazer com que o leitor coopere com seus textos, além de funcionar como uma importante característica dos blogs de viagem.

## ANÁLISE

O *corpus* analisado foi escolhido baseado em um *ranking* de cinco blogs de viagem, elaborado pelo *site Melhores Destinos*<sup>168</sup>. A partir desta lista, escolhemos uma postagem do *Blog 360 meridianos*, intitulada: São Paulo é feia, mas tá na moda. Tal postagem foi publicada em 25 de outubro de 2013 e é de autoria do blogueiro Rafael Sette Câmara. O texto relata as considerações e experiências pessoais do autor em relação à cidade de São Paulo, a partir de uma lista das dez cidades mais feias do mundo.

A Figura 1, abaixo, mostra a página inicial da postagem:

The screenshot shows the initial page of a blog post. At the top left, the title is "São Paulo é feia, mas tá na moda" by Rafael Sette Câmara, dated October 25, 2013. Below the title is a large aerial photograph of São Paulo, showing the city's dense urban landscape and the Tietê River. To the right of the main content is a sidebar titled "GUIAS 360MERIDIANOS" containing two book covers: "COMO VIAJAR PELO MUNDO POR UM ANO" and "Roteiros da Índia". At the bottom of the main content area is a "Pesquisar hotéis" (Search hotels) widget from Trivago, with fields for destination (set to "Cidade, Região, País, Po..."), date of entry (set to "27 Fevereiro '18"), and a search button.

Figura 1 – Blog 360 meridianos

Para iniciarmos nossa análise, faz-se necessário um levantamento das pistas de contextualização linguísticas, paralinguísticas e não-verbais presentes na postagem, além de destacar o contexto situacional, que é de grande importância em nossas análises. Antes de focarmos especificamente na postagem em questão, vamos nos ater um pouco no *Blog*

<sup>168</sup> Disponível em: <<http://www.melhoresdestinos.com.br/5-blogs-viagem.html>> Acesso em 25 nov. 2016.



*360 meridianos* para conseguirmos contextualizar a postagem.

O *Blog 360 meridianos* apresenta uma postagem intitulada “Quem somos”<sup>169</sup> que conta a história de como surgiu o blog e quem são os três blogueiros que nele escrevem. Com essa postagem, eles se apresentam e criam suas identidades de pessoas muito viajadas, explicando que já estiveram em mais de 30 países e pretendem inspirar os outros a fazer o mesmo. Essas afirmações funcionam como importantes pistas de contextualização que nos direcionam a duas posições estratégicas dentro do blog: os blogueiros possuem vasta experiência de viagem, portanto, os leitores podem confiar nas suas dicas, e os blogueiros querem inspirar seus leitores a viajar muito, criando laços de amizade e intimidade com eles. Essa identidade apresentada é fundamental para contextualizar a postagem analisada.

Além disso, após todos os *posts*, existe uma breve biografia do autor do texto, uma vez que três blogueiros escrevem textos individualmente. No caso da postagem analisada, ao final aparece uma descrição do blogueiro Rafael, que constrói sua identidade de pessoa experiente em viagens, que já morou em diversos países e já fez uma viagem de volta ao mundo. Ademais, ao contar particularidades da sua vida pessoal, como o seu time de futebol preferido e seu animal de estimação, passa a ideia de personalidade e descontração, que podem aproximar o leitor do texto.

A questão das origens do blogueiro é também relevante para a construção do contexto da postagem a ser analisada. Ao se apresentar como cidadão de Belo Horizonte, uma metrópole que também possui alguns problemas similares a São Paulo, ele poderia fazer algumas comparações e referências entre as duas metrópoles, mas opta apenas por apontar características da cidade de São Paulo e outras cidades que ele considera mais feias que São Paulo (como Mumbai e Jacarta, por exemplo). Essa questão pode apontar para uma tendência “bairrista” do blogueiro, de elogiar e defender sua cidade natal.

O contexto multimodal da postagem mostra diversas fotos, anúncios e *hyperlinks* misturados ao texto principal. A escolha e disponibilidade de tais elementos são propositais e, ao nosso ver, funcionam como pistas não linguísticas para atrair o interesse do leitor. No caso dos anúncios, os trataremos como pistas mistas, por apresentarem conteúdos verbais e não-verbais e funcionarem como importante sinalizador do propósito da interação: gerar renda ao blog.

---

<sup>169</sup> Disponível em: < <http://www.360meridianos.com/quem-somos-2>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

As marcas de oralidade que apareceram com mais frequência são a repetição, o uso de marcadores conversacionais, as escolhas lexicais (como vocabulário gírio e linguagem afetiva) e o uso da parentetização. Essas marcas de oralidade produzem efeito de sentido de proximidade; descontração, informalidade. Esta análise se concentra nos marcadores conversacionais e no par conversacional pergunta-reposta.

Focando agora no texto verbal, vamos analisar a seguinte sequência, retirada do terceiro parágrafo: “*Mas e o exagero, cadê? Bom, São Paulo pode até ser feia, mas passa longe de entrar num ranking mundial desses*”. O blogueiro, ao nosso ver, presume que seu leitor possa achar um exagero a questão de São Paulo ser considerada uma das dez cidades mais feias do mundo e estar se fazendo essa pergunta ao ler o texto. Por isso, em sua estratégia linguística, ele parece se adiantar, usando o recurso de uma pergunta, seguida pela resposta, conforme a sequência de uma conversação.

Essa sequência mostra importantes marcas interacionais, em especial, os marcadores conversacionais “cadê?” e “bom”. Partindo do pressuposto que a intenção do autor é criar o efeito de cordialidade e intimidade, que fazem seu leitor cooperar com o texto, ele elabora uma pergunta hipotética e a responde, remetendo aos turnos da conversação, como se seu leitor estivesse fazendo essa pergunta a ele.

Os marcadores conversacionais são elementos importantes nos estudos da Análise da Conversação, pois eles “podem aparecer em várias posições: na troca de falantes, na mudança de tópico, nas falhas de construção, em posições sintaticamente regulares. Fundamentalmente, eles podem operar como *iniciadores* (de turno ou de unidade comunicativa) ou *finalizadores*”. (MARCUSCHI, 2003, p. 61, grifos do autor).

De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2005), a palavra “cadê” é forma popular da palavra “quede” que significa “onde está?”, “que é (feito) de?” e funciona como marcador conversacional interrogativo pós-posicionado que orienta o ouvinte ao final do turno. A forma “pergunta-resposta” é o principal par adjacente na conversação, e o “cadê”, seguido pelo ponto de interrogação, sugere uma pergunta aberta, que necessita de uma resposta compatível a esse marcador.

A resposta é iniciada com o marcador conversacional “bom”, um marcador ideacional pré-posicionado usado para iniciar o tópico. Expressões como essas são utilizadas com frequência pelos falantes e sinalizam o início ou tomada de turno na conversação. No caso da sequência analisada, esse marcador conversacional é utilizado

ao longo do texto corrido, no qual apenas o blogueiro possui a palavra. No entanto, há indícios que a intenção é passar a ideia de conversar com o leitor, por essa razão é usado a pergunta: “e o exagero, cadê?”, como se fosse uma pergunta hipotética do leitor. Diante disso, o fragmento analisado mostra uma resposta iniciada por um marcador de início de turno, simulando uma conversação entre autor/leitor. O mesmo acontece na sequência: “*O que nós achamos disso? Em parte um exagero.*”. Esse excerto mostra também uma marca de interação com o leitor, pois o autor utiliza o par conversacional pergunta-resposta para expor sua opinião sobre o assunto e simular uma conversação com seus leitores. “Uma das sequências conversacionais mais comuns é a representada pelo par *pergunta-resposta (P- R)*” (MARCUSCHI, 2003, p. 37, grifos do autor), ou seja, utilizar esse tipo de sequência pode causar aproximação do leitor com texto, por ser algo comum da conversação, além de passar a ideia de o autor estar conversando com o leitor, a partir de perguntas que os próprios leitores poderiam fazer.

Assim como o “bom”, os marcadores conversacionais são utilizados em outros trechos ao longo da postagem, em especial nos comentários, onde a interação leitor/autor se dá de maneira mais explícita. Isso pode ser observado nas seguintes sequências:

- “*Além, é claro, de transformar todo habitante em fumante passivo[...]*” (quinto parágrafo)
- “*Quem sabe um dia, né...*” (resposta de Rafael ao comentário de Tom)
- “*[...] pensar positivo não custa nada, né?*” (resposta de Rafael ao comentário de Renata)
- “*Poxa, São Paulo não merecia este posto de mais feia [...]*” (comentário de Ciça)

O “né” é um marcador orientado para o interlocutor, pós-posicionado que indica final de turno. Forma contraída de “não é”, ao usar essa expressão no fim do turno, o falante/autor parece buscar uma concordância com seu interlocutor. Inclusive, essas sequências foram retiradas de respostas que o blogueiro elaborou para os comentários de leitores.

O “é claro” funciona como um marcador medial, também voltado para o interlocutor. Essa sequência foi usada dentro do corpo do texto do blogueiro e mostra, novamente, a possível intenção do autor em usar marcas de interação com seus leitores, como estratégia de aproximação. O uso dos marcadores pode possibilitar a articulação

dos tópicos e uma aproximação com a conversação, “[...] os marcadores conversacionais promovem a condução e manutenção do tópico discursivo, instaurando a solidariedade conversacional entre os interlocutores, na medida em que propiciam dinamismo e continuidade à interação” (FÁVERO; ANDRADE; AQUINO, 2012, p. 49).

Além de importante marcador conversacional, podemos pensar que “é claro” também permite entender que há uma aproximação do conhecimento de mundo do leitor/interlocutor, ao lançar mão de um argumento que tende a ser convenção, logo não discutível. Nesse caso, poderia ser sinônimo de “é óbvio”, “é certo”.

Da mesma forma, o “poxa” é um marcador conversacional inicial que indica uma interjeição, expressando tristeza, espanto, aborrecimento. Observando que essa é uma sequência retirada dos comentários, a leitora Ciça, possivelmente, usa essa construção linguística para mostrar sua indignação em relação à posição da cidade de São Paulo no *ranking* de cidades mais feias do mundo. De acordo com a *Moderna Gramática Portuguesa* (BECHARA, 2009, p. 330) interjeição “é a expressão com que traduzimos os nossos estados emotivos”; dessa forma, ao utilizar a interjeição “poxa” em seu comentário, a leitora parece expor sua emoção em relação ao assunto. Ou seja, a construção linguística utilizada apresenta tal pista de contextualização que mostra que ela foi envolvida pelo texto que leu e pretende interagir com o autor de maneira íntima e amigável, demonstrando suas emoções e opiniões sobre o assunto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A postagem analisada apresenta uma relação fundamental com a modalidade falada da língua, e isso permite a construção de variados efeitos de sentido, como um maior efeito cooperativo do leitor, aproximando-os através das marcas que geram efeitos de intimidade e amizade. É como se o leitor se sentisse envolvido pelos traços de uma narrativa oral, manifestada na escrita.

Percebemos que traços típicos da conversação informal e face a face são frequentes, além disso, as construções utilizadas pelo blogueiro apontam para a busca da cooperação do leitor e, para atingir esse fim, ele usa artifícios linguísticos, paralinguísticos e não-verbais que salvam sua face. Considerando o valor mercadológico de cada leitor de blog de viagem, é imprescindível que as postagens sejam apreciadas por todos e gerem grande número de comentários favoráveis, por isso, o autor parece mostrar

ao leitor seu ponto de vista de alguma maneira, mas ao mesmo tempo percebe que há leitores que não concordam, por isso ele mostra as alternativas para obter um efeito cooperativo melhor, com todos os tipos de leitores, sendo polido e não ferindo sua face diante de seu público.

Dessa forma, o contexto das interações nos blogs de viagem perpassa todo um conjunto de circunstâncias que devem ser observadas, como os hyperlinks que direcionam para postagens sobre as vidas dos autores ou direcionam para outras postagens dentro do próprio blog. Além disso, os anúncios, que funcionam como pistas mistas por possuírem conteúdos linguísticos e não-linguísticos, sinalizam a intenção mercadológica dos blogueiros, que não escrevem apenas para compartilhar suas experiências e sim com intenção de gerar renda e lucro.

Considerando então que o número de usuários da internet tende a crescer cada vez mais, sabemos que pesquisas na área da interação virtual será um campo fértil tanto para análises linguísticas, como sociológicas, publicitárias, tecnológicas entre outras. Esperamos que essa pesquisa possa abrir um leque de possibilidades para estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

- AURELIO, B.H.F. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2005.
- BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CÂMARA, R. S. *São Paulo é feia mas tá na moda*. 2013. Disponível em: <<http://www.360meridianos.com/2013/10/sao-paulo-feia-mas-ta-na-moda.html>>. Acesso em 20 jul. 2017.
- FÁVERO, L.; ANDRADE, M.; AQUINO, Z. *Oralidade e escrita*. São Paulo: Cortez, 2012.
- FIORIN, José Luiz. A linguagem em uso. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística*. 6. ed. ver. e atual. São Paulo: Contexto, 2010.
- GOFFMAN, E. A Elaboração da Face: Uma análise dos elementos rituais da interação social. Tradução Jane Russo. In: FIGUEIRA, S.A. (Org.). *Psicanálise e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 76-114.
- GOFFMAN, E. A situação negligenciada. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 13-20.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 16. ed – Petrópolis: Vozes, 2009[1959].
- GUMPERZ, J. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M.

*Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 149-182.

LONGMAN. *Dictionary of Contemporary English*. Harlow: Pearson Education Limited, 2003.

MARCUSCHI, L. A. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 2003.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Orgs.) *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P. M. (Orgs.) *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 2002.

## MULHER EM CONFLITO COM A LEI: GESTOS DE ANÁLISE DE UM ESTUDO DE CASO

Giulia Mendes Gambassi<sup>170</sup>

Resumo: Partindo de uma perspectiva discursivo-desconstrutiva (CORACINI, 2007, 2010, entre outros), em nossa dissertação de mestrado tratamos sobre a análise discursiva de dizeres de três mulheres que estiveram em conflito com a lei durante a adolescência. O objetivo de nosso trabalho foi analisar como se deram as representações identitárias dessas mulheres, problematizando o que dizem de si e considerando o imaginário de adolescentes, de jovens em conflito com a lei e de mulheres na sociedade. A partir dos estudos da linguagem, buscamos problematizar como se materializam ou se (re)produzem nos dizeres das participantes, assim como em suas representações de si e do outro, discursos recorrentes em nosso sistema homogeneizante, que parece ignorar a construção de identidades como um tecido contínuo, multifacetado e inacabado. Quanto à metodologia, gravamos e transcrevemos as entrevistas perante assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e selecionamos os recortes que pareciam nos ajudar a estabelecer eixos de resultados de análise. Neste artigo, apresentamos alguns recortes que foram excluídos da dissertação por não se mostrarem produtivos aos eixos encontrados e com os quais pretendemos construir uma análise de caso. Ressaltamos, entretanto, que o que aqui propomos ainda se encontra em fase preliminar de análise.

Palavras-chave: conflito com a lei; análise do discurso; gênero.

Abstract: From a discursive-deconstructive perspective (CORACINI, 2007, 2010, among others), in our master's dissertation we focused on the discursive analysis of the sayings of three women that were in conflict with the law during their adolescence. The objective of the research was to analyze how identity representations occur with this specific public, aiming to problematize what they say about themselves, considering the social imaginary regarding women, adolescents, and young people in conflict with the law. In the field of language studies, we aim to problematize how recurrent discourses – that are present in our homogenizing system and that seem to ignore the construction of identities as a continuous, multifaceted and unfinished fabric – materialize or are (re)produced in the sayings of the participants. Regarding the methodology, we recorded and transcribed the interviews with the signing of the Free and Informed Consent Form and we selected excerpts that produced our main results. In this article, we present some excerpts that were excluded from the dissertation – as they weren't productive in that context – and with which we intend to build a case study. Nevertheless, we emphasize that they are still in the preliminary phase of analysis.

Keywords: conflict with the law; discourse analysis; gender.

---

<sup>170</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [giugambassi@gmail.com](mailto:giugambassi@gmail.com), Bolsista CAPES.

## INTRODUÇÃO

Em nossa dissertação de mestrado, defendida em fevereiro de 2018, objetivamos analisar, por um viés discursivo-desconstrutivo (CORACINI, 2007, 2010a, entre outros), representações identitárias de mulheres que passaram por conflito com a lei durante a adolescência. Nesse sentido, tivemos como ponto central, ao lado da questão do conflito com a lei, o feminino em um sistema de exclusão social. Para as mulheres que entram em conflito com a lei, são colocadas diversas questões atreladas ao gênero, como a histeria, por exemplo, deslegitimando ainda mais seu dizer, considerando que à falta de recursos financeiros e à adolescência são relegados espaços de profundo silenciamento. Nesse sentido, olhamos para as histórias de vida das participantes de pesquisa não só pelas lentes que consideram questões relacionadas à adolescência ou a atos infracionais e exclusão social, mas também às performances esperadas do gênero feminino e como isso pode interferir nas vivências de internação das participantes da pesquisa, pois

(...) a mulher brasileira atual enfrenta preconceitos que constituem o imaginário discursivo de uns e de outros: (...) ainda é vista (e se vê) como o centro de toda opressão, um ser frágil que tem necessidade da proteção de um homem e da lei (...) (CORACINI, 2007, p. 89).

Ademais, a voz dessas jovens, já silenciada por serem adolescentes, ignorada por serem marginalizadas e supostamente fragilizadas por se identificarem com o gênero feminino, é também (in)fame,<sup>171</sup> quando muito se diz sobre elas, mas pouco ou nada se escuta delas, como vemos na mídia em geral e em discussões sobre a maioridade penal, por exemplo.

Em nosso estudo buscamos escutar algumas dessas vozes (in)fames para analisar as representações identitárias que podem emergir em seus dizeres, considerando que seu mundo é “permeado de simbologias, experiências emocionais conflitantes, traumas e fugas do enquadramento em um mundo de regras sociais, ainda não internalizadas completamente” (GAUER, VASCONCELLOS, DAVOGLIO, 2012, p. 6). A escuta dessas vozes é importante não só pelo fato de que “[o] conhecimento, as reações, as indignações, as reflexões sobre a situação penitenciária (...) existe, no nível dos indivíduos, mas ainda não aparece”, sendo “preciso que a informação faça ricochete” e

---

<sup>171</sup> De acordo com o que Foucault ([1969] 1992) propõe, (in)fame é aquele não tem fama, por ser invisível na sociedade, ao mesmo tempo que tem fama por ser espetacularizado pela mídia, quando vítima ou agente de atos cruéis.



que se transforme “a experiência individual em saber coletivo” (FOUCAULT, [1975] 2012, p. 7); mas também porque dar voz a esses sujeitos (in)fames abre espaço para (re)significações daquilo que se fala por aquele que fala e pode promover a ruptura de posturas cristalizadas (SALUM, 2012, p. 11) ao “transformar os conceitos, deslocá-los, voltá-los contra seus pressupostos, reinscrevê-los em outras cadeias, modificar pouco a pouco o terreno de trabalho e produzir, assim, novas configurações” (DERRIDA, 2001, p. 30). Ao apresentar os resultados de análise desses dizeres, acreditamos que talvez possamos deslocar alguns sentidos que ainda silenciam e aprisionam essas mulheres, mesmo fora dos espaços de reclusão e punição em que estiveram inseridas, pois

[o] posicionamento dos subjugados não estão isentos de uma reavaliação crítica de decodificação, desconstrução e interpretação; isto é, seja do modo semiológico, seja do modo hermenêutico da avaliação crítica. As perspectivas dos subjugados não são posições “inocentes”. Ao contrário, elas são preferidas porque, em princípio, são as que tem menor probabilidade de permitir a negação do núcleo crítico e interpretativo de todo conhecimento. Elas têm ampla experiência com os modos de negação através da repressão, do esquecimento e de atos de desaparecimento (...) (HARAWAY, 1995, p. 23).

Nesse sentido, é válido comentar que nosso corpus foi constituído por entrevistas feitas com três mulheres que passaram por períodos de internação em instituições de socioeducação durante a adolescência, sendo que todas elas foram coletadas perante assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Uma dessas entrevistas, feita com a participante Andreia MF, durou mais de três horas e, por isso, não conseguimos apresentar análises de boa parte dos recortes no texto final. Com isso em mente, apresentamos, aqui, alguns gestos singelos e preliminares de análise desses recortes, que compõem o início de um estudo de caso. Para podermos chegar a isso, a seguir, faremos um breve resumo sobre nossa pesquisa de mestrado e uma breve introdução à participante em questão.

## MULHERES, ADOLESCÊNCIA E CONFLITO COM A LEI: UMA ANÁLISE DISCURSIVO-DESCONSTRUTIVA

Delimitamos nosso objeto de estudo para o mestrado ao nos depararmos com o silenciamento dos jovens em conflito com a lei. Isso ocorreu quando, em agosto de 2015,

foi aprovada na Câmara dos Deputados, em 2º turno, a redução da maioria penal de 18 para 16 anos nos casos de crimes hediondos, homicídio doloso e lesão corporal seguida de morte.<sup>172</sup> Esse fato marcou o ápice do debate sobre o tema – alongando-se durante o ano em questão –, que não incluiu, em nenhuma instância, aqueles que seriam diretamente impactados por essa mudança: as jovens e os jovens em conflito com a lei. Incomodou-nos o fato de que muito se falou (e ainda se fala) sobre esses jovens, mas pouco se sabe e se busca saber deles. Os adolescentes, principalmente, têm seus dizeres desconsiderados e, muitas vezes, desmerecidos pelos adultos. Caso entrem em conflito com a lei, a situação se agrava.

Após alguma reflexão, evidenciaram-se, então, os constantes investimentos no apagamento desses sujeitos. O discurso da mídia (re)produz representações desses sujeitos, ecoando dizeres do senso comum que impõem uma identidade de grupo a eles, como perigosos, como merecedores de todo e qualquer suplício que lhes aconteça nas instituições ditas de recuperação. Além disso, sobre os adolescentes em conflito com a lei, paira o descrédito de suas ações e intenções que parece tornar impossível a suposta reintegração social após o período de internação. Nos discursos que atravessam e são atravessados pelo contexto socio-histórico da escrita desta dissertação, as representações desses jovens são geralmente ligadas a um sentimento de medo e, ao mesmo tempo, de ojeriza, que também acompanha tudo o que foge às normatizações sociais.<sup>173</sup> Temos, então, via linguagem, a construção de um imaginário sobre a delinquência – que, no caso deste trabalho, se focará na delinquência durante a juventude – que parece predizer quem são e o que esperar desses sujeitos.

Entretanto, ressaltamos que nossa dissertação não tratava de uma análise sociológica ou de registros de diferenças de classe na criminalidade. Empreendemos uma análise de como, a partir da e na linguagem, é possível perceber o funcionamento de mecanismos de poder e de controle na constituição dos sujeitos, mais especificamente das mulheres que estiveram em conflito com a lei durante a adolescência. Isso, sem deixar de lado a complexidade dos fenômenos sociais e raciais que abrangem não só as participantes

---

<sup>172</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/08/camara-aprova-em-2-turno-reducao-da-mai-idade-penal-para-16-anos.html>. Acesso em: dez. 2017.

<sup>173</sup> “Esses sentimentos exacerbados de medo do crime fundamentam, por sua vez, uma demanda da população por ordem através do aumento da repressão e intensificação das práticas punitivas, mesmo que isso signifique perdas na garantia dos direitos humanos e, portanto, aumento na arbitrariedade das ações da polícia e do Estado”. Disponível em <http://www.crianca.mppr.mp.br/pagina-294.html>. Acesso em: jan. 2018.

desta pesquisa, mas a população carcerária como um todo.

Como resultados de nossa análise, o fio-mestre das representações que rastreamos quando Eduarda, Andreia e Thais<sup>174</sup> falaram de si foi o Outro,<sup>175</sup> enlaçando as narrativas autorizadas sobre elas, ora refutadas, ora endossadas. Pudemos perceber que a nossa hipótese de que o imaginário atrelado à mulher, à adolescente em conflito com a lei não correspondia às representações de si dessas mulheres se confirmou parcialmente, pois, mesmo que, em alguns momentos, os dizeres das entrevistadas tenham desfiado o senso comum, em outras, fiaram-no. Percebemos, então, em seus dizeres, um (des)fiamento, em que pudemos observar que as representações de si de Eduarda, Andreia e de Thais contrariaram o senso comum, em excertos como “sou negra, mas não sou leiga” e “esse olho é meu”, ao mesmo tempo em que “tiveram que” – considerando a função deôntica – reproduzi-lo em relação tanto à escolaridade quanto à adolescência e à prisão. O mesmo movimento emergiu nas representações identitárias acerca dos discursos que silenciam a mulher e que, mais do que isso, aprisionam, (des)(a)creditam, violam. Destacamos, ainda, as violências (d)enunciadas pelas participantes como formas de punição e reeducação que, por vezes, foram legitimadas não só pelas instituições, mas por outras mulheres que encontraram, em posições de autoridade, alguma saída para o assujeitamento imposto ao gênero feminino. Por último, via psicanálise freudo-lacaniana, deparamo-nos com uma (re)(a)presentação identitária, via um processo que identificamos como renom(e)ação.

Para podermos nos ater, então, ao que não coube (n)à dissertação, partimos para uma breve introdução de Andreia MF, participante à qual dedicaremos os gestos de análise presentes neste artigo.

## ANDREIA MF

Andreia MF tem 49 anos, é rapper e ativista dos direitos dos presos e de suas

---

<sup>174</sup> Nomes fictícios escolhidos pelas participantes, com exceção de Andreia, que pediu para mantermos seu nome artístico no trabalho.

<sup>175</sup> Destacamos o uso de Outro a partir da psicanálise freudo-lacaniana, levando em conta que Lacan ([1964] 1985) diferencia outro de Outro no processo de constituição do Eu. Enquanto o outro é o lugar da alteridade especular, o semelhante com o qual a criança se confunde no *imaginário* enquanto se percebe no mundo na fase do espelho, o Outro “é o lugar em que se situa a cadeia de significante que comanda tudo o que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer” (LACAN, [1964] 1985, p. 193), ou seja é na relação com o Outro (relacionado ao inconsciente), via linguagem, que temos o *simbólico*. Vale ressaltar que Lacan propõe figuras topológicas para poder expressar o que do aparelho psíquico parecia fugir das palavras ou da lógica. Elegeu, então, três registros (*Imaginário, Simbólico e Real*) que, articulados, formam o nó borromeano, que representa esse aparelho.

famílias. Preocupa-se com as crianças de sua comunidade, mora em uma casa que já foi ponto de tráfico, mas que, hoje, abriga ela, seu filho mais novo, sua história e todos os planos que tem para si e para a sua família. Ela foi internada 12 vezes na Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM)<sup>176</sup>, tendo fugido de lá algumas vezes e se internado sozinha em outras – para poder ter onde dormir, tomar banho e o que comer. A seguir, partimos para os gestos de análise de dois dos recortes que não puderam integrar nossa dissertação.

## DE FILHA A MÃE

No decorrer da entrevista, a representação mais constante que Andreia apresenta é dela como mãe. Mesmo que as outras duas entrevistadas também sejam mães, optamos por dar enfoque a essa questão no dizer de Andreia pelo fato de ela carregar em seu nome<sup>177</sup> (MF se refere a mães e filhos do hip hop) essa marca. Para podermos entender sua trajetória de filha a mãe e, por último, a “mãe do cárceres”, como ela mesma diz, apresentamos, a seguir, alguns recortes que atravessam essa temática.

### R1

**AMF:** a minha história é:: / eu morei na zona sul de São Paulo / eu tinha uma mãe chamada [omitido] um pai chamado [omitido] / que não deu certo o casamento / minha mãe virou / né a: / minha mãe era mãe solteira  
/ faxineira / e: criou quatro filhos / né / e eu era a caçula / aos catorze anos aí se separaram [...] treze pra catorze anos meu pai foi assassinado em Santa Rita do Passa Quatro / Minas / a minha mãe um mês depois no dia 23 de março // foi o mês que eu perdi meu filho também // ela foi na casa do meu pai busca:r alguma lembrança / algo que: né pra mim guardar e tal // chegou lá deu derrame cerebral e a minha mãe morreu ali também / e aí eu fiquei treze catorze quinze e to até hoje //

Nesse recorte, temos uma sequência numérica progressiva em “e aí eu fiquei treze

<sup>176</sup> Nome dado à atual Fundação CASA (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente), instituição socioeducativa do estado de São Paulo.

<sup>177</sup> Em nossa dissertação, explicamos que esse não é o nome presente no registro civil de Andreia e analisamos esse fato como um processo de renom(e)ação via psicanálise.

catorze quinze e tô até hoje”, que parece apontar para uma tentativa de fixação de sentido, que escapa ao pretense controle do dizer – ao tentar especificar ou tornar exato o momento que estava narrando, deixa escapar a não-conformidade de nosso dizer e de nossa memória. Ademais, os advérbios “até” e “hoje” em “até hoje”, parecem remeter a uma *ancoragem temporal da enunciação* (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 112), em que temos a marcação do efeito de sentido de que “até hoje” as consequências do que aconteceu com a morte dos seus pais ainda perpassam as representações de identidade de Andreia. Ainda, por não haver complemento para o verbo “ter” em “tô até hoje”, emerge o efeito de sentido de que o que aconteceu com ela e como isso a transformou, ainda permanece inominável. Ademais, por esse fato ser uma das memórias mais antigas relatadas ao nos contar sua história, parece que o fato de partir desse acontecimento – não se referindo à sua infância ou aos anos precedentes ao fato – indica que os eventos que aconteceram nesse período são ainda muito marcantes em sua vida. Em outro momento da entrevista, Andreia se refere à sua mãe como uma figura de força, o que parece se refletir na forma como ela descreve a maternidade:

## **R2**

**AMF:** eu sou a cor da minha mãe / a FORça da minha mãe / graças a deus eu sou tudo da minha mãe /

Apesar de não haver em R2, pelo menos até o momento, materialidade a ser analisada linguisticamente, é importante termos essa informação para construirmos os argumentos finais de nossos gestos de análise, assim como para podermos melhor compreender o recorte que apresentamos a seguir.

## **R3**

**AMF:** eu eu tinha dois filhos na rua / ela tinha dois filhos na rua / [...] ela só tentava fugir e ponto // mas esse era o meu lema / eu não era pega quando a... no caso os policiais militares entravam / eu não era pega com celular ou com droga ou brigando ou esfaqueando ninguém / eu só queria fugir / eu tinha que ir pros meus filho na rua / eu sempre fui ligada aos filhos //

Em R3, Andreia está relatando uma entrevista que concedeu a uma grande emissora da rede aberta, em que retornou a uma das unidades prisionais em que ficou presa.<sup>178</sup> O pronome “ela”, portanto, está se referindo à própria Andreia, como se estivesse falando do ponto de vista do jornalista que a acompanhava na ocasião. Chama-nos a atenção o efeito de sentido do advérbio “sempre” que parece indicar e reforçar o algo que tenta se fixar nesse recorte: o que fez foi pelos seus filhos, pois, assim como sua mãe, era força e não poderia deixar seus filhos “na rua”, como aconteceu com ela após a morte da sua mãe. Ainda sobre o advérbio “sempre”, a marcação temporal aliada ao que vimos anteriormente sobre o efeito de sentido de continuidade da morte dos pais, lança uma luz sobre a repetição de “na rua”. Perante o que foi relatado em R1, Andreia retoma diversas vezes na entrevista que foi morar “na rua”, principalmente devido ao fato de que sofre um abuso por parte do irmão – informação que organiza a sua narrativa como um todo. Logo, quando nos deparamos com a função dêitica de “tinha que” em “tinha que ir pros meus filhos”, o efeito de sentido de obrigatoriedade que emerge em seu dizer parece se coadunar com a tentativa, não só de replicar a força de sua mãe, mas de evitar que seus filhos tivessem o mesmo destino que o dela. Parece, até, que a forma como se representa como mãe funciona tal como fosse uma herança a ser transformada em sua responsabilidade nos termos de Derrida (2004), como concluiremos a seguir.

## RESPONSABILIDADE

Quando Derrida traz a questão da herança no primeiro capítulo de *De que amanhã*, em seu diálogo com Elisabeth Roudinesco, somos instigados a considerar uma herança que se distancia do patrimônio físico ou material, quando o filósofo franco- magrebino afirma que

é preciso primeiro saber e saber reafirmar o que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. Ora, é preciso [...] fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral. [...] Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira

---

<sup>178</sup> Além das 12 internações da FEBEM, Andreia foi presa três vezes, já maior de idade, também no Estado de São Paulo.

e mantê-la viva (DERRIDA, ROUDINESCO, [2001] 2004, pp. 12-3, grifos nossos).

Reconhecer e reafirmar o que vem antes de nós não se relaciona apenas ao que nos precede, como indivíduos, mas a um passado comum, uma história, contada ou não, que nos preexiste, que é essencial para sermos o que somos e como somos e que nos é inapropriável. Entretanto, nos dois recortes que analisamos dos dizeres de Andreia, as representações que ela tem de sua mãe e do que é ser mãe parecem atravessar as representações que ela tem de si, como algo que a elegeu violentamente (DERRIDA; ROUDINESCO, [2001] 2004, pp. 12-3). Isso, pois, tornar-se órfã e ter que ir morar na rua não foram escolhas. E, no mesmo sentido que Derrida ([2001] 2004) apresenta em seu texto, essa herança que Andreia recebeu não foi perpetuada sem reflexão. Em diversos momentos de sua entrevista,<sup>179</sup> Andreia coloca a maternidade em primeiro lugar, como se assumisse responsabilidade (DERRIDA; ROUDINESCO, [2001] 2004) por sua herança. Nesse sentido,

[a]ntes mesmo de dizer que se é responsável por tal herança, é preciso saber que a responsabilidade em geral (o “responder de”, o “responder a”, o “responder em seu nome”) nos é primeiramente designada, e, de uma ponta a outra, como herança (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p. 15).

Por isso, consideramos que as representações identitárias de Andreia, que se relacionam à questão da maternidade, são uma tomada de responsabilidade perante seu passado e uma forma de, mesmo que fugindo da prisão, tentar transformar seu futuro. Ademais, o fato de Andreia MF marcar em seu nome artístico que é mãe – MF significa Mães e Filhos do hip-hop, como mencionamos anteriormente –, assim como seu núcleo de ativismo se chamar *Mães do cárceres*, parece deixar marcada a relevância do que é ser mãe para ela.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CORACINI, Maria José. *A celebração do Outro: arquivo, memória, identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

---

<sup>179</sup> Em nossa dissertação, em um dos recortes, tratamos do desistimento (MAJOR, 2002) de Andreia de seu primeiro renome para assumir responsabilidade por um filho que seria tirado dela e doado a uma família no exterior enquanto estava internada na Febem.

- CORACINI, Maria José. Transdisciplinaridade e análise de discurso: migrantes em situação de rua. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, 11 (1), 2010a.
- CORACINI, Maria José. Vozes (des)ordenadas e (in)fames. In: MIANEZ, Nilton; GASPAR, Nádea Regina (org.). *A (des)ordem do discurso*. São Paulo: Contexto, 2010b.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Tradução André Telles. Rev. Téc. Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (2001) 2004.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, (1969) 1992.
- FOUCAULT, Michel. Dos suplícios às celas. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). *Ditos e escritos VIII: Segurança, penalidade e prisão*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (1975) 2012.
- GAUER, Gabriel José Chittó; DAVOGLIO, Tércia Rita; VASCONCELLOS, Silvio José Lemos. Avaliação de traços antissociais em adolescentes: perspectivas atuais. In: GAUER, Gabriel José Chittó; VASCONCELLOS, Silvio José Lemos; DAVOGLIO, Tércia Rita (org.). *Adolescentes em conflito: violência, funcionamento antissocial e traços de psicopatia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.
- SALUM, Ana Claudia Cunha. *Redes virtuais de relacionamento: dispositivos de subjetivação, individuação e controle*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), 1995, pp. 7-42.
- MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.



## MULTILETRAMENTOS E ESPIRITUALIDADE - UM ESTUDO DE CASO DOS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS ONLINE

Lisa Paula Reis Branquinho<sup>180</sup>

Resumo: Este trabalho, fruto de uma pesquisa de mestrado em andamento, tem como objetivo estudar a influência da mediação digital no processo de adaptação de uma experiência de espiritualidade presencial denominada Exercícios Espirituais para um contexto digital. A proposta de pesquisa visa identificar e analisar as práticas de uso dos recursos digitais multimodais envolvidas em um aproveitamento efetivo da experiência do ponto de vista dos praticantes e seus acompanhantes, bem como analisar o que a experiência traz de novo, i.e. se ela se apropria das potencialidades da Cultura Digital ou se faz apenas uma transposição da experiência presencial de acompanhamento dos exercícios. Para tanto, parte-se dos conceitos de mediação, remediação e hipermediação aplicados às contribuições positivas ou negativas trazidas pela utilização das diversas mídias. Ao trabalhar o tema dos multiletramentos em Linguística Aplicada, pensa-se no âmbito das escolas, das empresas, mas muito pouco se fez no âmbito da religião, que é algo muito presente na sociedade e permeia o dia a dia das pessoas. A religião é também um ator importante nas questões de letramento ao considerarmos as escolas confessionais e grupos religiosos que há séculos cumprem o papel de alfabetização e educação. Em uma prática tão antiga, que perdura por séculos, os Exercícios Espirituais podem deixar de ser um privilégio de poucos que têm acesso presencial aos seus locais de oferecimento, para se expandir via tecnologia da EAD, remediando-se para chegar aos lugares mais longínquos. A investigação acontece em um ambiente virtual de Educação a Distância onde a prática dos Exercícios Espirituais online é oferecida. Neste trabalho, apresentam-se dados parciais analisados por meio da linguística de corpus e uma parte do levantamento bibliográfico que fundamenta a pesquisa.

Palavras chave: Multiletramentos. Mídias digitais. Religião e Tecnologia. EAD.

Abstract: This work, which is part of an ongoing master's thesis research, aims to study the practices of multiliteracies involved in a process of adaptation of a face-to-face spirituality experience called Spiritual Exercises to the digital context. The research methodological proposal aims to identify and analyze the practices of situated and multisemiotic literacies involved in an effective experience from the point of view of practitioners and their mentors, as well as to analyze what the experience brings back, i.e. whether it appropriates the potential of Digital Culture or only transposes the face-to-face experience of monitoring the exercises. Therefore, we start with the concepts of mediation, remediation and hypermediation applied to the positive or negative contributions brought by the use of various media. Developing the Multiliteracies topic in Applied Linguistics, we think about schools and companies, but very little has been done in the context of religion, which is something very present in society and which pervades people's daily lives. Religion is also an important agency in literacy issues when

---

<sup>180</sup> Mestranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [lisapaularb@hotmail.com](mailto:lisapaularb@hotmail.com). Financiamento: CNPq (133897/2017-6).

we consider the denominational schools and religious groups that, for centuries, have fulfilled the role of literacy and education. In such an old practice that lasts for centuries, spiritual exercises can no longer be a privilege of the few who have face-to-face access to their places of offer, and should be expanded through Distance Education technology remediating them in order to reach the most distant places. The research takes place in a learning management system where the practice of online Spiritual Exercises is offered. This paper presents a preliminary review of the study's theoretical background and part of the data analyzed through corpus linguistics.

Keywords: Multiliteracies. Digital Media. Religion and Technology. Distance Education.

## 1 INTRODUÇÃO

Inácio de Loyola viveu de 1491 a 1556 e tornou-se, de cavaleiro defensor do império, a militante do Reino de Deus. Ele fundou a Companhia de Jesus, religiosos conhecidos mundialmente como jesuítas, e propagou uma maneira de encontrar a Deus por meio dos Exercícios Espirituais. Inácio comparava os exercícios espirituais a exercícios corporais como passear, caminhar e correr. De diferentes maneiras, cada pessoa deve buscar examinar a consciência, meditar, contemplar para encontrar a vontade de Deus na disposição de sua vida (LOYOLA, 2011).

Desse modo, os Exercícios Espirituais foram organizados em forma de roteiros que foram propagados por todo o mundo e muito influenciaram a espiritualidade da Igreja Católica. Até hoje, os jesuítas continuam pregando os Exercícios Espirituais. Leigos e religiosos de diversas partes do mundo se reúnem em grupos, em casas de retiros, em locais de silêncio e oração para fazerem essa experiência.

Em uma prática tão antiga, que perdura por séculos, os Exercícios Espirituais podem deixar de ser um privilégio de poucos que têm acesso presencial aos seus locais de oferecimento, para se expandir via tecnologia da EAD, remediando-se para chegar aos lugares mais longínquos.

Na proposta presencial, os Exercícios Espirituais são oferecidos durante 30 dias seguidos, em que o exercitante passa todo esse tempo em silêncio e oração em uma casa de retiros.

Essa proposta também pode ser dividida em 4 etapas de 8 dias, de modo que o exercitante poderá fazer cada etapa em períodos distintos. E para facilitar para aqueles que não têm a possibilidade de parar 8 ou 30 dias em uma casa de retiros, essas 4 etapas também podem ser oferecidas na modalidade “exercícios na vida cotidiana” em que é

proposto um tema para cada dia.

Foi seguindo esse último modelo que os Exercícios Espirituais online foram propostos. No total, são oferecidos 125 temas para os exercícios online, propostos em vídeos de 10 minutos. Esses temas são divididos em 4 etapas, aqui chamadas de módulos. A interação dos acompanhantes com os exercitantes acontece dentro de um Fórum de Partilhas.

Segundo afirma a teóloga Silva (2015), Deus pode habitar no ciberespaço e se relacionar com os seres humanos, transbordando a sua cibergraça. No entanto, há vários desafios inerentes a esse processo. O objetivo principal dos Exercícios Espirituais é que o exercitante tenha um encontro com Deus e dialogue com ele sobre sua vida e ações do dia-a-dia. Aqui se invoca a dupla lógica da imediação e da hipermediação.

Bolter (2000) aponta para a nossa cultura como uma cultura que deseja igualmente multiplicar suas mídias e apagar os traços de mediação, ou seja, quer apagar as mídias que separam o intérprete da experiência, no próprio ato de multiplicá-las. Apesar de se utilizar de diversas mídias para ensinar, propor e acompanhar o exercitante, o objetivo da prática via EAD é que ele tenha uma real experiência com Deus no momento em que deixa de lado todas as mídias propostas para estar a sós com Deus, em oração, e fazer a sua própria experiência.

O desafio também é lidar com os contextos interacionais múltiplos e simultâneos (o ambiente EAD, o ambiente físico e o ambiente interno da reflexão e contato com o divino). Quando a proposta dos exercícios é vivenciada em uma casa de retiros, o local e todo o contexto ao redor – silêncio, natureza, afastamento das preocupações cotidianas – auxiliam na experiência espiritual proposta. No meio digital, há uma multiplicidade enorme de atividades comunicativas concorrentes que podem dispersar o exercitante do objetivo final.

No contexto da presente pesquisa, há a presença de acompanhantes e participantes que já possuem alguns letramentos necessários para a participação na experiência e que necessitam de novos letramentos para imergirem nesse universo que para eles é novo, apesar de alguns deles já terem também vivenciado a proposta no contexto presencial.

A investigação acontece em um ambiente virtual de Educação a Distância em que a prática dos Exercícios Espirituais online é oferecida. Será feita uma análise do conteúdo dos fóruns de partilhas existentes nesse ambiente, pelos quais um grupo de

acompanhantes propõe atividades espirituais para os participantes por meio de vídeos. Os participantes, por sua vez, ao seguirem a proposta do vídeo e reservarem o seu tempo para ler o texto bíblico, meditar e fazer sua oração silenciosa, descrevem como foi a sua experiência e quais são as suas dificuldades em progredir no caminho proposto. Além da análise desse discurso já disponibilizado, também serão feitos questionários via formulário e entrevista via Skype para investigar qualitativamente a percepção dos participantes em relação às diferenças entre a prática presencial e a prática online dos Exercícios Espirituais.

## 2 MULTILETRAMENTOS INERENTES AO PROCESSO

O termo é utilizado no plural por abranger a reflexão crítica acerca de diversas mídias e tecnologias disponíveis para as quais é necessário conhecer, saber utilizar, saber em que circunstâncias qual delas será mais adequada e saber que tudo está em constante modificação, de modo que o aprendizado será contínuo.

Chamam-se de multiletramentos (Cf. COPE & KALANTIZIS 2009 e NEW LONDON GROUP 1996) ao se contextualizar a diversidade cultural e linguística do mundo globalizado, em sua inter-relação e com a pluralidade de textos apresentados.

Levam-se em consideração os múltiplos contextos, institucionalizados, informais e culturais, não só o “letramento da letra”, mas também da imagem, do som, do vídeo. Essa diversidade de textos, agora associados com as TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação) e a multimídia, apoia e amplia a diversidade cultural e subcultural.

Cada um dos acompanhantes convocados para participar da proposta, já participou de uma formação específica para orientadores e possui experiência de vivenciar os Exercícios Espirituais e acompanhar grupos de pessoas em casas de retiros ou paróquias. Tal letramento, inerente a essa função, deixa-os capacitados para acompanharem a experiência iniciada proposta pelos meios digitais. No entanto, outros letramentos são necessários para que a proposta alcance os objetivos propostos. A saber:

2.1 – O grupo de padres e leigos que gravou as videoaulas e precisou se adaptar à linguagem televisiva de comunicação;

2.2 – Os acompanhantes que, apesar de terem o seu letramento na experiência presencial, serem especialistas no assunto e já terem alguns letramentos digitais, como

uso de e-mail e de Whatsapp, ainda precisariam de novas práticas de letramento para conhecerem o ambiente virtual proposto, moodle, e se habituarem a ele e suas ferramentas. Além de uma formação teórica, receberam uma experiência prática de uso da plataforma, usufruindo de suas potencialidades como as comunicações síncronas e assíncronas. A partir daí, poderiam dar auxílio aos participantes (exercitantes) que, por sua vez, também estarão em processo de adaptação a esse novo meio.

2.3 – Os exercitantes se enquadram em dois grupos distintos: aqueles já habituados à experiência presencial dos Exercícios Espirituais e aqueles que nunca tiveram tal experiência. Também a esses são necessários multiletramentos para participarem da proposta e alcançarem os seus objetivos.

Tais letramentos, muito mais do que ensinar funções mecânicas e certeiras que sempre serão utilizadas da mesma maneira para cada situação, devem levar os indivíduos a compreender a tecnologia que estão usando, os aspectos das mídias envolvidas, a análise crítica de seus usos em cada circunstância. Conforme Lankshear e Knobel (2011), a cultura digital é envolvida pelos valores de comunidade e partilha, inovação e recriação.

A perspectiva de multiletramentos interessa nesta pesquisa porque a prática de uso das mídias dos participantes e dos acompanhantes não se resume às suas comunicações escritas via moodle necessariamente. As habilidades, valores simbólicos e rituais envolvidos nos exercícios, para além e ao redor da mediação digital, envolve diversos tipos de letramentos que, por sua vez, caracterizam facetas distintas da experiência dos Exercícios Espirituais como um todo.

### 3 MÍDIAS EM PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

Há alguns conceitos que surgem com as novas mídias, no entanto, aquilo que é lido como novo, nem sempre é uma total novidade, uma ruptura tão completa com o que aponta como antigo. Por exemplo, a cultura do compartilhamento que é tão exponencial na cultura digital, não aparece somente com as novas mídias, pois já os copistas da antiguidade tinham essa preocupação em replicar e compartilhar textos (Gitelman 2006). O mesmo aconteceu com as primeiras rádios comunitárias, que tinham todo o seu conteúdo levantado a partir do compartilhamento de conteúdos – músicas, gravações, fitas, CDs - pela comunidade.

Conforme Williams (2003), é certo que as novas tecnologias permitem uma comunicação livre de barreira geográfica e trazem essa novidade, mas em certos contextos, podem ser lidas também pela perspectiva da tradição, trazendo aspectos residuais, mas também os dominantes e emergentes.

Neste aspecto, se encaixa a proposta dos Exercícios Espirituais online que vem de uma prática tradicional, de centenas de anos, e se insere em um contexto novo, adaptando os protocolos antigos para a nova realidade.

Na adaptação, algumas poucas pessoas, acostumadas com o tradicional, chegaram a rejeitar o projeto, dizendo que ele não era o mesmo, mas havia se transformado em outra coisa. Nesse sentido, Gitelman (2006) fala sobre a agência e a possibilidade de ação humana sobre as mídias. No momento em que novas mídias foram incorporadas à prática tradicional, não somente a prática pode ser vivenciada de modo diferente como também a mídia pode ser utilizada para fins diferentes a que foi proposta. Como exemplo, a partilha que acontece presencialmente entre o acompanhante e o exercitante, utilizando como mídias a Bíblia, o caderno de anotações, a caneta, os papéis com reflexões; passa por um processo de remediação e apresenta os vídeos com meditações, os fóruns de partilhas, o computador e a internet como mediadores, o teclado e o mouse como marcadores.

Conforme McLuhan (1974), as mídias podem ser importantes positivamente ou negativamente em nossa organização e percepção do tempo e do espaço. Ao se realizar uma conversa via Fórum de Partilhas, um acompanhante da região sudeste pode se comunicar com um participante da região nordeste. E mesmo que as postagens sejam assíncronas, geram uma noção de aproximação, de que o exercitante está conversando com esta pessoa à qual nunca teria acesso se não fizesse uma longa viagem e reservasse alguns dias de sua vida para estar pessoalmente em um local apropriado para isso. Enquanto para este, a noção de aproximação é positiva, para aquele que já possui a experiência presencial e tem facilidade em se deslocar para estar em locais onde ela acontece, a mesma experiência pode ser vista como distanciamento. No entanto, de um outro ponto de vista, também para alguns daqueles que têm a facilidade de estar presencialmente, a extensão dessa experiência no modo a distância pode representar um acréscimo no sentido de permanecer na vivência e prolongar a experiência para outros dias de sua vida.

#### 4 NOVAS MÍDIAS E REMIDIAÇÃO

Entendendo a definição de tecnologia como meio não natural, criado para facilitar tarefas, processos ou mesmo entendendo tecnologias como práticas culturais, podemos pensar as novas mídias como uma nova representação das já conhecidas tecnologias reconhecidas como corriqueiras e quase naturais. Ou mesmo, podemos considerar as novas mídias como a transposição das antigas mídias para dentro do computador.

Segundo Manovich (2011), as novas mídias surgiram quando aconteceu a convergência entre as histórias das mídias e do computador, o que alterou as identidades de umas e de outro. O computador deixou de ser apenas uma calculadora, um mecanismo de controle ou um dispositivo de comunicação. Ele passou a ser um processador de mídias.

Isso foi possível porque todas as mídias existentes foram traduzidas em dados numéricos acessíveis para os computadores. É assim que a mídia se torna nova mídia, quando gráficos, imagens em movimento, sons, formas, espaços e texto tornam-se computáveis.

As novas mídias não são nada mais que remediações das antigas. O computador é uma remediação da máquina de datilografar, da calculadora, do retroprojetor; o livro digital é uma remediação do livro impresso; o tablet é uma remediação do caderno ou bloco de anotações.

Em seu artigo “*Remediation and the Desire for Immediacy*”, Bolter (2000) afirma que as novas mídias são remediações das antigas, mas que as antigas mídias também podem remediar as novas, havendo uma constante competição entre elas. Um exemplo podemos encontrar nos livros impressos infantis que buscam ser cada vez mais sinestésicos para competir com os livros digitais interativos. Bolter afirma também que as novas e antigas mídias estão sempre buscando se remodelar para preencher nosso desejo aparentemente insaciável da imediação. Mas, para isso, invocam a dupla lógica da imediação e da hipermediação. “*Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.*” (Bolter, 2000, p.63).

Assim, o produtor chama a atenção para o meio e quer estimular no leitor o desejo de transparência do meio, como se fosse possível ter contato direto com a realidade apresentada. Porém, quanto mais se quer chegar próximo dessa realidade, mais meios são

utilizados para intermediar o processo, e acontece a hipermediação, ficando cada vez mais distante da realidade em si. Exemplo disso são os filmes de Hollywood que fazem o espectador sentir-se dentro da realidade apresentada no filme. No entanto, não se pode oferecer a sensação de não mediação (immediacy) a não ser via remediação, e não há remediação sem hipermediação.

## 5 IMPORTÂNCIA DESTE TRABALHO

A religião é um fator muito presente na sociedade e permeia o dia a dia das pessoas. As escolas confessionais e alguns grupos religiosos cumprem há muitos séculos um papel importante na alfabetização e educação da população. Por isso, eles podem ser caracterizados como importantes agências de letramento no país.

Do mesmo modo como a Linguística Aplicada tem trabalhado o tema dos multiletramentos no âmbito das escolas e das empresas, é mister que esteja presente também no âmbito da religião e das práticas online.

A relevância social do projeto reside na necessidade de que essas agências tenham acesso a subsídios teóricos e práticos norteados por teorias contemporâneas sobre o uso das mídias, e dados concretos que permitam aos designers de cursos online vinculados a essas instituições trabalharem de modo específico em função do seu universo pedagógico e discursivo. Ademais, por focalizar um tipo de EAD voltada para a orientação de experiências, mais do que transmissão de conteúdos, o trabalho também contribuirá para discussões correntes acerca do uso de mídias digitais nas escolas e de reformas educacionais que visem adaptar as práticas didáticas escolares à nova realidade de vida dos alunos.

## 6 HIPÓTESES

As hipóteses de trabalho foram formuladas a partir de dois pressupostos:

- 1- as mídias utilizadas na proposta online devem funcionar como um auxílio ao participante, não podendo ser um ruído de comunicação ou um excesso de informação;
- 2- No processo de transposição das práticas de ensino e de acompanhamento dos exercícios para a modalidade online, terá havido, necessariamente, uma remediação, que



trouxe consigo o desejo de imidiação e o fenômeno da hiperimidiação.

Assim, hipotetizamos que:

- Há diferentes tipos de letramentos necessários para que os participantes tenham um adequado aproveitamento da experiência oferecida, caso contrário, o participante não conseguirá dar continuidade e tenderá a desistir da proposta.
- A proposta online tem diferenças em relação à proposta presencial, as quais podem trazer aspectos positivos para alguns e negativos para outros participantes.
- Tais aspectos estão vinculados ao desejo da imidiação e ao fenômeno da hiperimidiação.

## 7 PRINCIPAIS ATORES DO OBJETO DE ESTUDO

Os principais atores dos Exercícios Espirituais online, objeto de estudo desta pesquisa, compõem um público muito heterogêneo, contendo pessoas de diferentes localidades do Brasil, dos gêneros masculino e feminino, com idade de 18 a 90 anos. Em sua maioria, trata-se de católicos praticantes.

Essas pessoas atuam como participantes ou acompanhantes dos exercícios, com diferentes perfis:

- 1 - os acompanhantes, que são os tutores responsáveis por conduzir as atividades, foram selecionados pela equipe da EAD Século 21, pela experiência que já possuem no oferecimento da prática dos Exercícios Espirituais presencialmente;
- 2 - os participantes, que se inscreveram gratuitamente pelo site da EAD Século 21, não têm, necessariamente, formação ou treinamento prévio nos exercícios, tratando-se apenas de pessoas que se dispõem a participar das atividades para seu desenvolvimento pessoal, humano e espiritual.

## 8 METODOLOGIA UTILIZADA

O recrutamento dos participantes será feito, inicialmente, pelo ambiente virtual de Educação a Distância onde a prática dos Exercícios Espirituais online é oferecida. Será feita uma análise do conteúdo dos fóruns de partilhas existentes nesse ambiente, pelos quais um grupo de acompanhantes propõe atividades espirituais para os participantes que,

por sua vez, descrevem como foi a sua experiência e quais são as suas dificuldades em progredir no caminho proposto. Além da análise desse discurso já disponibilizado, também serão feitos questionários via formulário e entrevistas via webconferência para investigar-se qualitativamente a percepção dos participantes em relação às diferenças entre a prática presencial e a prática online dos Exercícios Espirituais.

Primeiramente, será feito um levantamento dos perfis dos participantes disponíveis no ambiente virtual de aprendizagem com vistas à montagem de três grupos com perfis específicos a serem pesquisados:

- 1 – uma amostra com cerca de 2 a 4 acompanhantes;
- 2 – um grupo de exercitantes que está participando dos Exercícios Espirituais pela primeira vez;
- 3 – um grupo de exercitantes que já têm experiência dos Exercícios Espirituais presenciais e que escolheu também experimentar a opção online.

Os grupos selecionados receberão um convite via e-mail para responderem a um questionário, desde que estejam de acordo com o TCLE que estará disponível junto com o formulário e será "assinado" por meio de um formulário eletrônico que registra marcações de caixas de opção no banco de dados.

A partir das respostas recebidas, serão escolhidos um a três participantes principais de cada grupo para as entrevistas e análise intensiva dos dados do questionário e dados discursivos presentes no ambiente de EAD.

## 9 A ANÁLISE DOS DADOS

O corpus a ser analisado inclui as respostas para os questionários, transcrições das entrevistas e interações dos participantes no ambiente Moodle. As análises discursivas empregarão técnicas de linguística do corpus e análise de redes sociais.

Por meio da linguística do corpus, serão analisadas as escolhas sintáticas, estilísticas e lexicais dos participantes que remetam especificamente à metafunção experiencial da linguagem tal qual descrita por Halliday (1978). Com isso, serão obtidos achados indiretos sobre o modo como o participante vivenciou a experiência do curso.

Por meio de técnicas de análise de redes sociais online (RECUERO, 2014, 2009), buscar-se-á compreender, primeiro, se a dinâmica interativa do curso como um todo se

assemelha ou não ao padrão tradicional de interações em contexto presencial e, segundo, como cada um dos participantes selecionados se portou durante o curso em termos de centralidade de grau (se mais como receptor ou fornecedor de informações), e de intermediação (se o participante tem muita ou pouca influência sobre seus pares). Com isso será possível compreender de que modo se constrói, ou não, o mesmo tipo de relação entre os participantes que se observa no modo presencial dos exercícios.

## 10 PRINCÍPIO DA ANÁLISE DE CORPUS

Como se trata de uma pesquisa em andamento, aqui são apresentadas apenas algumas pistas para investigações futuras que serão realizadas no âmbito da pesquisa de mestrado, utilizando a Linguística de Corpus. No momento atual da pesquisa, foram levantados aspectos mais gerais da linguagem em uso no AVA e o percurso mencionado a seguir é um auxílio para verificar quais tópicos são mais frequentes nos diálogos ocorridos nos fóruns.

Foram levantados os dados de todos os fóruns de todos os módulos das três turmas já oferecidas, até a data de coleta dos dados, que geraram um total de 896 mil palavras. Essas palavras foram inseridas no Software Sketch Engine para que fosse criado um corpus para análise.

Nesse levantamento, é interessante notar os termos que aparecem com mais frequência:

*Tabela 3 – Termos mais recorrentes no corpus*

deus	13409	abraço	1965
senhor	5277	vc	1770
vida	4373	santo	1651
oração	3761	graça	1618
jesus	3653	paz	1618
amor	2881	tempo	1618
dia	2670	maria	1562
ele	2597	caminho	1427
coração	2370		

A palavra “Deus” aparece mais do que o dobro de vezes que a segunda mais utilizada, o que é natural de se encontrar, já que que o objetivo da proposta é o exercício de busca para um encontro com Deus.

Nos fóruns de partilhas, os acompanhantes procuram orientar os exercitantes dando direcionamentos para que não se percam no caminho, de modo que cheguem ao objetivo proposto. Nessas orientações, referem-se muitas vezes a Deus e, por isso, suas postagens têm papel significativo para a recorrência dessa palavra.

As palavras “Senhor” e “Jesus”, são estreitamente ligadas à palavra “Deus” quase como sinônimas. Já as palavras “vida”, “oração” e “amor” mostram aquilo que os participantes estão buscando: uma vida de oração e o encontro com o amor de Deus.

Verificando com mais detalhes a palavra “oração”, é possível visualizar com quais termos ela mais aparece:

Tabela 4 – Termos mais recorrentes no acompanhamento do tempo oração

**oração** <sup>(noun)</sup>  
Foruns EE freq = **4,261** (4,035.71 per million)


object of	subject of	n_modifier	modifies	y_o
333 7.82	190 4.46	369 8.66	778 18.26	16 0.38
terminar 18 10.51	ser 64 9.83	preparatório 38 11.56	momento + 224 12.25	sentimento 6 12.09
terminar a oração	a oração é	a oração preparatória	momento de oração	
fazer 96 10.23	ir 22 9.77	diário 51 11.43	tempo + 118 11.69	
fazer a oração	a oração foi	oração diária	tempo de oração	
iniciar 13 9.82	dever 7 9.69	pessoal 48 11.22	grupo 40 10.54	
iniciar a oração	sentir 6 9.21	oração pessoal	grupo de oração	
revisar 8 9.57	vir 6 9.12	inaciana 22 10.61	vida 58 10.50	
retomar 6 9.01	sus citar 3 8.97	da oração inaciana	uma vida de oração	
pedir 15 8.87	fazer 7 8.90	quietude 10 9.74	experiência 37 10.13	
partilhar 6 8.85	ajudar 4 8.82	a oração de quietude	experiência de oração	
conduzir 5 8.82	ter 8 8.81	santo 13 9.36	método 18 9.48	
viver 8 8.70	poder 3 7.72	de oração de Santo Inácio	o método de oração	
começar 5 8.69	estar 4 7.37	constante 6 8.88	caderno 18 9.44	
intensificar 4 8.60		agradecimento 5 8.74	seu caderno de oração e	
repetir 4 8.45		final 5 8.66	roteiro 17 9.44	
preparar 4 8.43		inicial 5 8.60	o roteiro de oração	
rezar 5 8.38		cotidiano 5 8.59	caminho 15 8.84	
pelar 8 8.25		profundo 6 8.46	caminho de oração	
trazer 4 7.92		contemplativo 4 8.37	partilha 12 8.80	
receber 3 7.53		bonito 4 8.30	partilha de oração	
buscar 3 7.22		são 4 8.27	dia 11 8.54	
ser 28 7.15		forma 4 8.22	dia de oração	
é a oração		anterior 4 8.21	passo 9 8.44	
haver 3 6.79		matinal 3 8.03	proposta 8 8.30	
ir 3 6.30		escuta 3 8.00	metodo 7 8.19	
		silencioso 3 7.98	clima 7 8.17	
		sincero 3 7.89	metodologia 7 8.14	

O termo “momento de oração” é o que aparece com mais frequência. Abrindo-se à contextualização desse termo, é possível notar em uma pesquisa qualitativa que o contexto de uso da expressão é muito mais didático do que descritivo, ou seja, na maioria

das vezes, são conselhos e orientações feitos pelo acompanhante para auxiliar o participante em sua vida de oração. No entanto, também é utilizada muitas vezes pelo participante para descrever detalhes sobre o seu momento de oração.

Na tabela 5, estão alguns dos itens que poderão ser analisados qualitativamente dentro da pesquisa de mestrado.

Tabela 5 – Alguns dos contextos em que aparece a expressão “momento de oração”

Word sketch item 224 (212.16 per million) 

Page  of 12  [Next](#) | [Last](#)

file476066...	oração. é interessante que o <b>momento</b> de <b>oração</b> seja, na medida do possível, na mesma hora
file476066...	alimentando não apenas de nosso <b>momento</b> de <b>oração</b> , mas também da oração dos nossos irmãos
file476066...	com o Senhor através de seus <b>momentos</b> de <b>oração</b> . No mais, vamos nos ajudando uns aos outros
file476066...	imaginar" a paz que sentistes nesse <b>momento</b> de <b>oração</b> ... e que nem tu pudestes transmístir inteiramente
file476066...	outros momentos que compartilhei <b>momentos</b> de <b>oração</b> com estes amigos, fico especialmente sensibilizado
file476066...	um tempo diário para fazer seu <b>momento</b> de <b>oração</b> seguindo as orientações dos passo da oração
file476066...	Desafios para manter a disciplina do <b>momento</b> de <b>oração</b> e Bençãos em ouvir os vídeos e sentir a
file476066...	sentir a presença de Deus no <b>momento</b> de <b>oração</b> . Abraços. Queridos, exercitantes! Louvo
file476066...	seja nas vídeos aulas ou nos <b>momentos</b> de <b>oração</b> das atividades propostas e até na própria
file476066...	.... As moções que tenho logo o <b>momento</b> de <b>oração</b> , após o saborear da palavra, eu não tenho
file476066...	Quero sugerir que em nossos <b>momentos</b> de <b>oração</b> nos lembremos de tantos que se inscreveram
file476066...	pedir a Deus, em todos os teus <b>momentos</b> de <b>oração</b> , que te mostre com maior nitidez as tuas
file476066...	ter "pressa". "Saboreie" cada <b>momento</b> de <b>oração</b> , se sentiu que algo (passagem, palavra,
file476066...	, o roteiro para ser feito no <b>momento</b> de <b>oração</b> , ficou claro? Estou aqui para ajudar! Muito
file476066...	sobre nossa vida, sobre nosso <b>momento</b> de <b>oração</b> , sobre as pessoas. Esse "olhar demorado
file476066...	especial. Também já comecei muitos <b>momentos</b> de <b>oração</b> pessoal usando músicas de fundo... Na verdade
file476066...	intimidade com Deus nos meus <b>momentos</b> de <b>Oração</b> . A facilidade de escutar Deus é muito maior
file476066...	conosco... Sempre que inicio meu <b>momento</b> de <b>oração</b> eu reservo uns minutos iniciais para colocar
file476066...	envolvida hoje?... volte àqueles <b>momentos</b> de <b>oração</b> : essas experiências cotidianas foram lembradas
file476066...	é ouvir mais do que falar. No <b>momento</b> de <b>oração</b> utilizei o texto da Liturgia do Dia: Mt

Page  of 12  [Next](#) | [Last](#)

É importante também destacar a palavra “tempo” que também aparece muitas vezes e poderá ser analisada qualitativamente em todos os seus contextos. Supõe-se que muitos participantes comentem sobre a dificuldade em reservar tempo para oração e mesmo, expliquem a sua não participação nos fóruns e não continuidade na proposta devido à falta de tempo.

## 11 CONCLUSÃO

Não se buscou neste artigo fazer uma análise exaustiva dos dados, mas apontar alguns tópicos iniciais de contextualização e fundamentação para a pesquisa, além da utilização de análise pela Linguística de Corpus.

Do ponto de vista dos multiletramentos, o que já pode ser observado, a essa altura da pesquisa, é o que se segue:

- Alguns acompanhantes mais idosos, que não tinham alguns letramentos digitais, mesmo com os treinamentos oferecidos pela equipe da EAD Século 21 e o constante suporte dado a partir de suas dificuldades, preferiram abandonar a modalidade online, alegando suas limitações em relação aos multimeios apresentados.

- Uma grande parte dos inscritos na proposta online não deu prosseguimento em suas atividades e faz-se necessária uma investigação se isso se deve ao fato de não terem se adaptado aos recursos do ambiente, faltando-lhes o letramento suficiente para isso, ou se foram outros fatores como indisponibilidade de tempo ou insatisfação com a proposta.

- A maior parte dos acompanhantes que permaneceram na proposta, conseguiu utilizar os recursos disponibilizados no ambiente e incentivar constantemente os exercitantes a seguir a metodologia dos exercícios.

- Os acompanhantes já relatam que conseguem perceber resultados muito satisfatórios no caminho percorrido pelos exercitantes que atingiram o final do último módulo. Apesar de serem poucos o que aí chegam, algo semelhante também é fato na experiência presencial.

Por esses dados levantados inicialmente, já é possível perceber alguns indícios de que as interações feitas entre exercitantes e acompanhantes mostram um contínuo processo de ensino-aprendizagem em que o acompanhante colhe as impressões trazidas pelo exercitante e, conseqüentemente, apresenta a cada um deles as direções de percursos a serem traçados.

Nesta fase da pesquisa, já foi feito um amplo levantamento bibliográfico e já foi concedida a aprovação do comitê de ética para dar prosseguimento às entrevistas com os participantes e acompanhantes.

## 12 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLTER, J. D. Remediation and the Desire for Immediacy. *Convergence*, v. 6, n. 1, p. 62-71, 2000.

BUZATO, M. E. K. Cultura digital e apropriação ascendente: apontamentos para uma educação 2.0. *Educação em Revista*, v. 26, n. 3, p. 283-303, dez. 2010. Acesso em: 21

set. 2012.

COPE, B.; KALANTZIS, M. Multiliteracies: New Literacies, New Learning, Pedagogies. *An International Journal*, Vol.4, 2009.

GITELMAN, L. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2006. (Introduction: Media as Historical Subjects, pp. 1-22).

HALLIDAY, M. A. K. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Baltimore: University Park Press, 1978.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. *New literacies: everyday practices and social learning*. Berkshire; New York: Open University Press, 2011.

LOYOLA, Inácio de. *Escritos de Santo Inácio. Exercícios Espirituais*. Edições Loyola, São Paulo, 2011, 5ª edição.

MANOVICH, L. What is New Media (Cap 1) in\_. *The language of New Media*. Cambridge: MIT press, 2011. p. 43-74. Disponível em <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicações como extensões do homem*. Tradução de Decio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

RECUERO, Raquel. *Métricas de Centralidade e Conversações em Redes Sociais na Internet: Desvelando Estratégias nos Debates Presidenciais de 2014*. In: ANAIS DO VIII SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER 2014, São Paulo. Anais. In: VIII SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER. São Paulo: ESPM, 2014.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

THE NEW LONDON GROUP *Pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures*. Harvard Educational Review, Vol.66, No.1, Spring 1996.

SILVA, Aline Amaro da. *Cibergraça: fé, evangelização e comunhão nos tempos da rede*. Dissertação de Mestrado em Teologia, Faculdade de Teologia PUCRS Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://goo.gl/llleSa> Acesso em 22 de agosto de 2016.

WILLIAMS, R. *Television: Technology and Cultural Form*. London/New York: Routledge, 2003.

## O DOCUMENTÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO COMO ARQUIVO DA DITADURA BRASILEIRA: EM BUSCA DE UM MÉTODO

Liniane Haag Brum<sup>181</sup>

Resumo: Esta comunicação propõe um método transversal e conceitualmente dicotômico visando à análise de uma amostra de documentários memorialistas que discutem a ditadura militar brasileira (1979-85). Além da centralidade do conceito de anarquismo, a saber, “recolectar as ruínas do arquivo e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38), depreendido da filosofia de Benjamin e inspirado na noção de colecionismo deste pensador, trabalhamos em confluência à teoria derridiana do arquivo: pois, se o “arquivo trabalha a priori contra si mesmo” (DERRIDA, 2001, p. 23), ele *serviria* ao campo da linguagem como uma possível chave de leitura da nossa cultura em direção diametralmente oposta ao arquivo como mero armazenador. De maneira suplementar, Michel Foucault postula que o arquivo “é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2009, p. 147): ótica que nos aproxima das narrativas fílmicas em questão como conjunto de enunciados, ou seja, como estruturas abertas nas quais se acumulam práticas descritivas (FIGUEIREDO, 2017, p. 31). Trata-se, aqui, de propor um método de dupla vertente, que vislumbra como a escritura fílmica a partir do anarquismo perfaz, ela mesma, um grande arquivo sobre a ditadura militar. A ideia central é lançar mão de um modo de operar a análise de uma amostra de documentários audiovisuais cujas temáticas oscilam entre a narração (auto)biográfica com origem no trauma da morte, do exílio ou da tortura, e a memória e a recuperação da história política da ditadura civil-militar brasileira. Neste âmbito se situa a eleição de *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010) como *filme-solar* (MARZOCHI), com potencial para direcionar e desdobrar as produções *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012) e *Mariguella* (Isa Ferraz, 2012).

Palavras-chave: Arquivo. Documentário (auto)biográfico. Ditadura civil-militar brasileira. Memória. *Diário de uma busca*.

Abstract: This paper proposes a transversal and conceptually dichotomous method for the analysis of a sample of memorialist documentaries that discuss the Brazilian military dictatorship (1979-85). In addition to the centrality of the concept of anarchism, namely, "collecting the ruins of the archive and rebuilding them in a critical way" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38); (DERRIDA, 2001, p. 23), it would serve the field of language as a possible key for the reading of our culture in the opposite way as a file as a mere storage of our culture in a diametrically oriented way opposite the file as a mere store. In an additional way, Michel Foucault postulates that the archive "is, at first, the law of what can be said, the system that governs the emergence of statements as singular events" (2009, p. 147): an approach that brings us closer to narratives as statements, that is, as open structures in which descriptive practices accumulate (FIGUEIREDO, 2017, p. 31). It is a question of proposing a double-stranded method, which envisages how film writing through anarchism itself constitutes a great archive of the military dictatorship. The central idea is to use a way of operating the analysis of a sample of audiovisual documentaries whose themes oscillate between (auto)biographical narration originating

<sup>181</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [linianehaag@gmail.com](mailto:linianehaag@gmail.com). Bolsista CAPES.



in the trauma of death, exile or torture, and the memory of Brazilian civil- military dictatorship. It is within this scope that the election of *Diary of a search* (Flavia Castro, 2010) as *solar-film* (MARZOCHI), with the potential to direct and unfold the productions *The days with him* (Maria Clara Escobar, 2012) and *Mariguella* (Isa Grispun Ferraz, 2012).

Key-words: Archive. Biographical (self) documentary. Brazilian civil-military dictatorship. Memory. *Diary of a search*.

## ARQUIVO, VÁCUO ARQUIVAL E ANARQUIVO

Conhecer as *falas-vivas* do arquivo-morto. Ouvir a voz do arquivo. Fazer uso da materialidade e do corpo do arquivo, mesmo quando este não tem carne. Quando é virtual. Transmutar o vazio do arquivo - os arquivos ausentes, escondidos ou em ruínas - e inseri-lo numa nova lógica arquivar: eis como pode ser lido/aberto/visto/desdobrado, do ponto de vista da cultura e da arte, o arquivo. Filosoficamente, o germe para essa abordagem está tanto em Walter Benjamin, quanto em Jacques Derrida. No primeiro, a noção de cultura como colecionismo e como montagem de fragmentos de ruínas do passado em nome da escrita da História a contrapelo; no segundo, a profissão de uma “era”, a do Mal de arquivo, caracterizada por um contexto histórico de desconstrução dos inúmeros arquivos da dor que o século XX produziu.

Exemplo emblemático de arquivos do mal, no Brasil, são os registros produzidos pela repressão durante a ditadura militar brasileira. Tanto os arquivos que jamais foram abertos, mesmo com o advento da **Comissão Nacional da Verdade**<sup>182</sup>, como aqueles que se tornaram públicos, caso do **Arquivo Brasil Nunca Mais**<sup>183</sup>, que originou a publicação de **Brasil Nunca Mais**, em 1985. Já a documentação sobre o extermínio de judeus e de minorias durante a Segunda Guerra Mundial permanece *o caso* incontornável de Mal de arquivo. Os exemplos, infelizmente, são inúmeros ao redor do mundo.

---

<sup>182</sup> A **Comissão Nacional da Verdade** foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. (Fonte: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>)

<sup>183</sup> Projeto impulsionado pelo envolvimento pessoal de dom Paulo Evaristo Arns, à época cardeal arcebispo de São Paulo, e do reverendo Jaime Wright, secretário geral da Igreja Presbiteriana Unida do Brasil, através de apoio financeiro obtido junto ao Conselho Mundial de Igrejas (CMI), entre agosto de 1979 e março de 1985. (TELES, 2012, p. 266). O **Projeto Brasil Nunca Mais** consistiu na duplicação e na organização “dos processos políticos que tramitaram na Justiça Militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Militar” (WESCHLER, Laurence. **Um milagre, um universo**: o acerto de contas com os torturadores. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990).

\*\*\*

Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo **Sobre o anarquivamento, um encadeamento a partir de Walter Benjamin**, afirma:

O impulso de arquivamento presente no Estado é apenas uma manifestação do “mal de arquivo” que quer tudo arquivar. Tanto a burocracia é voraz e quer reduzir tudo ao arquivável, como a mencionada historiografia tradicional quer reduzir o saber histórico ao arquivo. (2014, p. 50)

A ideia central deste artigo que propõe a figura do arquivo como chave para a leitura da cultura está ligada, num primeiro momento, ao desmoronamento na crença de um arquivo central. Apoiado na ideia do constructo da grande razão ocidental erguida desde o Renascimento, “surge cada vez mais ao longo da modernidade um outro modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 37) Isto é, em resposta à excessiva valorização da razão iluminista, que se funda sob a herança da exploração e da opressão humana, o arquivo burocrático (arcôntico) cai em descrença: “No bojo do romantismo, artistas levantaram-se em revolta contra a ação da norma e sua tendência a reduzir tudo ao(s) arquivo(s) do poder. Artistas se tornam cada vez mais anarquivadores, anarquizadores do arquivo” (2014, p. 38).

Sob essa ótica, segundo Seligmann-Silva, é que foram regidas as vanguardas artísticas do início do século XX, pois tratam-se de expressões que teriam procurado abrir o arquivo da arte em direção a renovadas formas de assimilação e configuração – como num ato de desarquivo rumo a uma lógica outra que não a arquivar, mas que se apropria uma vez mais do arquivo, *agora* sublevado. O resultado deste desarquivamento é a abertura do arquivo a diálogos com outras culturas; a insinuação de uma nova cepa de micro-arquivos e arquivonomias; o deslocamento de fronteiras; o estabelecimento de novos modos de pensar o arquivo. (2014, p. 38)

É nesta direção que o estudioso evoca a teoria do colecionismo de Walter Benjamin, vinculando à figura do artista anarquivador o gesto do colecionador: “a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das ‘coisas’”. (2014, p. 39- 40)

\*\*\*

Parece evidente que Seligmann tenha recorrido à etimologia do verbo anarquizar, ou do substantivo anarquia, para chegar a essa formulação. A raiz etimológica de ambos os vocábulos remete à desordem e à falta de líder e de governo. Neste sentido, anarquivar

pode ser lido como um ato de resistência e até de desobediência. Anarquiva-se para contrapor, questionar ou tornar visível algo que os arcontes – os donos do poder, aqueles que detêm o arquivo – querem esconder.

## NÃO CONTEM COM O FIM DO ARQUIVO

Não contem com o fim do arquivo: talvez esta comunicação pudesse se chamar assim. **Não contem com o fim do arquivo**, parafraseando a publicação **Não contem com o fim do livro**, de 2009, compilação de uma conversa entre Jean-Claude Carrière e Umberto Eco na qual ambos discutem o que iria/irá acontecer caso o livro em papel acabasse.

Embora compreender novas formas, novos meios de produção e gestão documental não seja do âmbito dos estudos da linguagem, talvez este título que comemora o arquivo e, “subliminarmente”, desafia seus arcontes, nos colocasse frente ao arquivo tal qual concebido na arquivologia, nos colocando, também, face à ambiguidade que está embutida na ideia do arquivo como anarquivo. Voltemos-nos ao contexto brasileiro. Se pensarmos nos arquivos (ainda) não abertos da ditadura brasileira. Os arquivos sobre a morte dos desaparecidos, sobre as circunstâncias em que suas vidas foram aniquiladas: são arquivos em vácuo. São arquivos que, ao mesmo tempo, existem e não existem. Seus arcontes afirmam, reiteradamente, que eles foram destruídos. Essa denegação acaba por produzir um outro discurso, notadamente de pesquisadores, de setores progressistas da sociedade brasileira e dos familiares das vítimas da ditadura, que clamam pela abertura dessa massa arquivada cujo conteúdo, ou mesmo a falta deste, atesta aquilo que se quer negar: desaparecimentos são assassinatos promovidos pelo Estado, crimes de lesa-humanidade.

Ora, se criar a partir das ruínas do arquivo é um modo de por em xeque o arquivo, sua funcionalidade, questionar o seu poder e o poder dos arcontes que o detêm, por outro lado, professar a permanência do arquivo, num título provocativo - *Não contem com o fim do arquivo* - é, sem dúvida, reafirmar o seu estatuto primevo e sua importância. No caso brasileiro, a vacuidade arquivada se torna ela própria o conteúdo do arquivo desaparecido, se torna o corpo procurado, a informação perdida, endereçando, por assim dizer, a contradição que poderia advir daí para uma discussão profícua justamente porque a pergunta a ser endereçada ao arquivo se tornaria: de que é feito o(s) silêncio(s) de tais

arquivos?

## O DOCUMENTÁRIO COMO ARQUIVO DA DITADURA BRASILEIRA

A resposta parece óbvia. Já a formulação teórica à questão que encerra nosso tópico anterior, nem tanto. Quem vem em nosso auxílio é a estudiosa Eurídice Figueiredo, que também convoca o arquivo em seus recentes estudos sobre a produção literária dedicada à memória da ditadura brasileira.

Tomando como influxo um texto de autoria própria no qual revisita suas memórias acerca do exílio, a pesquisadora é impelida, em **A literatura como arquivo da ditadura brasileira** (2017), a realizar um mapeamento de obras ficcionais e referências que tratam da repressão daqueles que se opunham ao regime ditatorial que vigorou entre 1964 e 1985, no Brasil (há historiadores que já falam em 1988, ano marcado pela promulgação da constituição).

A partir de uma revisão teórico-conceitual em torno da noção de arquivo, passando por Walter Benjamin, Paul Ricouer, Pierre Nora, Jeanne-marie Gagnebin, Jacques Derrida e Michel Foucault, Figueiredo desenvolve uma obra ela mesma com duplo estatuto, já que composta por um eixo que faz uma cartografia da literatura brasileira, e, por outro lado, compartilha com o leitor a sua memória pessoal sobre o exílio. Ela também se apoia fortemente em Derrida e Foucault ao efetuar a sua “prática da memória”. Se no primeiro ela encontra a reelaboração do conceito de arquivo no sentido de promovê-lo ao status de armazenador de memória, de Foucault ela apreende a noção de arquivo como uma estrutura aberta a qual se incorporam “práticas descritivas”. É principalmente da articulação desses eixos, a nosso ver, que emerge o seu instrumental crítico, criando um campo multifacetado que não se “limita” a buscar, apontar e analisar o ficcional que decorre das ruínas e do trauma. A pergunta que norteia sua pesquisa – “de que maneira a literatura consegue transmutar elementos relacionados ao trauma em experiência estética compartilhada” (2017, p. 15) – leva Eurídice a centralizar sua análise em **K.**, de Bernardo Kucinski (2011), - obra que, justamente, indaga o desaparecimento político - articulando-a com a leitura de outras produções textuais, entre narrativas de testemunho, romances, relatos autobiográficos e reportagens.

Pois, o método de dupla vertente que propomos aqui, trata-se de conjugar o procedimento de anarquivamento depreendido de Benjamin por Seligmann-Silva, e, por

outro lado, adotar o modelo da pesquisadora Eurídice Figueiredo: plasmando o seu arcabouço ao campo da análise fílmica, criando este eixo investigativo que se denomina **O documentário como arquivo da ditadura**. A partir daí, sob esse guarda-chuva, temos a leitura de objetos fílmicos que tematizam a memória da ditadura brasileira, sobretudo aqueles realizados no registro da (auto)biografia e do trauma.

Neste sentido, **Diário de uma Busca (2010)** tem centralidade, tem o papel, por assim dizer, de *filme-solar* (MARZOCHI): ele ilumina e desdobra as demais produções documentais sobre o mesmo tema. É dele que emana *um certo modelo* analítico que tem por base a dicotomia arquivo-anarquivo.

#### DIÁRIO DE UMA BUSCA, OS DIAS COM ELE E MARIGUELLA

**Diário de uma Busca** é um longa-metragem documental que permeia o mote biográfico e o autobiográfico. Flavia Castro se coloca em cena (e encena), empreendendo uma investigação sobre a morte de seu pai, Celso, ocorrida no ano de 1984, em Porto Alegre; ela desempenha, simultaneamente, as funções de diretora e de narradora-protagonista do filme. Do confronto de suas memórias com os rastros advindos deste movimento de busca investigativa e emocional, se estabelece o percurso narrativo que entrelaça as *vidas* de pai e de filha.

Celso Afonso Gay de Castro foi um militante de esquerda banido do Brasil no início da década de 1970. Por isso o seu destino errante e o exílio: Chile, Argentina, Bélgica, França e Venezuela.

Flavia tinha três anos quando foi para Santiago, em 1971, para de lá acompanhar os pais em suas fugas de um país a outro. Alguns anos depois morava na França, completamente adaptada à vida naquela capital - onde permaneceu com a mãe, enquanto seu pai se casava de novo e seguia para Caracas: é o que nos conta o filme, mas não deste modo, cronológico.

É importante para este trabalho observar o paralelismo e certas convergências existentes entre **Diário de uma busca** e as demais produções fílmicas abordadas na nossa pesquisa de doutorado **Poéticas do Arquivo**, ora em desenvolvimento, a saber: **Os dias com ele** (Maria Clara Escobar) e **Mariguella** (Isa Grispun Ferraz). Observe-se que as autoras-narradoras-protagonistas dessas obras são mulheres e familiares dos biografados,

o que remete ao mote da família atravessada pela brutalidade do regime:

Isa é sobrinha de Carlos Marighella, o famoso guerrilheiro e líder comunista (...) Flávia é filha de Celso Castro, também guerrilheiro e comunista, mas não tão famoso assim, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista logo após a abertura política. (...) Em *Os dias com ele* (...) o pai da diretora é um sobrevivente. Carlos Henrique Escobar, intelectual de prestígio, foi perseguido e torturado pelo regime. (MAIA, 2014, p. 142 )

Diferentemente de **Diário de uma busca**, **Mariguella** é um documentário que busca, de fato, preencher as lacunas informacionais que envolvem o assassinato do líder, guerrilheiro, escritor e ex-deputado considerado o maior inimigo da ditadura pelo *status quo* da época. Assassinado em 04 de novembro de 1969, Carlos Mariguella era um importante líder político ao ser alvejado por agentes do DOPS, na alameda Casa Branca, região central de São Paulo. A responsabilidade da sua morte pelo Estado brasileiro foi reconhecida somente em 1996, ou seja, 27 anos depois. O filme que leva seu nome é de 2011 e foi realizado pela sua sobrinha, Isa Grispun Ferraz. A motivação de Isa parece ser a mesma de Flavia, ou seja, é de um impulso sobretudo emocional que advém a necessidade de filmar – o que muda, no entanto, é o modo como uma e outra, enquanto realizadoras-narradoras, operam o preenchimento das lacunas sobre as mortes de seus familiares. Enquanto no filme de Flavia o gesto do buscar preencher é mais importante que o preenchimento em si, na obra de Isa o completar e atestar é o que move a narração. O arquivo tem a função corroborativa: ilustra, reitera, é conclusivo. É neste sentido que poemas de Mariguella, fotografias, recortes de jornais e pessoas em estúdio (personagens, no jargão cinematográfico) são encadeados às memórias da sobrinha.

Já o paralelo mais imediato que se pode estabelecer entre **Os dias com ele** e **Diário de um busca** se evidencia nos títulos desses filmes: ambos sinalizam que há um tempo diegético envolvido no ato de documentar – como sabemos, é esse, justamente, um dos traços que confere a ambas as obras o status de narrativa.

Na obra de Maria Clara Escobar a ideia inicial é que a lente se volte para o pai, - que, entretanto, não deixa à filha outra alternativa a não ser voltar o foco para ela mesma. Carlos Henrique Escobar se impõe de forma autoritária diante da investigação de Maria Clara: a jovem busca estabelecer uma relação com o progenitor velho e ausente, com o qual não conviveu e que no momento da filmagem mora em Portugal. Ao mesmo tempo, busca as provas da tortura que este teria sofrido, naquele período ditatorial para ela tão distante quanto lacunar. Há a sobreposição de vazios: o vácuo paterno é o vácuo da memória coletiva do país. Assim, o arquivo aqui subverte sua função de prova ou atestado

– a negação do documento (Escobar não fornece à filha o relato sobre a tortura que sofreu) é o mais importante que o filme produz. Paradoxalmente, ao produzir essa denegação deliberada, se torna o próprio filme uma prova incontestada de **documentário como arquivo da ditadura**.

Há muito mais a ser dito sobre **Diário de uma busca, Os dias com ele e Mariguella**. O que fizemos aqui foi estabelecer linhas analíticas gerais, demonstrando como as mesmas se convertem ao eixo central metodológico.

\*\*\*

## UM EXERCÍCIO

Vejamos a aderência do arquivo/anarquivo à composição escritural de **Diário de uma busca**, sob o ponto de vista da preponderância de sua narração sonora. Fizemos esta opção em observação ao fato de que o documentário se equilibra, em termos de narrativa, entre a *voice over* e a *voz off screen* de sua narradora-protagonista, Flavia Castro. São momentos marcadamente distintos, que operam, no entanto, conjugadamente.

O recurso técnico da *voice over*, sabemos, consiste naquela voz que se sobrepõe à imagem. Ou seja, que não corresponde a alguém que está de fato ou supostamente em cena, a quem equivaleria uma *mise en scène* (RAMOS, 2010) ou um percurso diegético. É uma voz de fora e além daquilo que se enquadra. Já a *off screen*, ao contrário, é a voz de uma personagem, mas de uma personagem que “pertence” à *mise en scène*, e que, no entanto, não está fisicamente na cena naquele momento, por um ou outro motivo. E que “existe” na sequencialidade das cenas, não necessariamente de maneira não consecutiva. Ora, essa composição sonora que acabamos de descrever marca e configura, simultaneamente, dois momentos distintos da narratividade fílmica: enquanto a *voz off screen* dá conta, justamente, do gesto autobiográfico da busca diante da câmera, sobretudo quando Flavia entrevista ou interage com familiares e amigos, procurando um esclarecimento sobre o percurso exílico e sobre a morte do pai, tentando, também, colocar em xeque a investigação policial e jornalística em torno do suposto suicídio; a *voice over* é uma voz *solitária* que rememora o passado a partir do presente, através de fragmentos autobiográficos aderidos ao discurso.

Além do exposto, podemos também acrescentar que a *voice over* tem um papel de estabilizar o filme – como que traçando um eixo invisível do início ao final da narrativa – ao mesmo tempo perfazendo a passagem do mundo público ao privado, articulando, de certa forma, esses dois fios. A presença constante do tempo verbal *presente do indicativo*

no discurso de Flávia evoca esse fio invisível, assim como a preeminência dos quadros parados a cada vez que essa voz se faz ouvir. Assim:

Passávamos os dias inteiros num apartamento escuro, de um só cômodo, dividido por um gigantesco armário. Entre duas reuniões reais, Joca e eu pegamos cada um bloco e brincamos de reunião. O nosso vocabulário se enriquece de ismos de todos os tipos. Internacionalismo, leninismo, marxismo, foquismo. Enquanto outras crianças brincam de casinha, nós aplicamos com alegria todas as regras para o funcionamento de uma reunião. (Pausa) Você só tem mais cinco minutos, companheiro.

\*\*\*

Uma entrevista com o ex-delegado Mafra, do extinto Departamento de Ordem Política e Social (Dops), supostamente, teria muito a revelar sobre a morte do pai de Flavia, já que ele comandou a ação policial que levou à morte de Celso Castro. De acordo com a metodologia que estamos “testando”, o excerto que selecionamos e transcrevemos aqui representaria um momento *off screen* da narradora-protagonista. Vejamos o diálogo entre Flavia e Mafra, assim como nossas anotações sobre o que acontece em cena neste momento do filme:

Flavia Off: Pra chegar no caso que nos interessa, do Moinhos de Ventos, em outubro de 1984, eu queria que o senhor contasse pra gente como é que foi, como que o senhor chegou, um pouco da operação toda.

Mafra: O que aconteceu lá dentro... se sabe é que teria se desenrolado uma espécie de assalto... essa é a versão que nós temos e a versão que ficou. Fora disso eu não saberia te dizer muita coisa.

Flavia Off: Mas por que o senhor diz parece? Por que não se tem certeza?

Mafra: Não, porque na realidade... quer dizer... o que ficou apurado é que aconteceu exatamente isso e me parece que um dos assaltantes, ou um assaltante, vamos dizer assim, teria militância política na época do período da revolução.

Flavia Off: E teve testemunhas de quando vocês invadiram e entraram no apartamento?

Mafra: Eu acredito que não.

Flavia Off: Que não? Porque tem um depoimento do zelador que diz que ele que deu a chave para a polícia abrir a porta...

Mafra: Ah bom, eu te confesso... eu te disse, eu não lembro como foi, agora se ele tivesse, tem a chave... (faz ‘cara de pergunta’)

Flavia Off: Então o senhor falou que foi feita a perícia no local.

Mafra: Acredito que sim, com certeza, por que é uma atitude normal... a perícia sempre é feita.

Flavia Off: Na época já era

assim... Mafra: Sim...

Flavia Off: Pelos indícios que foram levantados pelos jornalistas na época, teria talvez alguma vinculação com nazismo, quer dizer, ficou um ponto de interrogação sobre isso.

Mafra: ...na... surge muito... distinguir entre... e boato é muito difícil...

Flavia Off: Vários jornalistas falam de ter visto farda, uma farda alemã do exército alemão que teria sido provavelmente do dono da casa.

Mafra: Eu não lembro. (Os olhos se viram pra câmera rapidamente).



Flavia Off: Mas aí tem muitos testemunhos de vizinhos dizendo que eles gritavam por documentos.

Mafra: Não sei, não lembro.

Flavia Off: E a versão que ficou é que um teria...

Mafra ....matado o outro, teriam se matado.

Flavia Off: Como é que ficou provado isso?

Mafra: (Suspira, indicando falta de paciência) Eu te confesso que não lembro. Flavia Off: Não, tô perguntando só porque...

Mafra: (interrompendo Flavia) é que na época... é que na realidade eu não posso te afirmar, eu teria que ler o processo todo para ver, porque aí o processo me reaviva a memória. É que muitas vezes se tu não tem como provar nada, fica no terreno da hipótese.

O policial, ao negar a informação que a protagonista *naquele instante preciso da captação da imagem e do som* busca saber, desvela uma série de indícios que, por outro lado, confirmam a ineficácia da investigação sobre a morte de Celso (ocorrida ainda sob a vigência da ditadura militar). “**Teria se desenrolado uma espécie de assalto**”; “é que muitas vezes **se tu não tem como provar nada, fica no terreno da hipótese**”; “essa é **a versão que nós temos e a versão que ficou**” são falas que não atestam nada, e, por isso, comprovam: há a suposição de um crime e a obediência a uma cadeia de comando. Trata-se de um *objeto-vivo* (a pasta de um arquivo?), por assim dizer, que a protagonista observa e indaga à luz - ou à sombra - daquilo a falha arquivística produz: a dúvida. Tudo faz lembrar uma célebre passagem de Walter Benjamin:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (1995, p. 239)

Flavia pesquisa a sua memória, perscruta e tenta acionar a memória alheia, que, por sua vez, oferece a esquivada e a evasiva como resposta. A *voz off screen* da personagem principal evidencia o gesto rememorativo mais do que as suas aparições em cena. Ela age como o homem que escava, mesmo que, de certa maneira, se movimenta em direção a uma investigação sem resultado. O momento flagrante, *anarquivável*, é o momento de revolver arquivos em ruínas. Mais uma vez, impossível não recorrer a Walter Benjamin:

E se ilude, privando-se do melhor, quem faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou dela. (1995, p. 239)

Se acolhermos o filme de Flavia Castro não como uma “matéria” de reconstituição do passado, mas como uma obra teor testemunhal (SELIGMANN-SILVA) engendrada

a partir de procedimento dicotômico entre arquivos e anarquivos, teremos, quiçá, uma chave de leitura. O próximo passo será testar essa ferramenta em **Os dias com ele** e **Mariguella**. Ainda que este último busque, declaradamente, como dissemos, preencher de fato as lacunas da vida do mais conhecido morto político. O filme de Maria Clara Escobar, por outro lado, tem sido visto pela crítica como um filme-processo que se constrói com base no ímpeto de preenchimento de um vazio existencial. Articular esses títulos, fazer uma análise relacional de cada um deles e deixar que nos levem a outras obras, significa um exercício de restauro daquilo que a história oficial nega – significa perfazer um novo arquivo.

Eis um exemplo – um exercício de pensamento – que nos mostra como opera o anarquivamento como método e o documentário como pasta de um arquivo maior: aquele vazio que anseia por ser preenchido.



(Câmera fixa ou quadro parado, referente à *voice over* transcrita acima)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação** – formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**. O caso de Amor de Perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do Pensamento. In: Obras escolhidas II: Rua de Mão Única.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRUM, Liniane Haag. Diário de uma busca: voz-arquivo. In: **XV Encontro Abralic – experiências literárias textualidades contemporâneas**, UERJ, 19 a 23 de setembro, 2016, Rio de Janeiro, RJ, p. 3600 – 3608. Anais (on-line). Disponível: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491432795.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491432795.pdf). Acesso em 10/03/2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2017.

HALBWACHS, Maurice, **La mémoire collective.** Paris: Presses Universitaires de France, 1950 (Trad. port. São Paulo: Vértice, 1990).

MAIA, Carla. História e também, nada. O testemunho em Os dias com ele, de Maria Clara Escobar. **Cinemas d'Amérique latine**, Toulouse (França), n. 22, p. 140-151, 2014. Disponível em: <http://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em: 23 nov. 2015.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo / Ilana Feldman Marzochi – São Paulo : I. F. Marzochi, 2012. 200p.** Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Ismail Norberto Xavier.

FOCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Tradução Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A “mise-en-scène” do documentário.** Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>. Acesso em: 5, 6, 7 e 8 nov. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo”. In: BIRMAN, Daniela et al. (Org.) **Remate de Males.** Campinas: jul./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Psicologia clínica vol.20 no.1**, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>.

\_\_\_\_\_. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. In: **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.

## O FANTASMA, O CAVALO DE TROIA E A PELE: LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E SUAS FOTOGRAFIAS

Renan Augusto Ferreira Bolognin<sup>184</sup>

Resumo: Três textos literários brasileiros contemporâneos possuem como particularidade a infiltração de seus autores, seja como personagens da trama narrativa, seja através de fotografias de suas próprias vidas. Os textos em questão são: *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememorações da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Para estudá-los, propomos o questionamento do(s) porquê(s) destes diálogos entre fotografia e literatura através dos conceitos de inespecífico e de campo expansivo, com Florencia Garramuño (2014), embasados filosoficamente em Jacques Rancière (2009) e nos conceitos de simulacro/simulação, de Jean Baudrillard (1991), como sustentáculos teóricos. Como discussão, este artigo traz as seguintes: i. O diálogo inespecífico (entre literatura e fotografia) nos textos do *corpus* possui traços distintivos em relação a outros brasileiros/estrangeiros de períodos históricos anteriores; ii. O uso abundante de imagens no período contemporâneo é o ponto central para contrastar os romances do *corpus* aos de períodos anteriores; iii. A exposição do eu ganha fôlego como alicerce de críticas implícitas a campos do conhecimento contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Fotografias. Inespecífico. Campo expandido.

Abstract: Three contemporary Brazilian literary texts own as a particularity an author presence, as characters of their fictional narratives and/or photos from their life. These texts are *Nove noites* (2002), of Bernardo Carvalho; *Rememorações da menina de rua morta nua* (2006), of Valêncio Xavier; and *Divórcio* (2013), of Ricardo Lísias. For analyzing them, we propose a survey research surrounding why there are dialogues established among literature and photograph through the concepts unspecific and expanded field, of Florencia Garramuño (2014), philosophically founded in Jacques Rancière (2009) and in the concepts simulacra/simulation, from Jean Baudrillard (1991). Hence, as debates, this paper brings the following: i. The unspecific dialogue (between literature and photograph) of our *corpus* owns distinctive traces related to others Brazilian/foreigners books from other historical periods; ii. The massive use of images in contemporary period is a crucial point for contrasting the *corpus* texts with previous periods; iii. The exposition of persons grows as foundation of implicit critics to some contemporary knowledge fields.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Photographs. Unspecific. Expanded field.

### O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E FOTOGRAFIA

O diálogo entre literatura e fotografia remonta o gênero romance, como Ana

<sup>184</sup> Doutorando em Estudos Literários, UNESP, [renanbolognin@hotmail.com](mailto:renanbolognin@hotmail.com). Bolsista CAPES.

Marques Martins (2013, p. 13) explicita ao citar sua primeira aparição no livro *Bruges-la-morte* (*Éditions du boucher*, 2005) do escritor simbolista belga Georges Rodenbach, em 1892. Usualmente, lembramos o romance *Nadja* (Cosac Naify, 2009) publicado em 1928 por André Bréton, construído em torno dos personagens “Bréton”, da elegante Elena Delcourt – que se nomeia “Nadja” - e as fotografias de Paris, monumentos e personagens-históricos. Além dos livros anteriores, podemos citar alguns textos de outros países que se dedicaram a essa relação: Alemanha - *Austerlitz* (2001, Companhia das Letras)<sup>185</sup>, de W. G. Sebald -; Argentina - *Último round I e II* (2014, Civilização Brasileira), de Júlio Cortázar; e *La vida descalzo*, de Alan Pauls (2011, editorial *Sudamericana*) -; França – *Histórias reais* (2009, Agir), de Sophie Calle -; Inglaterra – *Orlando: uma biografia*, de Virginia Woolf (Autêntica, 2015)<sup>186</sup> -; Turquia - *Istambul: memória e cidade*, de Orhan Pamuk (Companhia das letras, 2003).

No Brasil também há um repertório vasto de livros que se debruçaram neste diálogo: *O amor dos homens avulsos* (2016, Companhia das Letras), de Victor Heringer; *Estação Carandiru* (1999, Companhia das Letras), de Dráuzio Varella; a fotografia da página 231 do *irmão alemão* (2014, Companhia das Letras), de Chico Buarque; *Dupla exposição* (2016, Rocco)<sup>187</sup>, de Paloma Vidal e com fotos de Elisa Pessoa; fotografias artísticas de Laís Blanco no *caderno das inviabilidades* (2016, Urutau), da poeta Eliza Caetano; *Paranoia* (2000, Instituto Moreira Salles e Jacarandá), de Ricardo Piva e com fotos de Wesley Duke Lee; as fotografias da cidade *Satolep* (2008, Mercury), de Victor Ramil; a pátria fictícia de *Terra avulsa* (2014, Record), de Altair Martins; a São Paulo saudosista de *Paulicéia, meu velho centro* (2007, Boitempo), de Heródoto Barbeiro etc.

Na tese *Paisagem com figuras*, de Ana Martins Marques (2013, p. 85), a autora divide as fotografias das obras *Os emigrantes* e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, em coisas, lugares, animais e pessoas<sup>188</sup>. A esse respeito, percebemos que apenas os cinco primeiros livros brasileiros citados possuem fotos de pessoas. Os demais possuem apenas fotos de

<sup>185</sup> As datas referem-se às edições que possuímos, não às suas datas de publicação. Além disso, preferimos não citá-los na seção referências por tê-los mencionado como revisão bibliográfica do tema.

<sup>186</sup> Consta no site da editora brasileira Autêntica que este livro vem: “Com reproduções de pintura a óleo e fotografias inéditas no Brasil, a tradução de Tomaz Tadeu faz jus à publicação original de 1928” (grifos do site).

<sup>187</sup> No site da editora Rocco é relatado que este livro foi concebido a partir de uma proposta singular: “A obra inaugura a coleção Duplex, na qual o selo Anfiteatro abre espaço para livros que promovem o diálogo entre diferentes linguagens”. Disponível em: <<https://www.rocco.com.br/blog/lancamentos-de-novembro-2/>>. Acesso em: 28/Jan/2017.

<sup>188</sup> Segundo a autora, esta divisão não prima pela definição, afinal, pessoas, animais e coisas são sempre fotografadas em algum lugar; e fotografias de pessoas e lugares raramente deixam de retratar coisas.

lugares e coisas. Além destes cinco, outros três, não citados, destacam-se por suas fotografias de pessoas, com uma peculiaridade em relação aos demais. São eles: *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *Rememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Sua distinção advém da inserção dos autores como personagens das narrativas (através de fotos pessoais e/ou procedimentos autoficcionais), diminuindo a fronteira entre ficção e realidade. Nestes três textos literários, há simulacros (BAUDRILLARD, 1981) dos autores em suas obras literárias como responsáveis por esboroar as estruturas de gêneros como o da escrita etnográfica (em *Nove noites*)<sup>189</sup>; da notícia televisiva/jornalística (em *Rememбранças da menina de rua morta nua*); e do álbum de família/das redes sociais (em *Divórcio*). Consideramos esse esboroamento de estruturas a partir de Jacques Rancière (2013, p. 83-84), que trata a representação artística desde um regime de disjunção, instável e determinado historicamente. Suas engrenagens podem revelar maneiras e práticas de fazer artísticas contemporâneas mais aproximadas ou alijadas do que o autor chama de um constrangimento representativo. Para o filósofo, a *mimesis* é um procedimento de dobragem do real que torna algumas ocupações sociais visíveis em detrimento de outras. Para colocarmos essa abordagem filosófica em prática, pensemos no conceito de inespecificidade, de Florencia Garramuño (2014), como eixo norteador dos diálogos entre meios/campos artísticos distintos e apresentado em seu livro ensaístico *Frutos estranhos*. O título excêntrico refere-se à exposição homônima de Nuno Ramos no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010. Com esta exposição, o artista inspirou na pesquisadora um questionamento em torno da especificidade artística dessa instalação que combinava árvores, música popular, filme e palavra escrita. Já o embasamento teórico de Garramuño gestou-se, principalmente, em autoras que discutiram os estudos literários por meio do conceito campo expandido. Sua primeira aparição parece corresponder ao artigo intitulado “Literature in the expanded field” (Literatura no campo expandido), de Marjorie Perloff (1995), quase manifesto da expansão do campo das literaturas nacionais a temas não-eurocêtricos, não-patriarcais, não-elitistas etc., e na contramão do conceito de nação. Outro artigo central da discussão foi “Sculpture in the expanded field” (Escultura no campo expandido), da também estadunidense Rosalind Krauss (1979), acerca dos delineamentos e ultrapassagens dos limites da escultura, pois “[...] a categoria pode tornar-se quase que infinitamente

---

<sup>189</sup> Isso foi apontado na tese de Ana Martins Marques e serviu como resultado analítico para validar essa leitura dos três romances, dirigida às incorporação e influência dos autores no interior dos textos literários.



maleável”<sup>190</sup> (KRAUSS, 1979, p. 30, *tradução nossa*). Esta expansão do campo remonta, claramente, à sofisticada discussão de Bourdieu (*apud* CANCLINI, 2016, p. 37) acerca de campos autônomos de atuação sócio-política nos quais a arte deu início ao desmembramento de suas sujeições externas e se autonomizou. No tocante à sua desestabilização, ela proveio das vanguardas do século XX que contestaram esta autonomia e os vínculos estabelecidos com a política, o mercado e a mídia. *Grosso modo*, este questionamento provocou a abertura de fissuras nos campos artísticos consolidados no novecentos e os expandiu a outros espaços sociais e políticos atualmente.

A exposição/livro *Histórias reais*, da francesa Sophie Calle, exemplifica esta expansão dos campos artísticos (sobretudo à inserção da vida pessoal do autor em sua própria obra) acuradamente. Tratando-se de uma coleção de fotografias associada à própria autora, a obra é imprecisa como autobiografia e deslocada para os meandros da ficção e da rememoração pessoal. Antes de livro, publicado no Brasil em 2009, Sophie Calle expôs as fotografias e seus relatos em 1994 nas galerias *FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur*, de Marseille, e na *Galerie Sollertis*, de Toulouse. No Brasil, merece destaque a ficha catalográfica do livro ao denominá-lo: “Fotografias artísticas”. Similarmente, *Estação Carandiru* (2017), de Dráuzio Varella, traz no índice para catálogo sistemático uma categorização distinta de romance, literatura brasileira etc. Nele se lê: “Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais”. Além disso, este romance não traz rostos dos/das personagens retratados em suas fotografias, alegoria dos marginalizados socialmente e expansão de *Estação Carandiru* como testemunho ao campo do literário e ficcional. É este, parece-nos, antes um caso de texto fronteiro entre realidade e ficção, como debatido por Josefina Ludmer (2006)<sup>191</sup>. Já em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, há uma menção ao autor do livro em uma das páginas do romance (2016, p. 70), fotos de “meninos avulsos” (sem nome, importância social etc.) e uma incitação/expansão da escrita do livro com os leitores através de um site em que eles contavam a história do primeiro amor e, conseqüentemente, terem *a posteriori* seus nomes mencionados no romance. Para estudar este procedimento, a tese da autoria contemporânea como curadoria, proposta por Luciene Azevedo (2016, p. 3), é um alicerce

<sup>190</sup> “[...] the category can be made to become almost infinitely malleable”.

<sup>191</sup> Além do mais, o personagem principal também é Dráuzio Varella, autor do livro. No entanto, ele não é parte do corpus principal por não oferecer a curadoria autoral como acontece em relação aos outros livros. Tampouco oferece a autoficção como proposta artística. Portanto, a discussão mais profícua que ele viabiliza deve ser atribuída à oscilação entre ficção e realidade para o debate como gênero romance e, ao mesmo tempo, como testemunho de Prisioneiros; Assistência; Problemas sociais.

para entendermos estes “[...] modos de exposição de si na cena cultural do presente”, ou seja, estudar estes textos regidos por uma performance autoral enalacrada na narrativa.

Esta discussão de campo expandido concerne não apenas à literatura, mas à fotografia também. No caso da expansão da fotografia, nos referimos a uma via de produções autorais que a tratam como procedimentos prévios. A título de exemplificação, segundo Charlotte Cotton (2010, p. 21-47), artistas do quilate da já mencionada Sophie Calle e Zhang Huan, Erwin Wurm, Gillian Wearing, Bettina von Zwehl, Shizuka Yokomizo, Hellen van Meene, Roy Villevoye, Nia Katchadourian, Tim Davis, Roni Horn tiram fotografias partindo de um acontecimento orquestrado e ao qual o espectador não possui acesso. Este procedimento estético vai na contramão do estereótipo do fotógrafo escarafunchado na rotina diária em busca do momento visual com enquadramento perfeito e efêmero para uma fotografia inesquecível. Rubens Fernandes Jr (2006) explica este procedimento, a nosso ver, sob a perspectiva da fotografia artística contemporânea como mais arrojada, sem as amarras que convencionaram suas práticas artísticas. Esta é, grosseiramente, a fotografia expandida e à qual correspondem procedimentos realizados pelo fotógrafo antes, durante e após sua prática artística. Sua finalidade é aguçar os sentidos dos espectadores nas imagens retratadas, desautomatizá-los. Afinal de contas, somos diariamente expostos a uma multiplicidade de imagens.

Por isso, as análises de textos literários - como os citados e os do *corpus* - devem, evidentemente, propor o entrelaçamento dessas expansões, seja na performance no caso fotográfico (COTTON, 2010), seja na do autor como curador (AZEVEDO, 2016) no caso da literatura, salientando os envolvimento prévios dos autores para se converterem em personagens dos textos literários como arcabouço.

Quanto a isso, não podemos desprezar o fato de que os textos supracitados parecem recriar artisticamente os simulacros do “eu” na cena contemporânea. Tomando o título do livro de Paloma Vidal e Elisa Pessoa (*Dupla exposição*, de 2016), essa exposição atual do “eu” (devido, sobretudo, às redes sociais e à mídia) parece localizada na encruzilhada da necessidade e da futilidade. Além disso, destaca-se nessa encruzilhada um efeito de expansão diaspórica (e inerente?) da ficção em direção à realidade, característica da literatura pós-autônoma e uma discussão cara a Josefina Ludmer (2006) e a Néstor Garcia Canclini (2016, p. 24).

Essas artes chamadas pós-autônomas encontram-se em espaços diferentes dos da fruição estética tradicional e provocam indagações quanto a seus públicos e



democratização do objeto artístico, bem como a elasticidade de defini-las (ou não) como artes, além de suas funções pessoal e social, pois não se pode esquecer da inerência desses objetos/procedimentos artísticos a aspectos econômicos, culturais e sociais. Isto é, há mudanças sociais capciosas indicando uma modificação na forma de entender a arte tanto em sua via material, quanto ética. Esta “nova” maneira de ler indica que o leitor não encontrará *ipsis litteris* nas fotografias destes livros 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”. Por isso, sugerimos a leitura de sentidos delas nestes livros em iminência (CANCLINI, 2016, p. 223), olhando o quase-imediato, ou aquilo prestes a acontecer sócio e politicamente.

Ademais, cabe ressaltar que a divergência sensível dos protocolos de inteligibilidade e formas de visibilidade da arte (RANCIÈRE, 2012) destes romances está repousada em um uso abundante de imagens da primeira pessoa autoral como curadores e/ou autoficções de seus textos literários (como personagens, diferentemente de outros no Brasil, que priorizaram as fotografias de lugares e objetos) ou imagens de pessoas que não correspondem aos autores. Debater a imagem como simulacro (fantasma) e/ou como simulação com Jean Baudrillard (1991) abre caminho para o tratamento fundamental das imagens na cena contemporânea e na globalização, trazendo toda a envergadura da discussão de Susan Buck-Morss (2009) a respeito dos fins não gratuitos das imagens utilizadas pela mídia na cena contemporânea.

A conjugação destes dois últimos autores citados permite ao crítico literário destes objetos inespecíficos mergulhar na ampla produção de fantasmas da cena contemporânea (pensando com Baudrillard no “eu” destes textos literários) conciliada à promiscuidade de imagens e significados (pensando com Buck-Morss no deslocamento da fotografia de seu campo e práticas ao texto literário). De antemão, afirmamos que não parece se tratar de uma ruptura abrupta da relação literatura-fotografia, afinal *Bruges-la-morte* já era uma história de fantasmas (ou do simulacro da mulher amada que perturba o narrador-personagem); *Nadja* de Bréton é mais ausência do que presença da amada; ou o conto “Vestir uma sombra”, de Córdazar (p. 190-1, Tomo II), que teoriza alegoricamente esta inespecificidade. De outro modo, diríamos que estamos diante de outra maneira de torná-lo visível ao atrelá-lo a simulacros e simulações (BAUDRILLARD, 1991) do “eu” contemporâneo e ao retirarem-no “diretamente” do real para reificá-lo nas expressões

artísticas. Isto é, há uma nova maneira de atar essa relação, tornando-a visível nos textos brasileiros do *corpus* à maneira de um flerte entre esgotamento e transgressão da figura autoral por meio de fotografias.

A seguir, apresentamos análises dos três textos do *corpus* com o entrelaçamento teórico-analítico das práticas de inserção de fotografias nos textos literários escolhidos, do campo literário expandido ao literário e da importância da figura autoral para abalar as fronteiras entre realidade e ficção. Cabe mencionar que estes temas citados não estão organizados de maneira linear nas análises, pois estão liquefeitos nelas para torná-las mais fluidas. Deste modo, para cada análise utilizamos um tema recorrente ou nos estudos fotográficos (os fantasmas), ou nos estudos literários (a presença do autor em sua obra) ou na literatura especializada em expansão dos campos (a pele esticada a outras mídias) para guiar o leitor no problema teoricamente abordado até este ponto.

#### *NOVE NOITES: OS FANTASMAS*

Em *Nove noites* (2004) lemos um suposto testamento escrito - em itálico - pelo engenheiro Manoel Perna, morto em 1946. Nele a frase “*Isto é para quando você vier...*” aparece frequentemente e sugere um destinatário conhecedor dos motivos do suicídio do antropólogo estadunidense Buell Quain. Em outra instância narrativa, o narrador-jornalista relata este suicídio que não presenciou. Para realizá-lo, recorre a cartas, documentos, relatos de pessoas que conviveram com o estadunidense no Brasil e fotografias. Em relação às últimas, elas podem ser visualizadas como arquivos públicos e privados. Em uma foto encontrada pelo jornalista na Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres, vemos o rosto do antropólogo Buell Halvor Quain, de frente e de perfil.



*Fotografia 1:* Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres (CARVALHO, 2004, p. 26).

Em outra dos arquivos públicos, estão presentes antropólogos que vieram ao Brasil estudar nossas tribos indígenas nos anos 30 (com exceção do próprio Quain). O ar

fantasmagórico de Quain é transmitido em uma fotografia com dona Heloísa Alberto Torres com antropólogos que vieram ao Brasil, “[...] a imagem não deixava de ser, de certa forma, um retrato dele, **pela ausência**”. (CARVALHO, 2004, p. 32, grifo meu).



*Fotografia 2: Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ (CARVALHO, 2004, p. 31).*

Ao final, há uma fotografia na orelha do romance (à margem) em que o “autor” aparece ao lado de um indígena. Conseqüentemente, as etnias representadas por ele também são jogadas à margem. Durante o romance, acompanhamos várias etnias indígenas: os Yawalapiti, os Suyá, os Kamayurá, os Krahô, os Trumai etc., e nos damos conta de que elas são apenas objetos de narração, nunca narradoras. Da mesma forma, sua presença nas fotografias é perceptível apenas à margem da narrativa, em um “setor” desvalorizado da leitura. Esta “orelha” é o espaço em que um indígena está ao lado do “autor” aos seis anos no Xingu. Evidencia-se que, embora a escrita etnográfica seja vista com uma pesquisa isenta de posicionamentos, nela há um ponto de vista implícito de quem a escreve. Afinal, o autor está sempre lá?



*Fotografia 3: O autor aos seis anos no Xingu (orelha de *Nove noites*).*

## RREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA: O CAVALO DE TROIA

*Rremembranças da menina de rua morta nua* é um romance gráfico sobre uma menina abusada sexualmente e encontrada morta em um parque de diversões. Trata-se de uma história real ocorrida em Diadema e elaborada juntamente à inserção tímida do personagem Valêncio Xavier na trama narrativa - perceptível em um bilhete recebido de um garoto que pedia esmola em um semáforo da Avenida Sapetuba com Francisco Morato, São Paulo, em 15/Abr/1993 (XAVIER, 2006, p. 41) – e recortes de jornal, fotografias e palavras de Gil Gomes, apresentador do *Aqui Agora* do SBT.

Textos como *Rremembranças da menina de rua morta nua* não se pautam no “eu” que olha a si mesmo e sente comiseração por sua narrativa trágica. Este “eu” que olha as fotografias do “Outro” é o do leitor, que entrelaça os fios da identidade da menina morta misteriosamente em um parque de diversões com as fotografias deste romance gráfico<sup>192</sup>. Esse entrelaçamento advém da poética de Valêncio Xavier emblematicamente: sua ausência sugere um desnudamento da linguagem midiática e a utilização da imagem com a finalidade de corroer os paradigmas 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 é o núcleo narrativo funcionando como um cavalo de Tróia, incorporando a poética do escritor para acidular a mídia e seus procedimentos. Adiante, há uma página de texto que conjuga-se à condição histórica dos anos 90 e à exposição de nossas mazelas econômicas. Ela se trata de um recorte de jornal, que permite adentrar na história ironicamente:



Fotografia 4: página 40 de *Rremembranças da menina de rua morta nua*, de Valêncio Xavier, 2006.

<sup>192</sup> A acepção romance gráfico está na ficha catalográfica do livro, em que se lê: “Rremembranças da menina de rua morta nua é uma coletânea de romances gráficos” (XAVIER, 2006, p. 6).

Na foto do topo da página, vemos sorrisos forçados e um enquadramento concentrando um espaço vazio à esquerda. Este esquema de composição da fotografia provoca um efeito de comodidade ao espectador a partir da regra dos terços, usada frequentemente no cinema e na fotografia. Esta regra diz respeito à divisão da imagem em três linhas horizontais e três verticais para criar uma perspectiva de interesse para o espectador. Isto é, estes são quadros com os quais o fotógrafo/diretor torna a imagem agradável ao concentrar os “personagens” em um lado agradável para o olhar do espectador. Paradoxalmente, esta regra oferece uma imagem agradável para um programa de tevê que apresenta casos como os de estupro infantil. Inferimos isso a partir da formação intelectual de Valêncio Xavier - que também foi diretor de cinema - como corolário da oscilação entre autoficção e performance (DIAS, 2016, p. 86). Há, portanto, um desdobramento do autor na obra clamando por desentrelaçar uma ironia a ser desvelada em imagens como essas. Inserir uma foto de sorrisos do “programa mais cult da elite” destaca uma visualização organizada estruturalmente não só de técnica fotográfica à qual essa elite tem usufruído. Ao contrário, as questões socioeconômicas cortam profundamente na carne ao vermos a não ortodoxia organizacional das outras fotografias do texto retratando a “não-elite”.

Nos anos 90 a veiculação midiática dos olhares de crianças era proibida, pois eles eram uma espécie de epicentro de suas identidades. Na fotografia seguinte estamos diante de uma espécie de arqueologia da identidade infantil dos anos 90 – sem nos esquecer de se tratar de uma menina que se prostituía em troca de drogas – entrelaçada a uma literatura expandindo-se em direção à linguagem midiática e implodindo-a: uma crítica interna e ácida ao jornal televisivo sensacionalista explorador da vida em troca de audiência, com o rosto ganhando destaque nos três terços da imagem:



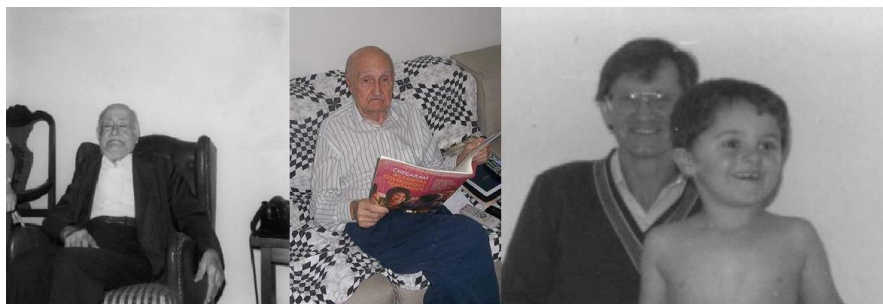
*Fotografia 6:* contida na página 58 de *Rremembranças da menina de rua morta nua*, de Valêncio Xavier, 2006.

## DIVÓRCIO (2013): A PELE

Ricardo Lísias - homônimo ao autor do romance – narra em *Divórcio* (2013) seu casamento fracassado com uma jornalista e tenta cicatrizar suas feridas. Para ilustrar as sordidezes vividas no relacionamento, o narrador insere bilhetes “reais” da esposa, além de fotografias da infância que balançam a narração entre a autoficção e a curadoria. Em outras palavras, o modo dos Ricardo Lísias olharem seus escritos e posicioná-los nas escritas performáticas da primeira pessoa (AZEVEDO, 2016). Entende-se o porquê de o protagonista referir-se à pele sendo descolada em razão do casamento fracassado: é como se ela houvesse sido perdida no enlace da representação do “eu” de carne e osso convertido em ficção.

Entre as inúmeras fotografias de *Divórcio* (2013) se destacam as de família, contraponto crítico às classes altas brasileiras, de onde provem a ex-esposa. Por isso, essas fotos demonstram não só o entrechoque do imagético com o narrativo ou a diferença identitária do indivíduo imiscuída na distância do narrador e seu passado. Elas demonstram a identidade expandida a outros meios, como propõe a argumentação do artigo “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”, de Júlia Scamparini (2013, p. 280), que, sob o viés da autoficção, aprofunda-se nas publicações das fotos do romance no perfil de Ricardo Lísias como responsáveis pela dissolução das identidades do personagem/autor/narrador no entrechoque entre a fotografia digital e a bidimensional. Portanto, uma expansão do romance ao *facebook* pessoal do escritor.

Não por acaso, a metáfora do autor/narrador em carne viva (LÍSIAS, 2013, p. 44) após o divórcio é o *leitmotiv* do homem que se converte (e se percebe) em narrativa. Ou seja, este romance se constrói ao mesmo tempo em que se desconstrói; é amparado pelo par realidade/ficção; pela narração estereoscópica através de *flashes* do diário íntimo da mulher do narrador; pela narração também íntima do “personagem” Ricardo Lísias; e, sobretudo, pela digitalização das fotos de familiares na supracitada rede social do personagem(?)/autor(?) Ricardo Lísias.



*Fotografia 7*: contida na página 74 do romance *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; *Fotografia 8*: publicada no perfil do *facebook* do autor em 30 de novembro de 2013; *Fotografia 9*: publicada no perfil do *facebook* do autor em 26 de setembro de 2013.

Ricardo Lísias (re)organiza as antigas fotografias da família e insere as do bisavô (*fotografia 7*) na narrativa, além de similares às de “personagens” do romance, como uma do avô (8) e uma do pai e ele quando criança (9) em sua conta pessoal no *facebook* durante o ano de lançamento do romance<sup>193</sup> para reconstruir sua pele em carne viva. Nota-se que o real dessas fotografias não se coadunam à ficção de forma autoritária, como o escritor propõe 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).

Com as fotografias não apontando necessariamente para uma realidade dentro dos padrões convencionais do que ele chama de um realismo vulgarizado, o sugerido pela construção ficcional de *Divórcio* (2013) é uma espécie de real artístico. Olhar a fotografia é retirá-la de sua relação direta com a vida do autor, ainda que a construção narrativa sugira que eles sejam a “mesma pessoa”. Parece haver um significado encoberto ao uni-las: olhemos por outras direções, divirtamo-nos com outro(s) real(is) destas fotos.

## NA IMINÊNCIA DE CONCLUSÕES

Ao falar dos três textos literários supracitados e de suas fotografias, não colocamos em xeque sua origem umbilical no mundo. Pensamos, sim, na multiplicação e na

<sup>193</sup> A seguir, seguem os links de algumas publicações do autor a esse respeito em formato de datas. Basta clicar em cada uma delas segurando o botão CTRL para ser direcionado às essas publicações no *facebook*: 27 de setembro de 2013; 29 de setembro de 2013; 30 de setembro de 2013; 13 de outubro de 2013; 17 de outubro de 2013; 20 de outubro de 2013; 21 de outubro de 2013; 21 de outubro de 2013; 22 de outubro de 2013; 26 de setembro de 2013; 30 de setembro de 2013; 27 de agosto de 2013; 30 de novembro de 2013.



transformação pelas quais o “agente da fotografia” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 122), ou o *operator*, pretende dar às fotografias quando as insere em um texto narrativo de ficção, pois “toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de “n” maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis” (*idem*, p. 128).

Acrescentamos a isso discussões a respeito do momento sócio histórico no qual a fotografia e a narrativa mantêm relações de alargamento da imagem na sociedade contemporânea, sobretudo, a partir do advento de tecnologias como a fotografia, o cinema, a televisão, as redes sociais e seu diálogo inespecífico com outros suportes e meios artísticos. A profusão de (novos) protocolos de inteligibilidades corresponde justamente a essa nova maneira de representar o real trazido por estes romances, como demonstrar que o autor retorna à literatura “pós-estruturalista” (e acrescento “pós-autônoma”) com fôlego renovado (KLINGER, 2016) e consciente das tendências contemporâneas da criação artística.

Para finalizar, apontamos que não há tantos resultados estabilizados em relação ao diálogo propiciado entre literatura e fotografia sendo apresentados neste artigo porque propostas artísticas/literárias contemporâneas pós-autônomas se valem de relações concernentes a uma iminência de sentidos (CANCLINI, 2016), isto é, de porvires interpretativos em contato com seus espectadores/sociedades. Antes de tudo, preferimos a apresentação de análises que se aproximam muito mais ao ensaio, à iminência, com vistas a propiciar interpretações mais latentes do que propriamente fechadas. Afinal de contas, a relação destes autores que se embrenham em suas próprias produções literárias mediante fotografias de pessoas (e, sobretudo, as próprias) ainda não possuem material bibliográfico que nos permita encerrar a discussão de maneira plena. O que, talvez, nos propicie disfrutar mais ainda a leitura destes romances.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- 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.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lancaster. São Paulo: Agir, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: Edusp, 2016.

CARVALHO. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte. \_\_\_\_\_ . *Valêncio Xavier – o minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016. p. 84-97.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller 12ed. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, n.16, 2/sem 2006. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)>. Acesso em: 30/Set/2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

I'M not there. Direção: Todd Haynes. Produção: Killer Filmes, John Wells Productions, John Goldwyn. Québec, Canada: Dwarf Music, Columbia Records, Sony BMG Music Entertainment, 2007, DVD.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ed. Trad. Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara/ Objetiva, 2013.

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.

LÍSIAS, Ricardo. *Ricardo Lisias*, 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.

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.

PERLOFF, Marjorie. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of Multiculturalism*. Baltimore; Londres: Rapkins University Press, 1995. p. 175-185.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODENBACH, Georges. *Bruges-la-morte*. Paris: Éditions du boucher, 2005. Disponível: <<http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf>>. Acesso em: 30/Jan/2017.

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.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Temas em psicologia, vol.17, n. 2, Ribeirão Preto, 2009, p. 311-328. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v17n2/v17n2a04.pdf>>. Acesso em: 16/Fev/2018.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIDAL, Paloma; PESSOA, Elisa. *Dupla exposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016

VILA-MATTAS, Enrique. *Ar de Dylan*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

## O GÊNERO NA AQUISIÇÃO DE LINGUAGEM: EVIDÊNCIA DO CRITÉRIO SEMÂNTICO EM NOMES DE ANIMAIS

Rafaely Carolina Cruz<sup>194</sup>

Resumo: O presente trabalho pretende investigar a marcação da categoria gramatical *gênero* em substantivos que nomeiam animais feita por crianças que estão aprendendo o português como língua materna. Sabemos que a distinção de gênero no português brasileiro é feita de forma binária: feminino e masculino, além disso, um dos critérios para a classificação dos substantivos em uma destas duas categorias se dá pela anteposição dos artigos (“o” e “a”) nas palavras. Outro critério é estabelecido de acordo com relações semânticas, como por exemplo, a associação entre gênero biológico e gênero gramatical, principalmente em substantivos animados. Para alguns estudiosos da língua como Lyons (1979), Camara Jr (1975), Bechara (2009) e Silva (2004) existe uma inconsistência entre o gênero gramatical ao ser tratado pela perspectiva semântica, sendo impossível justificar a razão de *lápiz*, *papel*, *tinteiro* serem masculinos enquanto *caneta*, *folha* e *tinta* são femininos. Apesar disso, verificamos que nos anos da infância é comum que os aprendizes recorram a recursos semânticos para classificar o gênero, principalmente quando se trata de nomes de animais. Nessa perspectiva, o objetivo desta pesquisa é elencar e analisar dados de fala espontânea de crianças nativas do português brasileiro, verificando as atribuições realizadas por esses falantes ao abordar nomes de animais. Para tanto, construímos um *corpus* a partir das gravações de uma menina integrante do *Projeto de Aquisição da Linguagem*, do Instituto de Estudos da Linguagem IEL/UNICAMP. Nossos dados apontam que já nos anos iniciais o falante atribui aos substantivos a qualidade de feminino ou masculino fundamentadas no critério semântico, além disso, nessa idade o falante é capaz de utilizar o recurso da analogia para construir signos linguísticos.

Palavras-chave: Aquisição da linguagem. Português brasileiro. Gênero feminino e masculino.

Abstract: This work intends to investigate the marking of the grammatical gender category in nouns that name animals made by children who are learning Portuguese as their mother tongue. We know that the gender distinction in Brazilian Portuguese is made in a binary form: feminine and masculine; in addition, one of the criteria for classifying nouns in one of these two categories is given by the precedence of the articles ("o" and "a") in words. Another criterion is established according to semantic relations, for example, the association between biological gender and grammatical gender, mainly in animated nouns. For some linguistics such as Lyons (1979), Camara Jr (1975), Bechara (2009) and Silva (2004) there is an inconsistency between the grammatical genre when treated by the semantic perspective and it is impossible to justify the reason of *pencil*, *paper* and *inkwell* being masculine while *pen*, *leaf* and *ink* are feminine. In spite of this, we find that in the years of childhood it is common for learners to use semantic resources to classify the genre, especially when it comes to animal names. In this perspective, the objective of this research is to list and to analyze spontaneous speech data of native

<sup>194</sup> Mestranda em Linguística, Unicamp, e-mail: [rafaely\\_cruz@hotmail.com](mailto:rafaely_cruz@hotmail.com). Financiamento: Capes.

Brazilian Portuguese children, verifying the attributions made by these speakers when addressing animal names. To do so, we constructed a *corpus* based on the recordings of a girl who is part of the *Language Acquisition Project* of the Institute of Language Studies IEL / UNICAMP. Our data indicate that even in the initial years the speaker assigns the nouns the quality of feminine or masculine based on the semantic criterion, in addition, at that age the speaker is able to use the analogy to construct linguistic signs.

Keywords: Language acquisition. Brazilian portuguese. Female and male gender.

## INTRODUÇÃO

O campo dos estudos aquisicionais sempre foi uma área de potencial crescimento, afinal, o “mistério” a respeito de como o *infans* passa ao estado de falante desperta curiosidade de cientistas de diversas áreas. Há na literatura indícios de que os primeiros registros feitos com fala infantil foram os dos diaristas (SCARPA, 2012; PEREIRA DE CASTRO e FIGUEIRA, 2006), que pretendiam registrar e analisar a fala das crianças.

Além do lápis e papel dos diaristas, existem outras maneiras de fazer o registro da fala da criança, exemplo disso é o *Projeto de Aquisição da Linguagem* do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. O projeto conta com áudios de dez crianças gravadas a partir do segundo ano de vida até os cinco anos, além disso, as gravações e suas respectivas transcrições estão disponíveis online no *Centro de Documentação Cultural* (CEDAE). A partir dos áudios e das transcrições é possível verificar como se dá o processo de aquisição por uma criança, bem como verificar diversos fenômenos de fala.

Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é analisar a manifestação do gênero (feminino e masculino) em substantivos que designam animais. O *corpus* apresenta dados de fala espontânea extraídos das gravações e transcrições de RA, uma menina integrante do *Projeto de Aquisição da Linguagem*.

## O GÊNERO NA LITERATURA

Para Lyons (1979), o termo “gênero” vem do latim *genus* e é derivado de uma palavra que quer dizer classe ou tipo, e que os três gêneros do latim e do grego eram classes reconhecidas pela gramática. Nesse sentido, na perspectiva gramatical, os substantivos eram divididos nesses três tipos com intuito de atender aos fenômenos da referência pronominal e também a concordância com o adjetivo, mesmo assim, o autor destaca que é comum associações semânticas para a determinação do gênero, desde

textura, animacidade, até associação ao sexo biológico. Na mesma perspectiva, Camara Jr (1970, 1972 e 1975) e Silva (2004) destacam a recorrente associação do gênero biológico ao gênero gramatical, afirmando que essa relação pode ser incongruente para diversos substantivos. No mesmo sentido, Bechara (2009) afirma que:

a distinção do gênero nos substantivos não tem fundamentos racionais, exceto a tradição fixada pelo uso e pela norma; nada justifica serem, em português, masculinos lápis, papel, tinteiro e femininos caneta, folha e tinta. A inconsistência do gênero gramatical fica patente quando se compara a distribuição de gênero em duas ou mais línguas, e até no âmbito de uma mesma língua histórica na sua diversidade temporal, regional, social e estilística. Assim é que, para nós, *o sol* é masculino e, para os alemães, é feminino *die Sonne*, *a lua* é feminino, e, para eles, masculino *der Mond*; enquanto o português *mulher* é feminino, em alemão é neutro *das Weib*. *Sal* e *leite* são masculinos em português e femininos em espanhol: *la sal* e *la leche*. *Sangue* é masculino em português e francês e feminino em espanhol: *le sang* (fr.) e *la sangre* (esp.). Mesmo nos seres animados, as formas do masculino ou do feminino podem não determinar a diversidade de sexo, como ocorre com os substantivos chamados epicenos (aplicados a animais irracionais), cuja função semântica é só apontar para a espécie: *a cobra*, *a lebre*, *a formiga* ou *o tatu*, *o colibri*, *o jacaré*, ou os substantivos aplicados a pessoas, denominados comuns de dois, distinguidos pela concordância: *o / a estudante*, *este / esta consorte*, *reconhecido / reconhecida mártir*, ou ainda os substantivos de um só gênero denominados sobrecomuns, aplicados a pessoas, cuja referência a homem ou a mulher só se depreende pela referência anafórica do contexto: *o algoz*, *o carrasco*, *o cônjuge*. (BECHARA, 2009, p. 158)

É pensando na nomeação dos seres animados que os dados de RA apontam para um movimento de sistematização implicada na relação semântica do gênero gramatical com o gênero biológico.

Entendemos a aquisição de língua materna como um processo constante constituído a partir de sua interação com o outro. Nossa perspectiva teórica é pautada na linha interacionista cunhada por Cláudia de Lemos (1982, 1992, 1999, 2002, entre outras) que lança olhar para a fala da criança tomando o diálogo como unidade de análise.

Além disso, nossa visão acerca do processo de aquisição considera o “erro” como evidência empírica do processo de captura da criança pela língua; é a partir dele que o linguista consegue verificar as mudanças de posição do sujeito em relação à língua. De acordo com Figueira, “tais cunhagens espontâneas exibem uma parte do conhecimento linguístico em vias de aquisição pelos falantes” (FIGUEIRA, 1995, p. 53), fato que não conseguimos observar no acerto infantil, pois ele pode ser apenas uma “fala especular” reflexo do discurso do interlocutor. Sendo assim, os episódios apresentados são resultado de formações “divergentes” feitas pela criança, chamadas de “erros” sem qualquer carga

negativa.

Os nomes de animais constituem a classe dos substantivos no português brasileiro; para Carvalho (2007), o conceito de substantivo é “a palavra invariável que dá nome a seres ou a objetos concretos e a seres ou a noções abstratos, e cujo semantema, por oposição a verbo, tem valor estático. Ex.: Pedro, lápis, saci, bondade.” (p. 153). Assim, a distribuição dos nomes em português é separada em masculino e feminino, no caso dos seres animados é comum a associação ao sexo, isso implica em dizer uma possível intenção de tratar linguisticamente esses nomes pelo critério biológico. Como veremos, na aquisição de linguagem não é diferente.

## ANÁLISE DE DADOS

Os dados abaixo ilustram o momento em que a criança trata a marcação de gênero em nomes de animais como algo relacionado ao gênero natural, ou seja, o sexo do ser ao qual está nomeando.

### **Episódio 1:**<sup>195</sup>

(Mãe e criança folheando um livro de figuras em que aparece um papagaio)

M: Você conhece papagaio?

RA: **Papagaia**

M: Você conhece papagaio? RA: **Papagaia**

M: Ah! É papagaia. Tem um papagaio na escolinha?

(minutos depois)

M: Nossa que beleza... O que que é isso? RA: **Papagaia**

M: Papagaia? É uma ave de pena comprida, né?

RA: Ela ta masucada

(RA 2;02.02)<sup>196</sup>

O dado acima aponta para um momento em que mãe e criança estão lendo um livro que contém figuras de aves. Ao questionar se a criança conhece a ave papagaio, a mãe é surpreendida por RA, que responde mudando a estrutura morfológica do substantivo “*papagaia*”; a mãe insiste na pergunta e a menina responde da mesma forma.

<sup>195</sup> Os episódios apresentados integram parte de um conjunto de dados da dissertação de mestrado da autora.

<sup>196</sup> A notação para idade é representada pela idade em anos, meses e dias. Assim esse dado corresponde a idade de 2 anos, 2 meses e 2 dias.

Assim, a mãe incorpora parte da fala da criança e prossegue o diálogo. Na mesma gravação, minutos depois a menina ainda insiste na marcação feminina para o substantivo, mais do que isso, ela constroi uma sentença utilizando o pronome feminino *ela* para substituir *papagaia*, e ainda concorda corretamente os termos ao atribuir à ave a condição de estar *machucada*.

Ocorrências dessa natureza fornecem indícios do movimento de captura da criança pela língua, afinal a criança se mostra sensível com a categoria do gênero na estrutura da língua para se referir a nomes femininos. A maneira como RA realiza *papagaia* é condizente com o que Camara Jr (1975) descreve sobre a formação do feminino no português, fazendo a supressão da vogal temática “-o” e a substituindo por “-a”, assim como acontece em *gato* e *gata*, *coelho* e *coelha*, *pato* e *pata*, entre outros exemplos da língua.

### **Episódio 2:**

(Mãe e filha brincando com jogo de encontrar filhotes)

RA: Óia ati (rindo), **o cisno** é esse

M: O “cisno”?

RA: O cisne, o cisne é esse M: O cisne é esse

RA: O patinho é esse

M: Esse é o cisninho (ri)

RA: Cisninho

M: É

RA: E esse cisnã

M: Cisnã (ri) (SI) é a mamãe, é mamãe do, do, do cisne, né?

RA: É, é mamãe do cisne

(RA 2;03.28)

Quando tomamos o diálogo todo como objeto de análise, percebemos o estranhamento da mãe em relação ao primeiro turno de fala da criança “*óia ati (rindo), o cisno é esse*”, a menina por sua vez percebe que o que foi falado não caiu bem aos ouvidos da mãe e continua: “*O cisne, o cisne é esse*”, agora usando o substantivo adequado. É possível levantar a hipótese de que a criança recorreu ao determinante “o” no seu segundo turno para nomear novamente o animal, afinal cisne, terminado em “-e” não reflete explicitamente o padrão opositivo entre “- a” e “-o” para feminino e masculino

respectivamente.

Outro ponto que é importante notarmos nesse exemplo é que a criança não oscila em relação ao gênero da ave, mas flexiona o nome para diminutivo - “*cisninho*” e aumentativo - “*cisnã*”, talvez o primeiro como sequência/repetição/espelhamento da fala de sua mãe, porém o segundo é feito de forma espontânea em que a criança está sujeita ao movimento da língua. Não é preciso dizer que para o adulto *cisne* deu lugar a *cisninho* repetido pela criança. Isso é registrado diferentemente do que diz a norma, cuja flexão de grau para cisne seria *cisnezinho* e *cisnezão*, porém, é feito dentro dos limites permitidos pela língua.

### **Episódio 3:**

(Durante gravação, criança e mãe são surpreendidas pela presença de uma aranha)

M: Um morango nesse, nesse livro, né?! Eu, eu pensei que ce tivesse com o peitinho atacado de bronquite, viu. Por isso que eu falei pra você respirar, mas não é, não

RA.: Olha **um alanho** lá!

M.: Uma o quê?

RA.: **Um alanho**. Lá embaixo.

M: Que que é aranho? Ah uma aranha? É mesmo tem uma aranha lá. Vamo matá ela?

RA: Cuidado que ela te morde

(RA 2;09.30)

Nesse episódio, ocorre a alteração do nome aranha, que é um aracnídeo, cuja classificação se dá como um substantivo feminino. Ao ser surpreendida pela presença do bichinho, RA exclama que existe “*um aranho*”, ou seja, utiliza de um determinante masculino que concorda com a terminação em “-o” do nome, a mãe questiona e a menina reafirma que há a presença do *aranho*. Quando a mãe percebe sobre o que a menina falava, ela confirma “*É mesmo tem uma aranha lá. Vamo matá ela?*”; a partir dessa fala, a criança deixa de tratar o animal como masculino e aconselha a mãe tratando a aranha pelo pronome pessoal feminino “*ela*”: “*Cuidado que ela te morde*”.

Os episódios seguintes são semelhantes ao “*aranho*”, em que a criança altera um nome que é considerado pela norma como feminino e ela trata como masculino.



**Episódio 4:**

(Mãe questionando RA sobre os sons que os animais fazem)

M: O que que é isso, é aquilo que faz assim “béééé”

RA: Béééé

M: O que que é isso?

RA: Faiz assim: béééé

M: É, o que que é isso? Car- ne- RA: **la**

M: Carneirinho

RA: Caneilinho

(RA 2;04.19)

Quando a mãe produz a onomatopeia referente aos sons produzidos pelos carneiros e questiona a criança sobre o assunto, inicialmente ela responde com o próprio som: “bééé”, não sendo a resposta esperada pela mãe, que, desse modo, se vale de outros recursos, no caso a silabação da palavra carneiro, no intuito de fazer com que a criança chegue à resposta esperada. A partir disso, RA atende, parcialmente, às expectativas da mãe, uma vez que completa o nome como se “*carneira*” fosse o par feminino do carneiro.

Nas maneiras que Carvalho propõe a formação do feminino, temos que:

Certos nomes são usados apenas no masculino; o feminino semanticamente equivalente passa a ser uma forma vicária, ou substituta, que por sua vez, também só é usada no feminino.

homem- mulher, bode- cabra, zangão- abelha, cavalo- égua, cavalheiro- dama, compadre- comadre, frade- freira, frei-sóror, genro- nora, marajá- marani, touro- vaca, rajá- rani, cão- cadela... (CARVALHO, 2007, p. 157)

A forma feminina que emerge da fala da criança, portanto, segue o padrão da língua citado anteriormente, retirando a vogal “-o” e acrescentando a vogal “-a”. Apesar de essa ser a forma mais recorrente no português, em alguns casos ela não se aplica, como por exemplo, nas formações feitas por heteronímia. Esse tipo de “erro” também aparece no episódio seguinte.

**Episódio 5:**

(Criança contando historinha para a mãe)

RA: E daí **o abelhinho**, foi andá/ andá/ andá co Bernardo e Bianca, e o gato malvado foi lá

M.: comeu?

(RA 3;09.04)

Na fala adulta, não é comum ouvirmos “abelho” ou “abelhinho”, o registro do dicionário em relação à abelha diz que o nome é um substantivo feminino, além disso afirma que o masculino é um zangão. Como vimos acima na citação de Carvalho (2007) esses substantivos constituem seus pares semanticamente equivalentes a partir de heteronímia. Dessa forma, *abelho* e *abelhinho* surgem na fala da criança como inovações permitidas pela língua.

O próximo episódio também mostra um exemplo de pares feminino-masculino que são manifestados na língua por palavras diferentes.

### **Episódio 6:**

(Mãe e criança conversando sobre o que é feminino e masculino)

M.: a estrela é homem ou é mulher?

P.: SI

RA.: home/ home (sussurra)

RA.: porque mulher num/ nu/ num/ num é **cavala** (MIA) e égua

M.: (breve riso)

RA.: égua

M.: mais a estrela não é égua?

RA.: SI

M.: é homem? É cavalo?

M.: Hum! Tá legal!

M.: você qué dormi?

(RA 3;09.12)

O episódio seis foi registrado poucos dias mais tarde que o episódio cinco, porém já aponta para uma maior sensibilidade da fala de RA em relação ao gênero das palavras associadas aos animais. Nesse dado, RA estava conversando com a mãe, pouco antes de dormir. Ao ser questionada sobre a estrela, a menina a chama de *homem*, o que para nós é tido como substantivo feminino. Até então, essa variação já era recorrente na fala da criança, como foi visto nos dados anteriores. Na expectativa de que a criança continue alterando o gênero das palavras, ela continua sua reflexão, e isso faz com que a pesquisadora se surpreenda com o pensamento dela, pois ela disse que *mulher* não é *cavala*, é *égua*.

Nesse ponto, é possível levantar a hipótese de que a criança já está sensível aos acontecimentos da língua (ainda que isso seja de certa forma inconsciente<sup>197</sup>). De fato, na fala adulta, tratamos como par do sexo oposto ao cavalo a égua, porém, vimos que em período anterior a criança ainda não produzia nomes de animais a partir da heteronímia, como mostrado no episódio quatro.

A título de curiosidade, é interessante destacarmos que também há registro no dicionário da forma “cavala”, que é definida como substantivo feminino cuja a atribuição é ser um peixe marinho comestível, portanto, a construção “cavala” não configura um erro de acordo com a norma, mas acreditamos que com esse sentido a palavra “calava” não é recorrente no universo infantil.

### **Episódio 7:**

(Criança enrolando o chiclete como se fosse massinha de modelar)

M: Que cê tá fazeno com o chiclete?

RA: Tô.. Tô fazeno uma coisinha

M: Que coisinha? Wh?

RA: Um **cobrinho** assim

M: Um o que?

RA: Um (MIA) um menininho

M: Um cobrinho

(RA 3;00.07)

Esse dado especificamente nos mostra a relação direta entre gênero biológico associado ao gênero gramatical. Uma vez que ao ser questionada pela mãe sobre o que estava fazendo, a criança responde que era um menininho, portanto, “*a coisinha*” que ela estava fazendo configurava algo do universo masculino, não poderia ser chamada por nomes que designassem feminino como *cobra* ou *cobrinha*, mas sim no masculino, como ela mesma caracteriza “*um cobrinho*”.

O substantivo “*cobra*” é um exemplo recorrente na gramática para ilustrar casos de epícenos, aqueles que apresentam a mesma forma para designar tanto a versão feminina quanto a masculina. Quando é necessário evidenciar essa diferença se acrescenta

---

<sup>197</sup> Não atribuímos à criança a noção de consciência e intencionalidade no processo de aquisição da língua.

a palavra macho ou fêmea. Nesse caso, porém, não foi o que RA fez, ela construiu o masculino flexionando para o diminutivo e acrescentando a partícula “-a”.

Como foi apresentado acima, a fala de RA nos mostra um campo fértil para a questão do conflito entre gênero gramatical e biológico. Com intuito de ilustrar que a marcação de gênero divergente nos nomes de animais é recorrente, na sequência, mostraremos episódios de quatro crianças. Os dados foram retirados de Santos (1997), mas estão citados em Figueira (2001), que estudou a marcação divergente de gênero na fala infantil dentro da mesma perspectiva apontada neste trabalho.

(As crianças em círculo- hora da rodinha- contando o que fizeram no final de semana.)

P: Fala Carolina!

C: Eu fui no hotel e eu vi uma **gala** botar um ovo.

(2;05.12)

(Mesmo contexto anterior.)

P: E você Bruno, o que você fez no fim de semana?

B: Fui no sítio. Tinha pato, pata, boi, **bóia**.

(Raphael responde)

R: No meu sítio tem bode, **boda**, porco, porca.

(2;03.12)

(A professora e as crianças estão confeccionando um painel sobre animais.)

R: Amanhã vou trazer um urso.

P: Ótimo Raphael, quem mais vai trazer bichos amanhã?

(Mateus se precipita.)

M: Eu vou trazer a foto da minha **cavala**.

(2;05.15)

(SANTOS 1997, *apud* FIGUEIRA 2001)

As construções feitas pelas crianças do exemplo acima, como “*cavala*” e “*boda*”, são semelhantes às de RA mostradas anteriormente. O que há de novo no dado acima é a construção para o feminino de “*galo*” que não foi feito por meio do fenômeno da derivação, mas sim apenas acrescentando a partícula “-a”, como se fosse apenas uma flexão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ligada à categorização formal do gênero, aparece a categorização semântica, que trata da relação entre o gênero natural, ou biológico do referente. Essa categorização acontece de acordo com a representação dos objetos do mundo por suas propriedades. Para Camara Jr. (1972), o gênero é tratado de modo confuso e incoerente nas gramáticas, e um dos motivos disso é a incompreensão semântica de sua natureza, por ser associada ao sexo dos seres.

Na mesma perspectiva, quando se trata da marcação do feminino e masculino para seres animados, é comum que a criança atribua essa marcação a seres que a gramática normativa trata de forma genérica.

Os dados apresentados, embora sejam do contexto de fala infantil, sustentam a teoria do conflito entre o gênero natural e gramatical. Além disso, corroboram demais estudos acerca do gênero na aquisição de linguagem. Apesar de serem configurados como desvio da norma padrão, no contexto de aquisição da língua materna, eles aparecem como inovações lexicais, formas analógicas que a língua permite que sejam construídas.

No processo de aquisição de linguagem, a designação de gênero para seres animados, no caso nomes de animais, pode ser realizada com êxito pela criança ao estabelecer a relação entre gênero natural e gramatical. Afinal, assim como Luft (1978) diz que a categoria *gênero* é linguisticamente facultativa, o exemplário acima nos mostra que essa escolha pode acontecer dentro dos limites permitidos pela língua.

## REFERÊNCIAS

- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Nacional, 2009.
- CAMARA Jr, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Considerações sobre o gênero*. In: Dispersos. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- \_\_\_\_\_. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1975.
- CARVALHO, José Augusto. *Gramática superior da Língua Portuguesa*. Vitória, ES: Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.
- DE LEMOS, Cláudia Thereza Guimarães. *Sobre aquisição da linguagem e seu dilema (pecado) original*. Boletim da Abralín, 1982, 3, p.97-126.

\_\_\_\_\_. *Processos metafóricos y metonímicos como mecanismo de cambio*. Substratum, 1992, 1, p.121-135.

\_\_\_\_\_. *Sobre interacionismo*. Letras de Hoje, Porto Alegre v.34, n3, p.11-16, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sobre fragmentos e holófrases*. COLOQUIO DO LEPSI IP/FE-USP, 3., 2002, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000032001000300005&script=s\\_ci\\_arttext&tlng=pt](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000032001000300005&script=s_ci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 11 Fev. 2018.

FIGUEIRA, Rosa Attié. *A palavra divergente: previsibilidade e imprevisibilidade nas inovações lexicais da fala de duas crianças*. In: Trabalhos de linguística aplicada, Campinas: Editora da Unicamp, v. 26. p.49-80, 1995

\_\_\_\_\_. *Marcas Insólitas na Aquisição do Gênero. Evidência do fato autonímico na língua e no discurso*. Linguística, São Paulo, v. 13, p. 97-144, 2001.

LUFT, Celso Pedro. *Moderna gramática brasileira*. 2ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

SANTOS, Patrícia. *A construção dos significados: um caminho possível*. Londrina: Ed EL, 1997.

SCARPA, Ester Mirian. *Aquisição da Linguagem*. In: Mussalim, Fernanda; Bentes, Anna Christina (Orgs.). *Introdução à linguística: Domínios e fronteiras*. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2012. v. 2, p.241-271.

SILVA, Joaquim Pereira. *A questão polêmica da flexão de gênero (Alguns textos básicos para sua discussão)*. 1ed. Rio de Janeiro, 2004.

## O MANIFESTO MARGINAL E AS SUAS MARGENS: UMA QUESTÃO DE REPRESENTATIVIDADE FEMININA

Priscila Linhares Velloni<sup>198</sup>

**Resumo:** Ferréz, no início dos anos 2000, desenvolveu um verdadeiro manifesto literário em parceria com a Revista Caros Amigos e o grupo 1DaSul, dividido em três atos. O autor visava abrir espaço, em meio à hermética cena literária, para a inserção de artistas provindos de zonas periféricas urbanas e outras minorias sociais, como indígenas, sujeitos em condição privativa de liberdade e mulheres, adjetivados enquanto produtores de uma “Literatura Menor”. No entanto, partindo dessa proposta central de abertura polifônica na ficção brasileira, levanta-se o seguinte questionamento: a representatividade dos participantes dos volumes especiais da série “Literatura Marginal - a cultura da periferia” é igualitária? Central a este breve artigo, que, após averiguá-lo, pretende analisar especificamente as vozes femininas partícipes, atentando-se, especificamente, às temáticas abordadas nas produções, às origens geográficas, a participação efetiva em algum movimento social ou mesmo musical de três delas, que são, respectivamente: Maria Conceição Paganele, Dona Laura e Elizandra Souza.

**Palavras-chave:** Ferréz. Revista Caros Amigos. Literatura Marginal. Representatividade Feminina.

**Abstract:** Ferréz, in the early 2000s, developed a veritable literary manifesto in partnership with Caros Amigos Magazine and the 1DaSul group, divided into three acts. The author aimed to open space, in the midst of the hermetic literary scene, for the insertion of artists from peripheral urban areas and other social minorities, such as indigenous people, individuals in deprivation of liberty and women, adjectives rather than a "Smaller Literature". However, an integral part of the central proposal of polyphonic opening in Brazilian fiction, survey and subsequent questioning: is a representative of the participants of the special volumes of the series "Literatura Marginal - a cultura da periferia" egalitarian? Central to this brief article, which, after investigating it, intends to analyze specifically the female voices involved, focusing specifically on the themes addressed in the productions, the geographical origins, the effective participation in some social movement or even musical of three of them, who are respectively: Maria Conceição Paganele, Dona Laura and Elizandra Souza.

**Keywords:** Ferréz. Caros Amigos Magazine. Marginal Literature. Female representativeness.

*A experiência da realidade não é a mesma para todos.  
Hernst Block*

---

<sup>198</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [prill1303@gmail.com](mailto:prill1303@gmail.com). Bolsista FAPESP (Processo nº 17/16444-6).

## INTRODUÇÃO

Entre os anos de 2001 e 2004, Ferréz – codinome<sup>199</sup> usado pelo escritor Reginaldo Ferreira da Silva – desenvolveu um projeto editorial intitulado de “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, em parceria com a Revista *Caros Amigos* e com o grupo 1DaSul<sup>200</sup>, o qual tinha como interesse medular a divulgação de produtores artístico-culturais provenientes de regiões periféricas urbanas e de minorias sociológicas (como sujeitos em condição privativa de liberdade, indígenas e mulheres). Além do esforço em proporcionar uma oportunidade ímpar a esses artistas, a proposta também tinha como objetivo a promoção identitária desses sob o resguardo nominal de “marginais”.

A concretização desse prospecto encabeçado pelo autor proveniente de Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, fomentou a organização de um movimento fortemente alicerçado nas diretrizes do manifesto literário delineado pelos três atos que compõem a edição especial do periódico em questão. Apontada a sua importância enquanto matriz gerativa desse grupo de escritores que até então estavam à deriva literária por pertencerem a grupos sociais minoritários, o presente trabalho delimita os seus volumes como *corpus laborativo*, apresentando dois focos de interesse investigativo: o primeiro relacionado aos problemas que circundam esse lugar determinante reivindicado pela nomenclatura proposta, principalmente relacionados à representatividade feminina; e o segundo concernente ao mote da escrita dessas mulheres partícipes do periódico.

Com o intuito de atingir resultados tangíveis que supram os objetivos previamente propostos por este estudo, pretende-se averiguar as mudanças ocorridas no panorama histórico e literário brasileiro que permitiram a inserção dessas novas vozes discursivas e a sólida estruturação do movimento Marginal. Após isso feito, intende-se realizar uma análise quantitativa dos dados apresentados nos perfis biográficos dos 48 participantes do manifesto “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, verificando a origem geográfica, a relação com movimentos sociais, musicais e literários, assim como a origem etnológica e a identificação de gênero desses artistas.

Após esse levantamento, será feita uma leitura atenta aos textos “Sonho de uma

---

<sup>199</sup> Formado a partir da “simbiose de dois líderes populares do passado: Virgulino Ferreira e Zumbi dos Palmares. Desta união resulta o escritor do cenho franzido e cara de poucos amigos.” (PATROCÍNIO, 2013, p. 150).

<sup>200</sup> O significado da sigla é atribuído por Ferréz em seu blog: “Todos 1 pela dignidade da Zona Sul.” “O projeto foi concebido enquanto um movimento social que objetivava fortalecer os elos comunitários da região do Capão Redondo.” (PATROCÍNIO, 2013, p. 150-51). Os seus integrantes formavam a comissão que selecionava os participantes dos atos da *Caros Amigos/ Literatura Marginal*.



mãe da Febem”, de Maria Conceição Paganele, que se encontra no ato II; “Vingança de Brechó”, de Dona Laura, presente no ato III; e dos quatro poemas de Elizandra de Souza, que são respectivamente “um feto”, “suicídio”, “lixão” e “Maria”, que também estão inseridos no último volume da revista, atentando-se às temáticas abordadas.

## O PROCESSO DE ABERTURA POLIFÔNICA E O INÍCIO DO MOVIMENTO MARGINAL

Nos meandros das décadas de 1930 e 40, a alta-roda elitista brasileira encucada com o signo do progresso importado do *autre mer* europeu e, a posteriori, estadunidense, desenvolveu projetos centrados em políticas de abertura econômica ao capital estrangeiro e de implantação de indústrias operantes a níveis internacionais, como forma de alavancar a então pátria subdesenvolvida com alto potencial emergente. Essas medidas, acentuadas no período do regime militar (1964-1985), promoveram uma intensa translocação populacional do campo agrário à *urbe* fabril, a qual se tornava cada vez mais convidativa ante a promessa da oferta de melhores condições empregatícias e salariais. Todavia, esse montante migrado – principalmente para a região Sudeste do país –, somado às exigências qualificativas da mão de obra operária, acabou por desequilibrar a balança sistêmica da oferta e procura. Nessa conjuntura, “a economia cresceu acentuando os desníveis entre os vários grupos e as várias regiões. E os setores não-integrados aos novos mecanismos e às novas relações de produção ampliaram-se em progressão geométrica” (GONZAGA, In: FERREIRA, 1981, p. 148).

O resultado desse rearranjo estrutural no âmbito econômico do país foi o intenso processo de “favelização” dos grandes centros urbanos, iniciado na década de 1960. O surgimento dessas novas zonas metropolitanas homologou o distanciamento de realidades tão díspares e intensificou os contornos das esferas sociais, por meio da elaboração de discursos estigmatizantes. A doxa atribuída a esses sujeitos o título de “marginais” e os identificava como focos a serem combatidos, uma vez que eram associados aos problemas urbanos, dentre eles, o aumento da criminalidade, a pobreza, o banditismo e a violência. A via única percorrida pela marcha da desigualdade autenticava a produção cultural dos altos estratos sociais enquanto oficiais e operava em prol do apagamento *outsider*.

No entanto, o predicado que taxava os habitantes de regiões desprestigiadas

adquiriu uma nova significância valorativa no *intermezzo* temporal da vigésima primeira virada secular, em decorrência de mudanças fulcrais no panorama brasileiro: fissuras foram abertas, permitindo que esses “outros” se inserissem enquanto produtores discursivos ativos de suas próprias vivências, através de um longo e massivo processo de reinvidicação da própria voz. O movimento operado por esses sujeitos não remete apenas à viabilidade de locução, mas “da possibilidade de falar com autoridade” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 43), e mais do que isso, “de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura.” (PATROCÍNIO, 2013, p. 64).

Nesse decurso, o livro *Cidade de Deus* (1997), escrito por Paulo Lins, é considerado o marco inicial<sup>201</sup> desse processo de abertura polifônica no campo literário, posto que

O romance modifica radicalmente o paradigma da representação subalterna no Brasil, ao representar – de uma forma inaugural nas letras brasileiras – a visão da pobreza, de dentro [...], ou seja, a um narrador que escreve ou poetiza a vivência da favela ou comunidade não a partir da perspectiva exterior de um especialista, um antropólogo, jornalista, assistente social, como tradicionalmente se fez no Brasil, mas como alguém que ali morou de fato muitos anos, dono portanto de uma experiência autêntica da realidade que narra, e que o autoriza a falar dela (PENNA, 2013, p. 283-84).

Apesar do autor ser reconhecido enquanto prógono da mudança angular prismática ocorrida no cenário das letras brasileiras, em razão de sua composição narratológica refletir diretamente a sua vivência social locativa de uma zona periférica carioca, conforme bem pontua João Camillo Penna no trecho acima apresentado, nunca reconheceu a marca de “marginal” a seus escritos, nem tinha a pretensão. Esse título somente será entendido como identidade autoral pelo seu legatário, Ferréz, com a publicação, não sem grande esforço de inserção no meio literário, de seu livro *Capão Pecado*, lançado no ano de 2000, pela editora Labortexto, com o qual “o vínculo entre rua e discurso é reafirmado, ou seja, a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia.” (NASCIMENTO, 2009, p. 114-5).

O escritor do romance proveniente da tão desprestigiada Zona Sul paulista, por ser

---

<sup>201</sup> A obra é considerada pioneira nesse processo pelo fato de ter sido escrita por um autor que habitava a região periférica do Rio de Janeiro descrita na narrativa, no entanto, anteriormente a sua publicação já se verificavam alguns casos pontuais no circuito literário brasileiro, a tomar como exemplo Carolina Maria de Jesus, João Antônio, Solano Trindade e Plínio Marcos.

“detentor de uma visibilidade ímpar” (PATROCÍNIO, 2013, p. 170), eleva o seu reconhecimento nominal à dimensão de movimento<sup>202</sup>, por meio da parceria com a Revista *Caros Amigos*, conforme já foi pontuado anteriormente nesse trabalho. Esse só se solidificou por conta dessa nova estruturação social do panorama brasileiro, que permitiu que esses sujeitos oriundos de zonas socialmente desprestigiadas se reconhecessem enquanto produtores culturais.

#### A MARGINALIDADE ENQUANTO PONTO ESTIGMÁTICO DE UMA LITERATURA MENOR

Aberta a discussão que tange a consagração do atributo “marginal”<sup>203</sup> enquanto arcabouço identificador do movimento composto por autores oriundos de subúrbios metropolitanos e pertencentes a minorias sociais, neste momento da pesquisa, se faz necessária uma breve revisão terminológica relacionada às discussões em voga no campo literário brasileiro, visto que esses escritores encontram desprestígio e resistência em seu reconhecimento por parte da crítica, referenciados, muitas vezes, enquanto produtores de uma “literatura menor”.

Esta rotulação apenas existe em virtude de relações hieráticas e, ao mesmo tempo, antagônicas de reconhecimento valorativo textual, estabelecidas em um meio artístico de difícil delimitação fronteiriça, uma vez que, segundo a conceituação atribuída por Marcos Natali em seu texto intitulado “Além da Literatura” (2006), todas as produções que se encontram fora do âmbito historiográfico são enquadradas dentro dessa ampla moldura que é a Literatura.

Isto posto, as lendas, os cantos, o folclore, assim como a literatura produzida por negros, indígenas, marginais, mulheres e outras minorias sociológicas nacionais não são

---

<sup>202</sup> Interessante pontuar que “A literatura da periferia de São Paulo se divide em dois períodos históricos: a) Literatura Marginal, de 2000 a 2005 e b) Literatura Periférica, a partir de 2005 até os dias atuais. [...] O segundo período é marcado pela ascensão dos saraus, principalmente do Sarau da Cooperifa” (LEITE, 2014, p. 1).

<sup>203</sup> O termo “marginal” não é uma novidade no meio literário, uma vez que era usado anteriormente na identificação de alguns literatos associados ao movimento da contracultura dos anos de 1970. A esse respeito Heloísa Buarque de Hollanda esclarece: “*Los poetas marginales cariocas eran, en su gran mayoría, universitarios, pertenecientes a la clase media, digamos, una clase media más alta que baja, adoraban la alegría y la irreverencia, y eran claramente contra-culturales. O sea: contra la literatura establecida contra el mercado, contra el sistema. [...] El nombre de marginal tenía que ver con una posición contra el sistema, fuese político, religioso, educacional, inclusive el literario. Aparentemente, no se decían escritores y, como decían, escribían ‘por azar’, intentando fundir vida y obra. Marginales, por lo tanto, por propia voluntad, por decisión y por opción ideológica y literaria*” (HOLLANDA, 2009, In: TENNINIA, 2014, p. 217).

tidas como formas “complexas e difíceis de produção escrita”, nem relacionadas a “grande civilização”. (CANDIDO, 1995, p. 242). Assim, a proveniência discursiva do material literário relacionado tanto ao gênero textual quanto a seus produtores, são demarcadores de suas posições enquanto subcategorias dentro desse vasto quadro, por meio de adjetivações que refletem os estratos de uma classificação literária concêntrica: “Literatura Negra”, “Literatura Feminina”, “Literatura Marginal”, e certas vezes, duplamente demarcada, como o caso da “Literatura Marginal Feminina”.

Com relação à alcunha de “marginal”, o estudioso Robert Ponge define esse tipo de produção como sendo a “literatura que, **num momento dado, aparece** à classe dominante (isto é, à classe dominante e/ou a seus ideólogos, seus críticos, sendo o consenso relativamente unânime) como **outra**, como não lhe pertencendo” (PONGE, In: FERRIERA, 1981, p. 139). Apesar de ser uma definição, em certo grau, datada, esses escritores ainda são considerados “outros” opositivos à classe dominante, no entanto, com a abertura polifônica subalterna, essa forma de escrita que “está sendo produzida por quem está excluído social, econômica e literariamente” (HOSSNE, 2003) tornou o campo literário uma arena na qual se enfrentam vozes já consagradas e vozes ainda “não autorizadas”, esses últimos, por sua vez, “querem fazer, assim, de sua voz, um protesto contra as estruturas sociais que oprimem essa grande parte da população sem oferecer-lhes qualquer oportunidade de modificação” (POLINÉSIO, 1994, p. 153).

A estruturação dessa voz “não autorizada” em um movimento literário liderado pelo autor de *Capão Pecado* transfigurou esse tom taxativo à produção desses autores, fazendo dela o seu eixo identificador. Conforme Ferréz afirma: “A gente separa só pra ter uma proteção também. Porque o cara fala... gosta de te rotular pra te discriminar. E a gente rotula pra ter uma proteção. Pra falar que a gente também não faz parte daquela literatura contemporânea boazinha que os caras fazem e tal.” (FERRÉZ, ENTREVISTA, 16/05/2007. In: SILVA, 2013, p. 633-34).

## AS (SUB)MARGENS MARGINAIS

Sem grau algum de dúvida, a formação do escudo nominal que “protege” os membros desse grupo marginal, não diferente do campo literário, apresenta como insígnia a segregação, uma vez que a representatividade dentro desse movimento não é igualitária, podendo ser verificada pela análise quantitativa dos 48 perfis autorais apresentados em

pequenas formulações biográficas ao final de cada uma das contribuições da edição especial da Revista *Caros Amigos*.

O ato I (2001) contou com a participação de dez autores, sendo que oito deles eram originários ou moradores, à época da publicação, de regiões periféricas do estado de São Paulo e apenas dois dentre eles eram habitantes de zonas suburbanas cariocas, Edson Veóca e o já consagrado Paulo Lins; apenas Éرتون Moraes estava engajado em um movimento social chamado “Trokaoslixo”; Atrês e Cascão eram MCs dos grupos musicais Outra Versão e Trilha Sonora do Gueto respectivamente; oito já tinham livros publicados; nenhum dos partícipes desse ato encontrava-se em estado de privação de liberdade nem eram indígenas; além do mais, todos eram homens.

O ato II (2002), devido às proporções difusivas tomadas pela publicação do primeiro volume do movimento, editou a laboração de 28 escritores, sendo que Ferréz e Cascão já haviam contribuído com suas produções autorais no primeiro volume. Dentre eles, dezoito eram residentes de periferias paulistas e os demais provenientes dos estados do Rio de Janeiro, Ceará, Piauí, Mato Grosso do Sul, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Sul e apenas um residia fora do país, o mexicano Comandante Marcos; oito deles estavam relacionados a causas sociais e seis a movimentos musicais; Gato Preto e Ridson Mariano da Paixão participavam do grupo de cordel urbano “Extremamente” e Ferréz relacionado à “Literatura Marginal”; quatro já tinham publicação de livro; Almir Cutrin Costa Júnior e Geraldo Brasileiro estavam presos no momento da edição; Káli-Arunoé e Maria Inziné eram as únicas duas participantes de origem indígena; e, além dessas duas, mais três mulheres participaram do periódico (Maria da Conceição Paganele, Dona Laura e Cláudia Canto).

Por fim, o ato III (2004) apresentou em sua publicação os materiais de dezenove autores, dos quais, Alessandro Buzo e Atrês já haviam contribuído com o primeiro ato e Gato Preto, Ridson Mariano da Paixão, Preto Ghóez, Jonilson Montalvão e Dona Lauto com o segundo. Dentre eles, quatorze possuíam origem geográfica paulista e os demais oriundos da Bahia, Piauí, Rondônia, Rio Grande do Sul e Brasília; quatro desses autores estavam relacionados a causas sociais; sete participavam de grupos musicais relacionados ao *rap* e ao *hip hop*; três estavam inseridos em movimentos literários; cinco já haviam publicado livro à época da publicação; nenhum partícipe desse ato estava isento de liberdade nem era indígena; e, quatro mulheres apresentaram seus materiais autorais, que são Cernov, Lutigarde, Elizandra Souza e, novamente, Dona Laura.

O manuseio numérico planifica esse mosaico identitário supostamente heterogêneo abarcado pelo designativo “marginal”, evidenciando as suas nuances representativas. À vista disso, é notável que para a edição do primeiro volume foram selecionados apenas artistas residentes do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, com a participação de encarcerados, indígenas e mesmo mulheres completamente descartada. O caráter excludente desse primeiro ato poderia ser justificado pelo fato de possuir um forte teor promocional de projeto ainda em um tímido processo de consolidação, com pouca filiação artística. Não obstante, mesmo os atos seguintes terem apresentado em seus índices uma maior diversidade compositiva da margem, em decorrência da difusão e adesão ao movimento proposto pelo autor de *Capão Redondo*, a discrepância representativa permanece.

Identificadas essas minorias dentro dos atos compositivos do manifesto literário Marginal, se verifica que o relevo adquirido pelos autores provenientes de zonas de exclusão metropolitana fora do Estado de São Paulo é de apenas 23%; de origem étnica indígena, assim como de presidiários, de 2%; e a representatividade autoral feminina era de somente 17%.

#### OITO VEZES MULHER

O baixo percentual representativo feminino confirma o que já foi discutido anteriormente nessa pesquisa: a existência de margens dentro da própria margem. Dessa forma, as vozes artísticas femininas configuram uma subcategorização à Literatura Marginal, que continua apresentando como local identitário as áreas desprestigiadas socialmente, no entanto, agora expondo uma perspectiva gendrada.

Os perfis das oito mulheres partícipes dos volumes da edição especial são extremamente diversificados, no entanto, algo une essa produção feminina, que apresenta uma “função política, na medida em que [...] procuram, por meio das mais diferentes formas de representação, desconstruir noções conservadoras de [...] gênero, reconstruindo, revalorizando e revitalizando aspectos de cada um, sempre escamoteados pelas estruturas sociais conservadoras” (PELLEGRINI, 2002, p. 361).

Como forma de averiguar essa função de posicionamento político, mesmo que não explícito, das autoras frente a sua condição de gênero, serão analisadas, a seguir, as temáticas abordadas no conto “Sonho de uma mãe da Febem”, de Maria da Conceição

Paganele, “Vingança de Brechó”, de Dona Laura e os quatro poemas de Elizandra Souza, intitulados respectivamente “Um feto”, “Suicídio”, “lixão” e “Maria”.

#### MARIA CONCEIÇÃO PAGANELE

*“Maria da Conceição Paganele, moradora de Cidade Tiradentes, bairro pobre no extremo leste da cidade de São Paulo. É uma das fundadoras e atual presidente da AMAR, a associação que reúne mães que têm filhos internados na Febem.” (LM-II, 2002, p. 8)*

O seu texto intitulado “Sonho de uma mãe da Febem” foi um dos selecionados para a composição do segundo ato do manifesto. Conforme se pode inferir pelo título, a formulação narratológica que é desenvolvida ao longo do conto é a situação de uma mãe que possui o seu filho internado na Febem. Os sofrimentos e as angústias da narradora são explorados por meio de um processo de revisitação de memórias, iniciado a partir do momento em que seus anseios juvenis de um futuro próspero são quebrados em decorrência a uma péssima união matrimonial, na qual o seu cônjuge, além de ser alcoólatra, é extremamente violento.

Após traçado esse primeiro cenário, que se configura extremamente opressivo à condição da mulher em uma sociedade estruturada sob a égide patriarcalista, a narradora apresenta a sua segunda desventura. Devido a um ataque cardíaco o seu marido vem a óbito, deixando-a sozinha para sustentar os seus filhos ainda pequenos e, como os recursos eram escassos, não tinha como contratar uma pessoa que os olhasse enquanto enfrentava os exaustivos turnos de trabalho, deixando-os sozinhos. Aparentemente, essa remodelação enfrentada pela família parecia ter ocorrido de modo plácido, no entanto, a narradora logo descobre o maior infortúnio de sua vida, que era o envolvimento de seu filho caçula com o universo das drogas.

O menino, ainda menor de idade, por ser usuário de substâncias tóxicas, acabava cometendo atos ilícitos e se envolvendo em problemas com a polícia, que o tratava de maneira hostil e humilhante. A forma desrespeitosa como esses agentes agiam com o rapaz se estendia à sua família, que, por serem desfavorecidos economicamente e moradores de uma região de desprestígio social, os associavam enquanto pactuantes às infrações do menor, conforme é claramente narrado na seguinte cena:

Uma certa noite a polícia no seu portão perguntou se todos ali eram ladrões o seu pródigo estava na delegacia, os policiais a ofenderam, dizendo que na sua casa havia drogas e armas. A sua filha mais velha os mandou revistar a casa, e assim ela entrou no carro, e ali atrás deitado no solo da viatura o seu filho algemado, tamanha dor gritou pelo seu nome. O que você fez? Estava drogado, respondeu, roubei um carro. Ninguém neste mundo podia imaginar tamanha dor da sonhadora sozinha naquele DP. (PAGANELE, LM-II, 2002, p. 8)

Ao contrário do que é suposto pelos agentes militares, a família do jovem infrator não compactuava com as ações por ele tomadas. Principalmente a sua mãe, que se sente culpada pela ausência em sua criação, e ao vê-lo naquele estado deplorável procura ajuda em instituições do Estado, como o Conselho Tutelar e o Fórum da Infância, mas todas as portas são radicalmente fechadas, não encontrando a quem recorrer. No entanto, a esperança da genitora é despertada novamente quando o seu menino vai para a Fundação do Bem-Estar do Menor (Febem), achando que esse era um lugar onde ele iria se reabilitar de modo pacífico. A realidade se revela outra, a narradora ao visitar o menor testemunha as condições precárias na qual o seu filho estava vivendo e assim descobre o que realmente é a Febem:

O que é Febem? Fundação do Bem-Estar do Menor. Mais uma vez, é sonhadora e acredita que é um colégio especial, para jovens especiais, como o seu menino, e que lá ele estaria sendo tratado, longe das drogas, da exploração dos traficantes, espancamento da polícia. Enfim, seria tratado com certeza, teria naquela escola os melhores psicoterapeutas, assistentes sociais, uma equipe selecionadíssima, pois o valor que é pago para atendimento a esses jovens é muito alto, 1800 reais é muito dinheiro. Passam alguns dias, a visita, que horror, ele já tinha sarna, as roupas, ou grande demais ou pequenas. (PAGANELE, LM-II, 2002, p. 8)

Nessa cena relatada, todas as suas expectativas são duramente estilhaçadas. A dor aguda sentida por ela ao ver o seu rebento daquela maneira faz com que a narradora tome a iniciativa de fundar a “associação que reúne mães que têm filhos internados na Febem” (AMAR), a qual promove, por meio de um processo de compartilhamento de semelhantes vivências, a união de mães que sofreram tanto quanto a autora.

Ao analisar o conto de Maria da Conceição Paganele, se constata que há questões que perpassam o ponto norteador da narrativa apresentado já em seu título, como a violência doméstica, a submissão da mulher, as condições financeiras precárias, as consequências do vício das drogas e do álcool. Além do mais, é interessante pontuar que o intuito da participação de Paganele na revista não é a sua promoção literária, mas sim a divulgação do amparo proporcionado por sua associação.



## DONA LAURA

*“Dona Laura é moradora da Colônia de Pescadores Z-3, em Pelotas, RS. Ela alfabetizou-se aos 50 anos e não parou mais de escrever, tornando-se uma espécie de porta-voz de sua comunidade.”* (LM-II, 2002, p. 9);

*“Laura Matheus, escritora participou do Literatura Marginal Ato II e é porta-voz de sua comunidade na colônia de pescadores Z-3, em Pelotas, RS.”* (LM-III, 2004, p. 27)

Conforme já mencionado anteriormente, Dona Laura foi a única autora participante da revista que teve seus materiais autorais publicados em mais de um ato. O seu primeiro texto selecionado foi o conto intitulado “Olhos de Javair”, presente no ato II, e o segundo, com o qual será travado um contato analítico direto, “Vingança de Brechó”, foi escalado como integrante do ato III.

O conto narra a história de uma moça indígena, chamada Potira, a qual, por possuir um espírito liberto, mantém fortes vínculos com a natureza local. Os prados e as cachoeiras compositivas da localidade despertam a sexualidade da índia, que não tendo amarras amorosas, estabelece contato com diversos homens de seu vilarejo. Um deles, Brechó, que era o seu melhor amigo, acaba se apaixonando por ela e pleiteando o seu amor por ela a todos da cidade. Januário, membro de um grupo adversário, não aceitando essa atitude tomada por Brechó, por também possuir sentimentos por Potira, se envolve em uma briga de bar com o moço e acaba saindo machucado.

Nesse entretempo, a moça acaba engravidando e se mudando para a casa de Brechó, o qual tinha arranjado um emprego para manter a criança. No entanto, na ânsia de destruir por completo o seu rival, Janu, trama um plano de tirar o bem mais precioso de Brechó, Potira, que é assassinada brutalmente. A cena descritiva do encontro do corpo da moça é de alta voltagem poética, conforme se confere no excerto abaixo:

Rosa que nasceu no lodo tem vida curta, e nem é pela lama existente no lugar, e sim pelos olhares cobiçosos. Potira era uma semente rara, desviada da estufa. Aconteceu. O assassino, após saciar os seus instintos malignos, deixou o corpo dela à beira da cachoeira, para ser encontrado, e foi, ainda quente. Doou-se inteira, sem nada cobrar da vida, da qual foi arrancada escabrosamente, sem entender por quê. (MATHEUS, LM-III, 2004, p. 26)

O episódio revela a inocência de Potira com relação a situação que já vinha se esboçando anteriormente. Em decorrência a esse fato, o filho da jovem, Januário, e Brechó fogem, separadamente, para a cidade de São Paulo, onde enfrentam situações

adversas e acabam por se inserirem no mundo do crime. O destino traçado ao filho da índia é a sua morte pelo mesmo assassino da mãe, o qual acaba encarcerado na mesma prisão em que Brechó cumpria pena por estar relacionado às drogas. Os rivais validam as suas dívidas por meio de um duelo, em que os dois acabam mortos.

É perceptível pela diegese do conto “Vingança de Brechó”, que a autora toca em tópicos relacionadas à discriminação da liberdade sexual da mulher e à objetificação feminina por parte da dominação masculina. Além dessas questões relacionadas diretamente ao posicionamento corporal feminino dentro de uma sociedade conservadora, a violência é um elemento presente, iniciado pelo brutal assassinato da índia e intensificado quando a ambientação se volta à metrópole paulista.

#### ELIZANDRA SOUZA

*“Elizandra Souza é moradora do Jardim Noronha, Zona Sul de São Paulo, edita fanzine MJIBA há dois anos e mostra que, mesmo no meio do lixão, ainda podem nascer flores.”* (LM-III, 2004, p. 30)

A edição especial da Revista *Caros Amigos* selecionou quatro poemas autorais de Elizandra Souza para a edição do último volume do periódico, que são, respectivamente, “Um feto”, “Suicídio”, “lixão” e “Maria”. O primeiro deles retrata a condição de extrema exclusão social e econômica de uma menina, que, devido a circunstâncias massacrantes desigualitárias de um sistema opressor, tenta sobreviver com seus poucos recursos. A sua figura é tida como uma chaga pelo olhar tendenciosamente de soslaio “De uma hipócrita sociedade / Que vê seus filhos nas ruas / E diz que eles nada valem.” (SOUZA, LM-III, 2004, p. 30).

Nessa projeção preconceituosa da classe dominante, os carecerentes apenas se multiplicam, gerando descendentes incondicionados de sair dessa situação precária, acabando por macular cada vez mais as ruas metropolitanas. Dessa fora, a culpa da condição na qual a menina se encontra recai sobre seus pais “por a terem concebido / E não terem prevenido / E talvez um aborto praticado” (SOUZA, LM-II, 2004, p. 30). A consideração abortiva proposta no poema pode ser entendida de forma metafórica à questão social, uma vez que é mais fácil extinguir esse conjunto da população do que desenvolver medidas que os ajudem a sair dessa condição.

Em seu segundo poema, “Suicídio”, Elizandra identifica, através da formulação

de um eu-lírico feminino, as imigrações escravagistas promovidas pela coroa portuguesa no período colonial, como o problema embrionário da situação negra no Brasil. Esse desamparo territorial é colocado como uma dor que ainda é sentida por seus descendentes, conforme verificado nos versos “Sou apenas mais uma das arrancadas do seio materno / Estou com fome e frio / E não tenho teto. / Sou eu: / Mulher Negra (SOUZA, LM-II, 2004, p. 30).

O terceiro poema apresentado no periódico é intitulado de “lixão”; nele são retratadas as condições subumanas vivenciadas por catadores de lixo, os quais, reduzidos à condição de animais, procuram em meio aos dejetos já em putrefação algo que possa suprir a fome, para mantê-los vivos. O tom duro das linhas estruturadas pela autora pode ser fortemente sentido: Eles não se importam / Com os vermes e as moscas / Querem apenas encontrar / Uma forma de manter-se / Sobrevivendo nessa / Vida de opressão (SOUZA, LM-II, 2004, p. 30). A fome é tanta que para essas pessoas não importa se os resíduos alimentares consumidos já estejam contaminados.

Por fim, o seu último poema, “Maria”, apresenta, por meio de uma reconfiguração de elementos bíblicos, as decepções e o desamparo de uma mulher grávida, que não possui recursos nem condições financeiras de sustentar o seu filho que está para nascer. O desespero que é enfrentado pela moça reflete em seu filho, que agita-se em agonia da fome que irá passar no decorrer de sua vida.

Ao analisar as produções da autora, se nota que Elizandra Souza possui um perfil destoante das demais autoras estudadas até o momento no trabalho, por apresentar em suas composições poéticas “uma perspectiva negra, feminista, jovem, urbana, conectada com as inovações tecnológicas da vida moderna” (CASTRO, 2016, p. 54). No somar exegético dos quatro poemas inseridos no último ato da edição especial da Revista *Caros Amigos*, se verifica que há tópicos fortemente consolidados enquanto base crítica de seus posicionamentos políticos e sociais, como o preconceito sofrido por pessoas à margem das estruturas sociais solidificadas enquanto oficiais, a fome, a maternidade em um meio inóspito, as condições subumanas vividas por catadores de lixo, assim como os resultados das diásporas africanas e a conjuntura na qual as mulheres negras se encontram nos presentes dias.

## CONCLUSÃO

De tudo o que foi exposto no trajeto dessa pesquisa, depreende-se que a vulnerabilidade do termo “margem” incide em suas zonas limítrofes, as quais estão em um constante processo de reformulação e que se desdobram *ad infinitum*. Ao reivindicá-la enquanto sítio de identificação, Ferréz traçou as balizas de um novo movimento literário, cuja proposta central era a projeção de autores de origem locativa suburbana e de perfis sociais minoritários.

No entanto, ao pensar na representatividade dessas minorias partícipes dos três atos da edição especial da Revista *Caros Amigos / Literatura Marginal: a cultura da periferia*, é perceptível uma demarcação separativa relacionada às características étnicas, regionais e de gênero, em que apenas 23% dos 48 autores contribuintes do periódico em questão habitavam estados diversos de São Paulo, 2% eram indígenas, assim como outros 2% estavam em condição de encarceramento à época do lançamento da revista e 17% eram mulheres.

As autoras Maria da Conceição Paganele, Dona Laura, Cernov, Lutigarde, Káli-Arunoé, Maria Inziné, Claudia Canto e Elizandra Souza compõem esse percentual minoritário relacionado ao gênero autoral de tão difícil inserção no meio literário. Apesar de apresentarem perfis muito diversos, elas estão unidas pelos discursos de tom politizado correlacionado ao gênero.

Ao travar um contato direto com os textos de Maria da Conceição Paganele, Dona Laura e Elizandra Souza, respectivamente, se percebe que o motriz da escrita de cada uma delas está relacionado a intenções diversas: a primeira delas não tem o propósito de se tornar uma autora de livro, no entanto escreve como forma de promover a ajuda proporcionada pela ONG AMAR às mães de crianças na Febem; a segunda, ao conhecer tardiamente as letras, desenvolve um forte vínculo com a escrita e pretende se impulsionar enquanto escritora por meio do periódico; e a terceira imprimir suas questões sociais e políticas em seu fazer poético.

Algo em comum que a três autoras apresentam em seus escritos é a condição da mulher em diversas circunstâncias da sociedade conservadora e patriarcalista brasileira. Em “Sonho de uma mãe da Febem”, Maria da Conceição Paganele toca em questões de violência doméstica e a submissão da mulher; Dona Laura, em “Vingança de Brechó”, aponta em sua construção textual a objetificação feminina e a visão julgadora que a

sociedade apresenta com relação à liberdade sexual das mulheres; e Elizandra Souza, enquanto voz negra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1995. 358 p.

CASTRO, Silvia Regina Lorenso. "Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico". *Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea*, nº 49, 2016, p. 51- 77.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012.

FERRÉZ. *Blog*. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/>. Acesso em: 30 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo, SP: Labortexto, 2000.

\_\_\_\_\_. Entrevista 16/05/2003. \_\_\_\_\_. In: *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. p. 594-665.

GONZAGA, Sérgio. "Literatura marginal". In: FERREIRA, João Francisco (Coaut.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1981. p. 143-153.

HOSSNE, Andrea Saad. Depoimento ao programa "O mundo da literatura": Literatura marginal: tradição (30 min.). Produção: Ricardo Soares. São Paulo: Rede STV, 2003.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.

MODOS da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Organização de Alexandre Faria; Coorganização de João Camillo Penna, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2009.

NATALI, Marcos Piason. "Além da literatura". In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: DTLCC/USP, (9), 2006, p. 30-43.

PATROCÍNIO, Paulo Tornai do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. "A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade". *Revista de Filologia Românica*, 19, 2002, p. 355-370.

PENNA, João Camillo. "Capítulo 8: Mediação e inclusão". In: \_\_\_\_\_. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras: FAPERJ, 2013. p. 275-297.

POLINESIO, Julia Marchetti. "A difusão do novo modo de narrar". In: \_\_\_\_\_. *O Conto e as classes subalternas*. São Paulo, SP: Annablume, 1994. p. 153-161.

PONGE, Robert. "Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses". In: FERREIRA, João Francisco (Coaut.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1981. p. 137-142.

*Revista Caros Amigos/Literatura marginal*. Ato I. São Paulo, agosto de 2001.

\_\_\_\_\_. Ato II. São Paulo, junho de 2006.

\_\_\_\_\_. Ato III. São Paulo, abril de 2004.

## O RETRATO DE UMA SOCIEDADE DISJUNTIVA EM *CAMINHOS CRUZADOS*, DE ERICO VERISSIMO

Jaqueline Borges de Queiroz<sup>204</sup>

Resumo: *Caminhos Cruzados*, escrito na efervescência do debate sobre engajamento literário na década de 30, insere-se na ficção social do período ao trazer o retrato de uma sociedade brasileira na qual as diferentes classes sociais se relacionam, mas sem transpor os abismos que as separam – ou seja, uma sociedade disjuntiva. A própria estrutura do livro, através da “técnica do contraponto”, contribui para que os personagens se cruzem e realidades distintas convivam sem que as diferenças entre elas se apaguem. Além de abordar tais aspectos, este artigo busca evidenciar que, para além dos desníveis causados por desigualdades econômicas, o romance de Erico Verissimo também aborda a falta de coesão dentro das próprias classes sociais e famílias que retrata. Através da análise de alguns personagens, é possível perceber que tal disjunção é motivada por fatores como: adesão à modernidade, uma vez que membros de uma família de novos-ricos divergem sobre aderir ou não a hábitos americanos e europeus; letramento, pois há nas classes altas e baixas tanto personagens eruditos como menos letrados; e, por fim, capacidade de perceber o outro, já que os intelectuais – de ambas as classes – possuem percepções diferentes daqueles que são da sua ou de outra classe social.

Palavras-chave: Erico Verissimo. *Caminhos Cruzados*. Romance de 30. Disjunção.

Abstract: *Caminhos Cruzados*, written in the effervescence of the debate on engagement literature in the 30's, became inserted in the social fiction of the period bringing the representation of a Brazilian society in which different social classes get involved without overstepping the abyss that keep them apart – that is, a disjunctive society. The structure of the book itself, through the “counterpoint technique” allows characters to cross and distinguish realities in order to coexist without effacing the differences between them. Beyond the treatment of these aspects, this article aims to substantiate that on the side of the unevenness effect of the economic social inequality, Erico Verissimo's novel broaches the lack of cohesion among the social classes and the families it depicts. Through the analysis of some characters it is possible to perceive that such disjunction is motivated by factors like: adhesion to modernity, since members of a nouveau-rich family disagree on being or not part of American and European wants; literacy, because there are savant and illiterate characters in both classes. Finally, the capacity to perceive the other, inasmuch the intellectuals – in both social classes – has different perceptions of people who belong to theirs or other social classes.

Key-words: Erico Verissimo. *Caminhos Cruzados*. Novel of the 30's. Disjunction

A década de 30 foi marcada, no Brasil, por movimentos culturais, ideológicos e sociais que estavam intimamente ligados, como Candido (1989) demonstrou em seu já clássico ensaio “A revolução de 1930 e a cultura”. É nesse cenário, no qual o engajamento

---

<sup>204</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [jaquelineb820@gmail.com](mailto:jaquelineb820@gmail.com).

literário torna-se quase obrigatório e o romance social ganha destaque, que surge *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo. O romance do escritor gaúcho, de forma diferente dos chamados romances proletários do período, não faz do pobre protagonista, mas o coloca lado a lado dos ricos, fazendo, assim, sua denúncia social através desse contraste. Erico Verissimo, criticado por sua não adesão a movimentos ideológicos em um momento de forte polarização política, mais tarde diria que o livro foi seu protesto “ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa” (VERISSIMO, [1964] 2016, p. 19).

*Caminhos Cruzados*, então, insere-se na ficção social do período e, de forma clara, traz em seu projeto o retrato de uma sociedade brasileira disjuntiva, na qual diferentes classes sociais convivem, mas sem transpor os abismos que as separam. Mesmo quando os caminhos se cruzam, como o título sugere, as diferenças econômicas e de status ainda ocupam lugar importante nas relações entre os personagens. Ademais, a falta de coesão social não é apontada apenas através das desigualdades econômicas: o livro de Erico Verissimo demonstra que nem mesmo dentro de determinada classe ou família específica há lugar para uma falsa ideia de unidade.

Difícil falar desses aspectos, contudo, sem antes destacar a contribuição da própria estrutura do livro para essas representações. Dividido em cinco partes (Sábado, Domingo, Segunda-Feira, Terça-Feira, Quarta-Feira), *Caminhos Cruzados* contém curtos capítulos nos quais as rotinas de diversos personagens são narradas. Não há protagonistas, e as diferentes histórias coincidem na medida em que os capítulos se alternam ou os personagens se cruzam devido a relações afetivas, trabalhistas, sociais. A disjunção, então, também é colocada na própria forma do livro, através da chamada *técnica do contraponto*. Conforme explica Maria da Glória Bordini (2015, p. 95),

O contraponto, processo extraído da música (levado ao cume de sua eficiência formal por Bach), permite por em cena diversas biografias, com realce seja sobre suas ações seja sobre seu psiquismo, ou ambos, acompanhando-as em seu desenvolvimento, mas de modo interrompido e inconstante, com ênfases e declínios de atenção do narrador ou narradores, que aí tomam ares do *flâneur* baudelairiano, captando modos de ser dos cidadãos urbanos, mais por traços e impressões, sem derivar para análises sociopsicológicas profundas.

Erico Verissimo optou por retratar a Porto Alegre da época desse “modo interrompido e inconstante”, como mesmo confessou, sob influência do *Point Counter*



*Point*, de Aldous Huxley, o qual havia traduzido para o português pouco tempo antes de escrever *Caminhos Cruzados*. No entanto, enquanto Huxley utilizou a técnica do contraponto para contar histórias de personagens ingleses que pertencem a um meio social privilegiado, Verissimo, nas palavras de Antonio Candido, a “democratizou” ao incorporar o pobre e o rico em seu romance, o qual ajustou, assim, ao “espírito de Trinta” (CANDIDO, [1972] 1978, p. 44). A estrutura da obra, então, não põe em evidência apenas uma diversidade de histórias, mas também os abismos entre as classes sociais, tema recorrente e quase inescapável aos escritores brasileiros da época.

*Caminhos Cruzados* coloca em cena, especificamente, uma vasta gama de personagens representativos de tipos sociais. Há no romance algumas famílias ricas, como os Leitão Leiria, os Madeira e os Pedrosa, e, ao mesmo tempo, outras em condições de pobreza ou miséria, como as famílias da viúva Eudóxia, do desempregado João Benévolo e do tuberculoso Maximiliano. Também ganham destaque alguns personagens que não pertencem a nenhuma das famílias, mas que da mesma forma estão bem situados em extratos sociais opostos: o advogado Armênio Albuquerque, o burguês mimado Salustiano Rosa, o professor Clarimundo Roxo, a prostituta Cacilda. Os capítulos do livro alternam cenas em que esses personagens estão lidando com seus problemas diários, o que nos faz perceber o grande contraste entre as rotinas, preocupações e perspectivas de futuro deles. Assim, enquanto a rica Dodó Leiria ocupa-se em responder da melhor forma possível uma entrevista na qual será mais uma vez apontada como dama exemplar e caridosa, na casa de João Benévolo a família sofre a ameaça da fome, oposição bem marcada através do verbo pensar na frase de encerramento dos dois capítulos sequenciais em que essas situações são narradas: o capítulo 57 se encerra com a angústia de Laurentina, esposa de João Benévolo: “Laurentina pensa no dinheiro que Ponciano lhes emprestou. Hoje se vão os últimos cinco mil-réis. E amanhã, que será deles?” (VERISSIMO, 2016, p. 246). Já no 58, sabemos o que ocupa a mente da esposa de Leitão Leiria: “D. Dodó levanta-se pensando no questionário da *Gazeta*” (VERISSIMO, 2016, p. 248).

Dessa forma, o romance evidencia um cenário urbano em que diferenças econômicas abissais convivem e a diversidade é parte constitutiva do social. Tal disjunção é representada com o auxílio da técnica do contraponto, e também com o recorte temporal adotado por Erico Verissimo. De acordo com Bueno (2006, p. 383),

*Caminhos Cruzados* pôde ser lido como uma tentativa de, partindo de Porto Alegre, construir uma representação ficcional bastante ampla da sociedade brasileira que incluísse o miserável, o pobre, o

remediado, o intelectual, o novo-rico, e o grande capitalista num mesmo espaço literário. (...) No romance de Érico Veríssimo é a concentração temporal em cinco dias que reforça o sentido de simultaneidade do relato e, portanto, enfatiza sua intenção de figurar, numa única obra, o mesmo e o outro: a diversidade, enfim.

Além desse recorte temporal permitir, como o crítico destaca, que diferentes tipos sociais vivenciem seus dramas simultaneamente, o fato da narrativa se iniciar em um sábado e se encerrar, da mesma forma que começou, em uma quarta-feira, sem que nenhuma grande mudança tenha ocorrido na vida dos personagens<sup>205</sup>, parece reforçar a ideia de que essa disjunção é característica do Brasil e não há grandes perspectivas de que uma mudança ocorra. Afinal, a impressão, ao fim da leitura de *Caminhos Cruzados*, é a de que a rotina seguirá da mesma forma que transcorreu nos cinco dias e os personagens permanecerão ocupando as posições que a eles foi reservada pelo destino.

Para Bueno (2006, p. 388), no entanto, há um fator que atrapalha o caráter de simultaneidade da obra:

Esse corte temporal só não fica perfeitamente traçado por causa da verdadeira obsessão do narrador pelo passado das personagens. O primeiro dia, ao contrário do último, tem longos capítulos, em que o passado avulta. A mãe de Chinita, por exemplo, parece mesmo que terá destaque grande na trama, já que sabemos tudo o que aconteceu com ela. (...) Esta presença do passado sim, pode ser considerada uma perturbação ao projeto geral de *Caminhos Cruzados* e é a responsável pelo andamento lento da primeira parte do livro, quando comparado à agilidade do efeito de simultaneidade que se encontra ao final.

Realmente, em termos formais é perceptível que há uma mudança de ritmo no decorrer da narrativa e, ao final da última parte, o que se tem são capítulos curtíssimos em que as histórias se alternam de maneira bem mais rápida e, assim, são mais passíveis de serem contrastadas e parecerem simultâneas. Se olharmos, porém, para um aspecto menos evidente no romance, isto é, a disjunção dentro das próprias classes e famílias, compreenderemos que essa volta ao passado dos personagens é importante para o projeto do livro.

---

<sup>205</sup> Noel é um dos poucos personagens que dá alguns passos tímidos em direção a uma mudança, mas seu estranhamento em relação ao outro – abordado mais ao final do artigo – o impede de se inserir completamente em uma realidade como a de Fernanda, por mais que ele deseje ficar com a amiga. Esse tema retornará com a abordagem da vida de casados desses dois personagens em *Um lugar ao Sol* (1936) e *Saga* (1940).

Tomemos o caso citado por Bueno da mãe de Chinita, que aparece do capítulo quatro ao seis do primeiro dia, ou seja, realmente tem grande destaque no início do livro. D. Maria Luísa é esposa do coronel Zé Maria Pedrosa, um novo-rico que escapou da pobreza graças a um dinheiro que ganhou na loteria. Junto com os filhos, Manuel e Chinita, o casal sai de uma cidadezinha no interior de Porto Alegre e vai para a capital desfrutar a recém-adquirida fortuna. Mas, enquanto Zé Maria e os filhos estão mais do que satisfeitos com a nova vida, D. Maria Luísa permanece imersa na tristeza, gastando boa parte da sua energia em preocupações com os gastos exorbitantes da família e comparações com a vida de antes:

D. Maria Luísa, mulher de Zé Maria Pedrosa, não se habituou ainda ao palacete. Parece que está em casa estranha. (...) Para que tudo isso? E o banheiro? Ladrilhos coloridos, pias verdes, torneiras niqueladas, bugigangas que a gente nem sabe para que são. Só o relógio custou uma fortuna. No entanto – pensa d. Maria Luísa com dor no coração – não anda melhor nem mais certo do que o velho relógio que batia, humilde, na sua salinha de jantar da casa de Jacarecanga. Quando se lembra de sua terra, d. Maria Luísa tem vontade de chorar. Já lá vão dois anos! (VERISSIMO, 2016, p. 156).

Para Bueno (2006, p. 389), o desenvolvimento da história da família serviria para explicar a marginalidade da personagem dentro da própria casa. Importa saber, então, o que a prende ao seu passado e, para isso, vale a pena trazer um trecho do capítulo que descreve a rotina da família na cidade onde viviam:

Em Jacarecanga a vida da família Pedrosa era quase patriarcal. Moravam numa casa modesta de porta e quatro janelas. Tinham um jardim com flores, um quintal com laranjeiras e pessegueiros: na horta, d. Maria Luísa cuidava com carinho das couves e dos repolhos (...).

Zé Maria trabalhava de dia, voltava às oito, lavava os pés e depois jantava em mangas de camisa. De noite Chinita ia ao cinema com as filhas do coletor. Manuel ia jogar bilhar no café (VERISSIMO, 2016, p. 49).

O saudosismo de D. Maria Luísa, que anda deprimida pelos cantos da imensa casa construída pelo marido, tem uma forte ligação, na verdade, com o desejo de preservar uma tradição interiorana que contrasta com a modernidade buscada nos grandes centros urbanos. A história da família Pedrosa precisa ser contada, então, porque é a partir do passado que percebemos uma forte disjunção entre seus membros, a qual se dá, principalmente, através da oposição tradição *versus* modernidade. Ora, Chinita, filha de

D. Maria Luísa, desde quando estava em Jacarecanga desejava adentrar outro ambiente, “mais moderno, mais fino” (VERISSIMO, 2016, p. 45). O dinheiro e a ida à cidade permitem a concretização de um sonho: se vestir e agir como uma estrela de Hollywood. Com base no que vê no cinema mudo, a moça ajuda o pai a projetar a casa moderna que tanto incomoda D. Maria Luísa, além de mudar seu comportamento e linguagem: faz questão de pronunciar *hall* com h aspirado e tomar o *breakfast* no quarto.

Oliven (2001, p. 3), ao falar sobre a discussão da modernidade no Brasil, explicou que o tema tem ocupado a intelectualidade brasileira em diferentes épocas: “trata-se de saber como estão os brasileiros em relação ao ‘mundo adiantado’: primeiro a Europa e, mais tarde, os Estados Unidos”. Ainda de acordo com o autor, há oscilações entre aqueles que a veem como algo que veio de fora e deve ser admirado e incorporado, e aqueles que a veem com cautela (OLIVEN, 2001, p. 3).

Em *Caminhos Cruzados*, o problema da disjunção não se resolve apenas com a ascensão econômica. Claro que D. Maria Luísa não estava satisfeita com a pobreza, afinal de contas, com o dinheiro contado, a cada pagamento “tinha a impressão de que lhe arrancavam do corpo uma nesga de carne” (VERISSIMO, 2016, p. 50). Mas ela soube, desde o momento em que o marido ganhou na loteria, que a fortuna traria mudanças em sua vida – mudanças essas que, para ela, não seriam tão positivas, pois a fariam abandonar suas origens. A ideia de que a vida tradicional no interior é melhor do que na cidade persiste em D. Maria Luísa e é reiterada a todo o momento em sua recusa em aderir, como o restante da família, a uma vida moderna. De fato, a ida a capital representa um grande afastamento de alguns dos valores, inclusive morais, que os Pedrosas conservavam: a união da família se desfaz; Manuel, o filho, passa dias sem aparecer em casa; o coronel Zé Pedrosa adere à moda da cidade e arranja uma amante francesa; e Chinita, por sua vez, não é mais aquela moça comportada que saía de casa apenas para ir ao cinema com as filhas do coletor.

Nesse sentido, Jacarecanga, ainda que apenas citada no romance, representa a tradição gaúcha “quase patriarcal” que se opõe à das grandes cidades, as quais, no ritmo da modernização, sofrem influências de fora. Trata-se de uma cidadezinha interiorana que, como Bordini (2015, p. 100) pontuou, serve para mostrar a degradação da sociedade rural. Não à toa, irá aparecer em outras obras do autor, como *Clarissa*, romance no qual, mais uma vez, o passado compromete a progressão textual segundo Bueno (2006, p. 391):

A concentração no presente – a ação do romance se passa no decorrer de um ano letivo – é menos perturbada pelo passado do que em *Caminhos Cruzados*, mas não está de todo ausente. A cidade do interior onde vivem os pais de Clarissa, e onde ela tem suas raízes, são fantasmagoria constante que invade esse presente intenso, ancorando-o numa experiência familiar e histórica mais longa. Acima de tudo, esses dois primeiros romances vão constituir, juntos, uma espécie de base sobre a qual vão desenvolver todos os romances seguintes de Érico Veríssimo.

De fato, os outros romances do autor se assemelham a *Caminhos Cruzados* e *Clarissa* em alguns aspectos, e um deles é justamente essa espécie de embate entre a tradição rural gaúcha e as mudanças decorrentes da urbanização. Em *Um lugar ao sol* e na saga *O tempo e o vento* essa é uma questão incontornável. Por isso que, para Chaves (2001, p. 19), o regionalismo de Erico Verissimo “pouco tem a ver com a abordagem nordestina de Lins do Rego e Jorge Amado, mas encontra antecedentes concretos no passado cultural da sua província”. Daí a aparição de Jacarecanga, através do recurso da memória, até mesmo em romances em que a cidade grande é o cenário e a ação se concentra no presente.

Para Moacyr Scliar, os personagens de *Caminhos Cruzados* são como um “microcosmo” da sociedade porto-alegrense da época, “uma sociedade ainda provinciana, em que a pequena burguesia urbana representa papel importante, mas na qual as raízes gaúchas estão muito presentes” (SCLIAR, 2016, p. 14). Dentro do romance, é a família de Zé Pedrosa que mantém laços mais fortes com a tradição interiorana, seja para negá-la ou exaltá-la, afinal, deixaram há pouco tempo a cidadezinha de Jacarecanga. Chinita e o pai desejam ardentemente fazer parte da alta sociedade a qual Leitão Leria, o *businessman* que joga golfe como um verdadeiro anglo-saxônico, frequenta. Mas na verdade não podem: mesmo que não saibam, são aceitos apenas aparentemente. A disjunção, então, se coloca dentro da mesma classe – mesmo que Zé Pedrosa seja tão rico quanto, ou até mais, que Leitão Leria, sua família não tem “sangue azul” –, dentro da mesma família, pois D. Maria Luísa não adere à modernidade; e, em última instância, no interior dos próprios personagens, como é demonstrado através de Chinita após um acontecimento crucial em sua vida:

Mas num momento a provinciana que há dentro dela desperta e toma o lugar da menina que se traveste de estrela de Hollywood. E então todas as coisas lhe aparecem com a sua realidade indisfarçável. Ela perdeu a virgindade. Não é mais moça, como se diz lá fora, mas uma

mulher à toa como aquelas muito pintadas e espalhafatosas que moram nos casebres do Barro Vermelho (VERISSIMO, 2016, p. 255).

Os longos trechos em que o passado da família de D. Maria Luísa é contado, assim, por mais que prejudiquem um pouco a rapidez conferida à narrativa pela simultaneidade, são a base para que se entenda a disjunção dentro de uma mesma família. E não é apenas no caso desses personagens que o passado tem uma função importante em *Caminhos Cruzados*. No segundo capítulo da primeira parte, há também uma longa digressão para conhecermos a infância de Noel, filho do comerciante Honorato Madeira. Criado sob os cuidados excessivos de sua babá negra, a “tia” Angélica, o rapaz cresceu distante dos pais e da própria realidade. Por isso, vive imerso na música, nos livros e na lembrança de uma época em que se deleitava com contos de fadas. Seu contato com a mãe, Virgínia – uma típica quarentona deprimida pela chegada da maturidade –, e com o pai, Honorato, é quase escasso. Praticamente não há comunicação entre os membros da família e, quando há, ela serve apenas para evidenciar como é difícil uma conciliação entre suas formas de pensar.

Na verdade, é apenas com Fernanda, amiga de infância, que Noel consegue conversar. Não à toa: ela, além de compreender sua sensibilidade, também foi figura importante em seu passado. Além disso, Fernanda, apesar de estar no núcleo dos personagens pobres, representa um ponto fora da curva, pois conseguiu o diploma de professora e praticamente o mesmo grau de instrução de um burguês como Noel. Mas ela, diferentemente do amigo, consegue enxergar claramente o mundo a sua volta, e, apesar de amar a literatura, não usa os livros para escapar da realidade como o amigo faz. Por isso, será a pessoa responsável por tentar mostrar a Noel as grandes disparidades sociais que o rapaz não quer enxergar. Como o filho de Virgínia deseja escrever um livro, mas não consegue porque seu passado interfere de forma insistente no enredo – sempre o que vai para o papel é “um conto de fadas de outro conto de fadas” (VERISSIMO, 2016, p. 173) –, Fernanda irá incentivá-lo a escrever uma história inspirada em João Benévolo, seu vizinho desempregado.

No entanto, por mais que Noel tente enxergar *o outro*, de uma camada social diferente, a dificuldade é imensa. O aspirante a escritor representa, dentro do romance de Erico Verissimo, um problema para o qual Bueno (2006, p. 23) chamou a atenção: na década de 30, a entrada do pobre e de outras minorias como protagonistas das histórias

colocou para o intelectual da classe média a difícil tarefa de ter que lidar com o outro. Daí a importância de um personagem como Noel, segundo o historiador literário, para o contexto da época, já que este “personaliza a necessidade de o intelectual apelar-se das altas idealidades estéticas e meter-se com a vida” (BUENO, 2006, p. 388).

A grande questão, porém, é que Noel está muito afastado do outro. Nem sequer conhece João Benévolo, a não ser pelo relato de Fernanda. E a distância não é apenas em termos físicos: se ele ignora as mazelas da pobreza, é porque não enxerga nem mesmo as dificuldades da amiga, que, afinal, é pobre. De fato, as conversas que os dois travam sempre estão focadas em Noel: suas fantasias, seu desejo de escrever um romance, sua relação com a família, seus livros preferidos. Em certo momento, quando Fernanda conta ao filho de Honorato as desgraças de seus vizinhos, o tuberculoso Maximiliano e o desempregado João Benévolo, o máximo que consegue despertar em Noel é incômodo e náusea. O rapaz se sente confortável apenas quando ela muda de assunto:

- Como vão os discos?

Noel sorri, seu rosto como que se enche duma claridade maior. Agora ela entra francamente nos seus domínios, não é mais a Fernanda preocupada com as desgraças do próximo, a Fernanda das coisas práticas (VERISSIMO, 2016, p. 174).

Noel não conseguiu perceber, inclusive, que a relação entre ele e sua tão querida tia Angélica tinha resquícios de um passado colonial no qual a escrava da casa grande dava toda a assistência ao “senhorzinho” para que a “sinhá” não precisasse se preocupar. Inevitavelmente, a disjunção na qual está imerso, mas sobre a qual não quer tomar conhecimento, será um problema para Noel quando o aspirante a escritor tentar representar o outro.

Já o outro intelectual do romance, o professor Clarimundo Roxo, nem sequer fará essa tentativa. Ele também deseja escrever um livro, mas seu romance não abordará o cotidiano “monótono” da vida dos habitantes da rua em que vive. Para o professor, no dia a dia dos vizinhos falta “os dramas de que falam os romancistas”. Por isso, criará um personagem capaz de enxergar coisas realmente interessantes, conforme explica no prefácio de sua obra:

Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que um observador colocado num ângulo especial poderá ter uma visão diferente e nova do Mundo.

Daí a ideia de escrever este opúsculo. Imagine-se um ser dotado da faculdade de raciocínio postado em Sírio e de lá olhando a Terra com

um telescópio poderoso... Que visões terá ele do nosso planeta? Está claro que não poderia ver as criaturas e as coisas da vida como nós, pobres terrenos, as vemos.  
 Pois eu te vou contar, leitor amigo, o que o meu observador de Sírío viu na Terra (VERISSIMO, 2016, p. 348).

Assim, Clarimundo não escreverá uma obra realista como a de Noel. Isso porque é tão alienado quanto o rapaz, mas não há ninguém em sua vida para trazê-lo à realidade: o professor é um solteirão que cumpre sua rotina religiosamente e evita contato com as pessoas. O mais curioso, no entanto, é que Clarimundo é pobre, vive na mesma rua em que Fernanda, o tuberculoso Maximiliano e João Benévolo – a inspiração para o personagem de Noel. Não consegue, porém, enxergar os dramas dos vizinhos: para ele, se trata apenas de pessoas comuns vivendo rotinas entediantes.

A disjunção, então, adquire outro caráter, porque Clarimundo pertence a uma classe social baixa, mas, ao mesmo tempo, se encontra deslocado nela devido ao seu grau de instrução. Assim, aqueles que estão próximos dele em termos espaciais e financeiros tornam-se distantes, isto é, passam a ser *o outro*. Claro que seus conhecimentos, em tese, não deveriam impedi-lo de enxergar as desigualdades que o cercam, afinal, Fernanda também se formou professora e tem uma consciência aguda da realidade em que vive. No entanto, a diferença é que, além da amiga de Noel ser mais sensível em relação ao outro, ela não se deixou imergir na erudição como Clarimundo. Fernanda, na verdade, não conseguiu efetivamente ser professora, pois, com a morte do pai, teve que abandonar o sonho para arranjar rapidamente um emprego de datilógrafa. A moça precisa ajudar a sustentar a família, e sabe muito mais do que o professor o que são dificuldades financeiras. Além disso, mantém contato efetivo com seus vizinhos e com a realidade que a cerca. Já Clarimundo, ao debruçar-se na janela para contemplar sua rua, “verifica, com divertida surpresa, que continuam a existir os cães e as latas de lixo, apesar de Einstein” (VERISSIMO, 2016, p. 64).

Mesmo quando tem contato com o outro, o professor não consegue perceber a complexidade de algumas situações, principalmente quando diz respeito à relação entre pobreza e educação. Na classe em que leciona, há um aluno que não consegue prestar atenção na aula porque não sabe como irá se virar com as contas no fim do mês, mas Clarimundo jamais descobriria isso, pois está preocupado apenas em transmitir o conteúdo de forma eloquente. Ao receber um rapaz que vem lhe trazer uma encomenda, faz perguntas ao jovem para testar seus conhecimentos sobre a lei da gravidade e se



indigna ao perceber que ele nem sequer sabe o que é isso: o excêntrico professor “simplesmente não pode compreender como as pessoas ignoram as coisas simples como seja o fenômeno que preside a queda dos corpos” (VERISSIMO, 2016, p. 138).

Ainda que pareça exagerado, o personagem serve, junto com outros, para evidenciar uma disjunção também em termos de letramento. E, nesse aspecto, não há simplificações, já que não se trata de uma divisão reducionista entre ricos intelectuais e pobres não letrados. Dodó, esposa de Leitão Leiria, ao dar uma entrevista, afirma que D’Annunzio é músico, sendo corrigida mais tarde pelo marido. João Benévolo, o desempregado quase em situação de miséria, passa seus dias lendo romances de aventura, a despeito da dramática situação em que se encontra. Pedrinho, irmão de Fernanda e aluno de Clarimundo, tem dificuldades até mesmo para pronunciar o nome do tal de Einstein de quem o professor tanto fala. Fernanda, por sua vez, apesar de não ler exatamente todos os livros que Noel, consegue tranquilamente manter uma conversa erudita com o amigo.

O tema da intelectualidade e do letramento, assim, aponta para desníveis *interclasses* e *intraclasses*. E está ligado a outras questões discutidas no livro, o que Lúcia Miguel Pereira ([1935] 1992, p. 105), em uma crítica na época da publicação do romance, não identificou:

Não há heróis em *Caminhos Cruzados*. Todas as figuras têm importância e talvez por isso, embora todas vivam, nenhuma tem grande relevo. Fernanda, a filha da viúva, é a mais cuidada. Ela e Noel, seu noivo – um tipo de recalcado, interessante, mas exagerado – e também o professor Clarimundo são os únicos a terem preocupações intelectuais e morais, a procurarem um sentido para a existência. Os outros são figurantes de comédia humana, sem finalidade; andam para lá e para cá ao léu das necessidades ou do instinto, sem saberem por que nem para que, num verdadeiro movimento browniano. O professor Clarimundo, com suas reminiscências de Paul Valéry e o seu projetado livro sobre a terra vista por um observador de Sirius, que há de descobrir pela perspectiva, a direção de toda essa agitação, parece ser o porta-voz do autor.

Ao dar destaque apenas para as reflexões intelectuais de Noel, Clarimundo e Fernanda, Lúcia Miguel simplificou as relações que são travadas no romance, além de apagar as diferenças entre esses personagens. Afinal, as “preocupações intelectuais” dos três são bem diferentes, assim como o lugar que cada um ocupa no meio intelectual. Noel é um rapaz culto e rico, que pouco convive com a pobreza e tem suas reflexões voltadas

para sua própria vida. Fernanda é a intelectual pobre, que conhece a desigualdade e sempre reflete sobre ela. Clarimundo, por sua vez, é o homem erudito que, mesmo sendo parte de um ambiente pobre, também tem, como Noel, suas reflexões fechadas em si mesmo. Não há como ele ser o “porta voz do autor”, porque, como bem observou Marcos Scheffel (2015, p.81), o professor “está numa espécie de torre de marfim”. Do alto dela, Clarimundo não conseguiria, enquanto escritor, ter a mesma percepção que Erico Verissimo teve das injustiças causadas pelo capitalismo. Mesmo que o narrador do seu romance tudo possa observar, este não enxergará, devido à falta de interesse do professor, os dramas cotidianos dos habitantes da Travessa das Acácias.

A discussão acerca do papel que cada um desses intelectuais ocupa no romance está, assim, estreitamente relacionada com a possibilidade de enxergar o outro, ou seja, de perceber justamente a finalidade que Lúcia Miguel não viu nos outros personagens do romance. Ora, assumir que apenas os personagens intelectuais têm importância na obra é entrar no jogo de Clarimundo, para quem não valeria a pena escrever um livro como *Caminhos Cruzados*. Ademais, não tem como dar destaque para alguns dos personagens e ignorar os outros, como Lúcia Miguel fez, afinal, de um jeito ou de outro, suas vidas estão ligadas, justamente o que torna o romance interessante: Clarimundo é o exigente professor de inglês responsável por ensinar Chinita a falar *hall* com h aspirado. Contribui, assim, mesmo de maneira indireta, para que se aumente a distância entre a moça e mãe, D. Maria Luísa, a qual entende cada vez menos o que a filha fala e, por isso, sente falta da Chinita provinciana.

É por meio de situações como essa, em que um professor pobre e altamente letrado deixa o subúrbio para dar aulas a uma moça do interior que acabou de ficar rica e deseja se modernizar, que vemos como, em *Caminhos Cruzados*, a disjunção perpassa diferentes questões. Os personagens não percebem – e, algumas vezes, os críticos e leitores da obra também – que não se trata apenas do problema socioeconômico: há desníveis e desacordos em termos de letramento, de adesão à modernidade, de capacidade de se comunicar. Várias realidades e pensamentos diferentes se cruzam e convivem o tempo todo, mas isso não significa que haja coesão – a menos que se assuma, no caso da sociedade retratada, que a coesão se encontra justamente na disjunção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BORDINI, M. G. Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 91-102, jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115417/113029>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CANDIDO, A. (1972). Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, F.L. (org.). *O contador de histórias: 40 anos da vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1978.

\_\_\_\_\_. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite: e outros ensaios*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAVES, F. L. Observação e expressão da realidade. In: \_\_\_\_\_ Erico Verissimo: *O escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

PEREIRA, L. M. (1935) Érico Verissimo e a tradução de Huxley. In: \_\_\_\_\_. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

OLIVEN, R. G. Cultura e modernidade no Brasil. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n.2, p.3-12, abr. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 01 dez. 2017.

SCHEFFEL, Marcos. Da janela do Clarimundo: a condição do intelectual em Erico Verissimo. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 75-90, jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115416>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

SCLIAR, M. Prefácio. In: VERISSIMO, E. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

VERISSIMO, E. (1964). Prefácio do autor. In: \_\_\_\_\_ *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

\_\_\_\_\_. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

## O TESTEMUNHO DO MASSACRE DO CARANDIRU FEITO POR JOCENIR E MANO BROWN

Alan Osmo<sup>206</sup>

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura da canção “Diário de um detento”, do Racionais MC’s, e do livro “Diário de um detento: o livro”, de Jocenir, a partir da teoria do testemunho. A canção do Racionais MC’s, de 1997, foi uma das primeiras produções no campo da cultura que abordou o Massacre do Carandiru, em que ao menos 111 presos foram brutalmente assassinados pela polícia militar no ano de 1992. A canção foi composta a partir de uma complexa parceria entre Mano Brown, integrante do Racionais MC’s, e Jocenir, que esteve um período preso na Casa de Detenção do Carandiru. Quando saiu da prisão, Jocenir escreveu o livro “Diário de um detento: o livro”, publicado em 2001, que relata o período em que esteve no cárcere. Apesar de nem Mano Brown nem Jocenir serem sobreviventes do Massacre do Carandiru, a canção composta se constitui como um importante testemunho sobre o Massacre, carregando de forma condensada importantes elementos presentes nas memórias dos sobreviventes. Diante de uma falha do Estado em reconhecer e julgar os crimes cometidos, Jocenir e Mano Brown buscam denunciar uma realidade de violência que é silenciada, e quebrar uma barreira de indiferença que está presente em parcela significativa da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Massacre do Carandiru. Jocenir. Racionais MC’s. Testemunho. Violência.

Abstract: This paper proposes to discuss the Racionais MC’s’ song “Diário de um detento”, and the Jocenir’s book “Diário de um detento: o livro” through the theory of testimony. The Racionais MC’s’ song, from 1997, was one of the first cultural productions to approach the Carandiru Massacre, in which at least 111 prisoners were brutally murdered by the police in the year 1992. The song was composed in a complex partnership between Mano Brown, a member of Racionais MC’s, and Jocenir, who was during some years arrested in the prison of Carandiru. When Jocenir left the prison, he wrote the book “Diário de um detento: o livro”, published in 2001, which reports the period that he was in jail. Although neither Mano Brown nor Jocenir were survivors of the Carandiru Massacre, their song constitutes as an important testimony of the Massacre, carrying in a condensed way important elements that are present in the survivors’ memory. Considering that the State had failed in recognizing and judging the crimes that were committed, Jocenir and Mano Brown try to denounce a reality of violence that is silenced and to break a barrier of indifference that is present in a significant part of Brazilian society.

Keywords: Carandiru Massacre. Jocenir. Mano Brown. Testimony. Violence.

### INTRODUÇÃO

A discussão a respeito do Massacre do Carandiru, que ocorreu no dia 2 de outubro

---

<sup>206</sup> Doutorando em Teoria e História Literária, UNICAMP, [alan.osmo@usp.br](mailto:alan.osmo@usp.br).

de 1992, se torna especialmente relevante hoje, em que recentemente se completaram 25 anos desse episódio. Além disso, acredito que dois acontecimentos recentes tornam ainda mais atual essa reflexão. No dia 27 de setembro de 2016, o Tribunal de Justiça de São Paulo anulou os julgamentos que tinham condenado 74 policiais militares pelo Massacre do Carandiru. Depois dessa decisão, o caso vai voltar para o tribunal do júri, para ser julgado novamente desde o início. O segundo acontecimento foi a onda de violência em diversos presídios no Brasil, no início de 2017, que culminou em massacres em que pelo menos 133 pessoas foram mortas em 15 dias<sup>207</sup>.

Neste trabalho, eu foco na canção do Racionais MC's "Diário de um detento", de Jocenir e de Mano Brown, e no livro "Diário de um detento: o livro" de Jocenir, e busco pensá-los a partir de sua dimensão testemunhal em relação ao Massacre do Carandiru.

A canção "Diário de um detento" foi uma das primeiras produções, não apenas na música como no campo artístico e literário mais geral, que abordou o Massacre do Carandiru. E isso aconteceu aproximadamente cinco anos após esse episódio. Nos anos seguintes à música, vieram outras produções que também atingiram bastante fama, tais como o livro "Estação Carandiru" do médico Drauzio Varella, e o filme homônimo baseado no livro, que foi dirigido por Hector Babenco.

Uma questão que balizou esta pesquisa foi pensar como a partir de episódios de violência são criadas produções artísticas e literárias com teor testemunhal que buscam seja contar a realidade por vezes silenciada do que aconteceu, seja se colocar como uma forma de resistência diante do horror. Neste trabalho especificamente, em que me debruço sobre o Massacre do Carandiru, proponho trazer algumas questões sobre a canção do Racionais MC's e sobre o livro de Jocenir, levando em conta as reflexões sobre o testemunho.

## A CANÇÃO "DIÁRIO DE UM DETENTO" DO RACIONAIS MC'S

A canção "Diário de um detento" do Racionais MC's faz parte do disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. Tanto essa música e seu videoclipe, quanto o disco foram um estrondoso sucesso no Brasil, e chama a atenção, na verdade, como uma música

---

<sup>207</sup> Segundo matéria disponível através do seguinte link: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2017/01/mortes-em-presidios-do-pais-em-2017-ja-superam-o-massacre-do-carandiru.html>> Acesso em 27 fev. 2018.

que aborda um tema tão grave, difícil e violento – o massacre do Carandiru, em que pelo menos 111 presos foram brutalmente assassinados pela polícia militar em um único dia – conseguiu ter tamanha repercussão. É importante destacar que nenhum dos integrantes do Racionais MC's foi um sobrevivente do Massacre, e nem mesmo esteve preso no Carandiru.

A autoria da canção é atribuída a Mano Brown e a Jocenir, em um tipo de parceria bastante complexa que pretendo discutir mais detidamente adiante. Jocenir, que nunca foi integrante do Racionais, e nem mesmo rapper, estava preso no Carandiru na época em que foi composta a canção. Ele, portanto, a partir de sua própria vivência, conhecia a realidade do presídio, que é tematizada na canção. Jocenir, entretanto, foi preso apenas em dezembro de 1994, ou seja, alguns anos depois do Massacre. Ele, portanto, também não foi um sobrevivente desse episódio específico.

A canção foi constituída na forma de um diário, que relata três dias na vida de um preso. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que conta os acontecimentos do dia do massacre, 2 de outubro de 1992, mas que começa a narrativa pelo dia anterior, 1 de outubro. Segundo Zeni (2004, p. 234), o detento “narra o desenrolar do massacre desde o dia anterior e termina a letra do rap no dia seguinte, como um sobrevivente da carnificina”. A canção é longa, 7 minutos e 31 segundos, e não há a repetição de um único verso.

É possível dividir a música em duas partes. A que narra o dia 1 de outubro, que dura aproximadamente 5 minutos, e que busca contar um dia na vida de um preso no Carandiru. E uma segunda parte, que começa no dia 2 de outubro, narrando o massacre, e que termina no dia seguinte, 3 de outubro. A primeira parte, apesar de, a princípio, abordar apenas um dia na vida de um preso, funciona como uma espécie de retrato do cotidiano no presídio, afinal, como diz a canção, lá “os dias são iguais”. Já no início da música, entretanto, é possível vislumbrar o tema do Massacre, que será narrado no final.

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992.

Oito horas da manhã.

Aqui estou mais um dia

Sob o olhar sanguinário do vigia.

Você não sabe como é caminhar

Com a cabeça na mira de uma HK,

Metralhadora alemã ou de Israel,

Estraçalha ladrão que nem papel.

(RACIONAIS MC'S, 1997)

Em um artigo em que analisa essa música, Walter Garcia (2007, p. 179) questiona: “Abre-se o diário na véspera do fato histórico. Por que não no próprio dia?”. De acordo com o autor, apesar da canção se abrir com uma data e um horário específico, logo no início, o verso “Aqui estou mais um dia” amplia o tempo da narrativa. Outra característica interessante destacada por Garcia é o fato de que a canção busca estar na intersecção entre a experiência de um sujeito (o narrador da canção) e a vida na coletividade.

Apesar dessa abertura se dar como se fosse um dia qualquer, uma das primeiras coisas ressaltadas é o fato de o preso caminhar sob “a mira de uma HK”, uma metralhadora que “estraga ladrão que nem papel”. Dessa forma, o tema do massacre já está anunciado desde o início, pois o preso da canção é alguém que pode ser brutalmente metralhado.

A respeito da forma “diário” escolhida pelo grupo Racionais MC’s, podemos destacar algumas considerações formuladas por Seligmann-Silva (2012). De acordo com o autor, o diário carrega marcas e traços do presente, embaralhando as palavras escritas com a vida de seu autor-protagonista. A canção “Diário de um detento” parece ser um tipo de diário em que se misturam a vida privada e a vida na coletividade: “na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 265). A canção do Racionais, portanto, não se propõe simplesmente retratar o cotidiano no Carandiru de uma pessoa específica, mas sim falar em nome de uma coletividade, ou seja, dos inúmeros presos que compõem a população carcerária no Brasil. A música carrega as marcas da violência que caracterizam o espaço do presídio, e que são condensadas no horror do Massacre do Carandiru.

#### “DIÁRIO DE UM DETENTO” E JOCENIR

A canção “Diário de um detento” foi composta a partir de uma complexa parceria entre Mano Brown e Jocenir. O nome real de Jocenir é Josemir Prado, sendo “Jocenir”, na verdade, fruto de uma confusão que o próprio Mano Brown fez ao conhecê-lo. Eles se encontraram em uma visita que Mano Brown fez ao Carandiru em 1996, quando Jocenir (chamo-o dessa forma, pois ele próprio passou a adotar esse pseudônimo) estava preso lá. Mano Brown ficou interessado em conhecê-lo, depois de ficar sabendo desse preso que escrevia versos, cujos cadernos circulavam pelos Pavilhões do Carandiru.

Jocenir foi preso em dezembro de 1994. Ele esteve preso por aproximadamente quatro anos, sendo que a maior parte desse tempo esteve na Casa de Detenção do Carandiru, mas também passou por presídios em Barueri, Osasco e Avaré. Depois disso, já em liberdade, Jocenir escreveu um livro sobre o período em que esteve preso, que foi publicado em 2001, com o título *Diário de um detento: o livro*. Esse livro, por si só, é um trabalho bastante interessante, e que já vem sendo objeto de pesquisas acadêmicas (PEREIRA, 2009; PALMEIRA, 2009). Para este trabalho, me interessa aqui, sobretudo, as relações do livro com a canção do Racionais MC's.

Ao se escolher como título *Diário de um detento: o livro*, a intenção parece a de se querer reforçar o vínculo com a música, colocando-se o mesmo título dela, apenas distinguindo-o com um “o livro”, como se se tratasse de uma versão em livro daquilo que aparece na música. Isso se manifesta também no fato da letra da música aparecer inteira e em destaque na parte final do livro. Além disso, antes de cada capítulo, há, como se fosse uma epígrafe, um trecho da canção. Com isso, é como se se buscasse estabelecer um vínculo entre cada conteúdo de um capítulo com um trecho da canção. Também poderia ser destacado o fato de que a foto da capa do livro (JOCENIR, 2001) é uma imagem do videoclipe da música “Diário de um detento”, em que aparece o Mano Brown de costas dentro de uma cela de prisão, junto à janela de grades, olhando para o lado de fora.

Apesar do título do livro ser *Diário de um detento*, ele não é constituído na forma diário, ou ao menos não na forma como tradicionalmente concebemos um diário: com uma entrada para cada dia determinado. Nisso, há uma importante diferença em relação à canção do Racionais, que se constitui dessa forma, ao narrar os acontecimentos de três dias na vida de um preso no Carandiru. A forma do livro de Jocenir parece se constituir antes como uma narrativa autobiográfica do período em que ele esteve preso. A narrativa se concentra, portanto, nesse período no cárcere, desde a ocasião e os motivos que o levaram para a prisão, passando pelos diferentes presídios nos quais ficou durante quatro anos, até a data de sua libertação.

Algo curioso a ser destacado é que o nome real de Jocenir, Josemir Prado, não aparece em nenhum lugar do livro. Não há nenhuma foto do autor<sup>208</sup>, nem dados biográficos dele. Na ocasião do lançamento, em 2001, foram publicadas matérias a

---

<sup>208</sup> Na verdade, há uma foto no livro que parece ser do autor dentro de uma cela, mas trata-se de uma foto em que ele está de costas e em que não é possível reconhecê-lo nitidamente.



respeito do livro nos principais jornais<sup>209</sup>. Além disso, Jocenir foi convidado em programas na televisão tais como o Programa do Jô, o programa da Marília Gabriela (Programa da Gabi), e o Provocações, do Antônio Abujamra<sup>210</sup>. Uma coisa que é importante de ser destacada nas entrevistas é que, em todas, Jocenir faz questão de enfatizar a sua origem de classe média e de uma pessoa que teve boa escolarização, buscando assim se distinguir da grande massa carcerária, a quem se refere como pobre ou miserável, periférica, e sem escolaridade<sup>211</sup>.

Jocenir conta que foi por causa de sua maior escolaridade (ele possui ensino superior incompleto) e de sua afinidade com a escrita que adquiriu respeito e prestígio entre os presos. Na sua entrevista no Programa do Jô, ele diz que era conhecido entre os presos como o “tiozinho que escrevia cartas”. Em um trecho de seu livro ele diz:

Eu procurava vencer o tempo. Na cadeia o tempo anda em câmera lenta. Fazia versos para os presos presentear suas famílias, também lia e respondia cartas. Com isto, ia pouco a pouco ganhando a simpatia de todos, até dos mais perigosos. Por ler e escrever com facilidade, o que é raro na cadeia, tomei contato com muitas almas infelizes. Isso era bom, ganhava respeito, mas virei espectador de muitas tragédias (JOCENIR, 2001, p. 55).

O fato, portanto, de ajudar os outros presos a ler e escrever cartas permitia a ele ter um contato mais íntimo com a vida dos outros, de modo que ele ocupava uma posição em que conhecia não apenas a sua própria experiência e seu próprio sofrimento no presídio, como também aquilo que se passava com as outras pessoas que estavam ali com ele. Esse ponto é abordado novamente em um capítulo do livro que é dedicado ao

---

<sup>209</sup> Alguns exemplos nesse sentido: na Folha de São Paulo, foi publicado o texto “Jocenir narra o ‘circo de horrores’ do universo da prisão” de Marcelo Rubens Paiva, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200123.htm>> Acesso em 27 fev. 2018; no Estadão, “Ex-detento descreve em livro a rotina da violência”, link disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.ex-detento-descreve-em-livro-a-rotina-da-violencia,20010221p3317>> Acesso em 27 fev. 2018.

<sup>210</sup> Os vídeos com essas entrevistas estão disponíveis no youtube: no Programa do Jô – <<https://www.youtube.com/watch?v=W0uTwyoI2s4>> Acesso em 27 fev. 2018; no Provocações – <<https://www.youtube.com/watch?v=dSEG0-fd0NQ>> Acesso em 27 fev. 2018; no Programa da Gabi – <<https://www.youtube.com/watch?v=8Bv3NO5ymQo>> Acesso em 27 fev. 2018. Essas entrevistas são interessantes para conhecer um pouco mais sobre o autor, principalmente porque a partir do livro não é possível saber muito sobre ele. Não pretendo me aprofundar a respeito das entrevistas, que têm uma série de problemas. Apenas para citar um: todas, sem exceção, começam perguntando sobre o motivo que Jocenir foi preso, sendo que o entrevistador mostra desconfiança quando Jocenir alega que é inocente e que foi preso injustamente. Aparentemente a primeira pergunta que importa é se Jocenir é ou não, afinal de contas, um bandido, e se a sua palavra é digna de ser escutada.

<sup>211</sup> Não consegui encontrar informações sobre quantos anos Jocenir tinha quando foi preso, mas aparentemente ele era mais velho comparado à idade da maioria dos presos que estava com ele.

Carandiru, em que Jocenir conta sobre os pedidos que os outros presos lhe faziam para escrever cartas, incluindo versos:

Estes pedidos fizeram com que aos poucos eu passasse a ter certa facilidade em produzir versos recheados da psicologia do homem preso. A dor de cada um se transferia para mim, e de mim para o papel. [...] Se o solicitante quisesse versos para a esposa, eu procurava compor como se fosse para minha esposa, para um amigo, procurava pensar em algum amigo, filhos, pensava nos meus, e assim sucessivamente. Incorporava nos versos minhas experiências que, sabia, eram as mesmas daqueles homens. *Cada detento uma mãe, uma crença, cada crime uma sentença um motivo, uma história de lágrimas, sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.* Traduzia o cárcere com um lápis (JOCENIR, 2001, p. 97, grifos nossos).

Chama a atenção como a letra da música “Diário de um detento” se funde com a escrita de Jocenir, de modo que não é mais possível distinguir um do outro claramente, tal como podemos ver no trecho destacado da citação, que é composto de versos da canção. Apesar de sabermos que a canção do Racionais MC’s foi construída a partir dos cadernos de Jocenir, como nós não temos acesso aos originais do caderno, é difícil de saber o que foi composto naquela ocasião por Jocenir e o que foi modificado por Mano Brown. De qualquer modo, a música foi lançada em 1997, antes de Jocenir escrever o livro na forma como foi publicado em 2001.

É possível ver os cadernos escritos por Jocenir no Carandiru como marcados pelo real da violência, a partir do que Seligmann-Silva (2003) chama de “literatura do real”. Trata-se de uma literatura que tem o corpo que sofre como uma das suas temáticas centrais, e que se caracteriza por uma ética e estética da escritura que “tem como mandamento paradoxal o imperativo de sua necessidade – e a luta conflituosa com os limites da representação. Não existe comensurabilidade possível entre a dor-corpo e as palavras” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 35). Podemos dizer que a escrita de Jocenir é carregada de um forte teor testemunhal, no qual há uma reivindicação de uma relação com o “mundo fenomênico” (SELIGMANN-SILVA, 2013). Assim, quando Jocenir destaca que suas experiências eram incorporadas nos versos que compunha, ele enfatiza essa ancoragem na realidade do universo carcerário. Desse modo, um dos objetivos principais de sua escrita era o de traduzir “o cárcere com um lápis”.

Além das cartas, Jocenir conta que em momentos em que estava só escrevia versos para a sua esposa e para seus filhos. Mas também escrevia versos inspirados na vida dos

outros presos, a partir das diversas histórias que escutava. “Preenchia cadernos e mais cadernos que circulavam por quase todos os pavilhões. Muitos detentos copiavam meus versos em seus cadernos” (JOCENIR, 2001, p. 97).

Foi através de sua habilidade com a escrita e de seus cadernos que Jocenir adquiriu fama dentro do Carandiru, e que fez Mano Brown querer conhecê-lo. Esse encontro entre os dois é narrado em um dos capítulos do livro de Jocenir, intitulado “Um visitante chamado Mano Brown”.

Certo dia, num meio de semana, um mano me convidou para ir até o campo de futebol do pavilhão Dois dizendo-me que o líder de um grupo de rap queria me ver. [...] O companheiro acrescentou que o cara que queria me ver era Mano Brown, líder do maior grupo de rap do país, o Racionais MC's. [...] até aquele momento não tinha muita referência sobre o rap e o mundo que o envolve, o hip-hop. Sou de uma geração anterior a essa realidade e cresci ouvindo rock e música brasileira, além disso, para mim a periferia era uma coisa distante: seus dramas, suas peculiaridades, sua miséria, sua violência, só percebi de verdade quando estava cumprindo pena, pois a grande maioria dos companheiros vem da periferia (JOCENIR, 2001, p. 99).

Jocenir foi conduzido até a presença de Mano Brown, que lhe perguntou sobre uns versos que tinha escrito, e que estavam circulando no presídio. Jocenir levou até Brown dois cadernos seus, um de prosa e outro de versos. Brown começou a folhear os cadernos, e segundo Jocenir:

Depois de alguns minutos ele se dirigiu a mim e pediu permissão para destacar algumas folhas do caderno de versos. Consentí. Não sabia que naquele momento escrevia meu nome na história do rap nacional, e com um pseudônimo, dado sem querer por Brown, que escreveu meu nome de maneira errada; fiquei sendo Jocenir (JOCENIR, 2001, p. 101).

Jocenir, na verdade, apenas ficou sabendo que seus versos tinham se transformado em rap um ano depois, quando um amigo seu lhe escreveu dizendo que a música estava tocando nas rádios e era um sucesso. Jocenir (2001, p. 101) diz: “Embora eu me sentisse feliz, estranhava o fato de ninguém dos Racionais MC's ter me procurado”. Apenas em setembro de 1998, de acordo com Jocenir, ele recebeu a visita de um procurador do grupo, logo em seguida o próprio Mano Brown apareceu para vê-lo<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Ainda nesse capítulo de seu livro, Jocenir conta que, ao ganhar liberdade em novembro de 1998, foi a um show do Racionais MC's acompanhado de sua família, e que, quando “Diário de um detento” tocou, foi chamado por Mano Brown para subir ao palco, sendo apresentado ao público e homenageado.

## O CAPÍTULO “REBELIÃO” DO LIVRO DE JOCENIR

O livro de Jocenir não contém nenhum relato sobre o Massacre do Carandiru, nem mesmo nenhuma referência a esse episódio. Isso é compreensível tendo em vista que Jocenir foi preso apenas em dezembro de 1994, e que, em seu livro, ele se propõe apenas a contar o que ele próprio viveu durante o período no cárcere. Apesar de não mencionar no livro, em algumas entrevistas, Jocenir conta que dividiu cela no Carandiru com sobreviventes do Massacre, e que por conta disso pôde ouvir o que aconteceu com essas pessoas naquela experiência terrível. Entretanto, não fica claro se Jocenir, a partir dessas experiências relatadas, compõe versos a respeito do Massacre do Carandiru.

Chama a atenção, entretanto, algumas semelhanças entre os trechos da canção sobre o Massacre e um capítulo do livro de Jocenir chamado “Rebelião”. Nesse capítulo, ele conta sobre uma rebelião que aconteceu na Cadeia Pública de Barueri que foi duramente reprimida pela polícia. No livro, não é mencionado o ano desse acontecimento, mas parece que foi em 1995.

Sobre o que viveu nessa ocasião na Cadeia Pública de Barueri, Jocenir (2001, p.

70) diz o seguinte: “São inenarráveis as cenas que vi. Mesmo que quisesse, não poderia descrever tanto horror, pânico, desespero, covardia, cenas animais. Brutalidade”. De acordo com Jocenir, a rebelião começou a partir de uma revolta contra o tratamento dispensado por carcereiros do presídio aos presos. No começo da revolta, alguns presos colocaram fogo em colchões e roupas em frente a uma porta de acesso do presídio. Diz Jocenir (2001, p. 70): “A fumaça invadiu todas as celas e tínhamos que ficar deitados no chão para que, com dificuldades, respirássemos”. É notável a semelhança com o início do trecho que fala do Massacre na canção do Racionais MC’s, em que se menciona a “fumaça na janela” e o “fogo na cela”.

No relato de Jocenir, em determinado momento a polícia militar invadiu a cadeia para dominar a rebelião. Os presos foram brutalmente agredidos. Segundo Jocenir (2001, p. 72): “Achei que ia morrer. Ouviam-se tiros misturados a gritos. Dava a impressão de que todos estavam sendo fuzilados. Muita fumaça, muito pedido de socorro, muito sangue no chão”. Depois disso, Jocenir junto com outros presos foram transferidos para o Carandiru. Antes de irem, mais agressões e tortura por parte da polícia militar. Ele descreve que os policiais se organizaram em duas fileiras, de modo que se formasse um



E uma maioria de moleques primários.  
 Era a brecha que o sistema queria.  
 Avisa o IML: chegou o grande dia.  
 (JOCENIR, 2001, p. 67).

A respeito dessas epígrafes que abrem os capítulos do livro de Jocenir, Palmeira (2009, p. 26) diz que elas são extraídas da canção “Diário de um detento” e “têm como tema o que de algum modo será tratado no capítulo seguinte, como se a letra da música reunisse os vários episódios por que Jocenir passou na prisão: uma espécie de mote à espera de glosa”. Nesse sentido, a autora chama a atenção para o fato de que a história contada no rap não é a história de Jocenir. A canção não tem, portanto, um apelo autobiográfico claro. A epígrafe que abre o capítulo “Rebelião” é, portanto, curiosa, pois se a canção do Racionais MC’s fala sobre o Massacre do Carandiru, o capítulo do livro de Jocenir vai abordar outro episódio que foi vivido por ele. Por se tratar, entretanto, também de uma brutal repressão policial contra presos, é possível identificar diversas semelhanças entre os dois acontecimentos.

#### UM TESTEMUNHO DO MASSACRE DO CARANDIRU

Para pensar a relação entre o Massacre do Carandiru e a canção “Diário de um detento”, proponho uma discussão utilizando reflexões sobre o testemunho. A partir das considerações de Seligmann-Silva (2013, p. 374-375), podemos dizer que o testemunho, na canção, funciona como uma espécie de “manifestação do real”: “o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo”. Tanto o livro de Jocenir, quanto a canção do Racionais MC’s carregam um importante componente de denúncia, de modo que cumprem “o papel de acusação nos tribunais jurídico e da história” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 360). Essa relação com os tribunais se torna ainda mais pertinente para a reflexão sobre o Massacre do Carandiru, ao levarmos em conta que o Estado brasileiro falhou até o momento em realizar o julgamento dos crimes cometidos. Assim, cabe à canção fazer o papel de acusação que o Estado não cumpriu.

O trecho do Massacre na canção “Diário de um detento” diz o seguinte:

Depende do sim ou não de um só homem.  
 Que prefere ser neutro pelo telefone.

Ratatatá,

Caviar e champanhe. Fleury foi almoçar  
Que se foda a minha mãe!

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo,  
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!  
O ser humano é descartável no Brasil.  
Como modess usado ou bombril. [...]  
Ratatátá,  
Sangue jorra como água. Do ouvido, da boca e nariz.

O Senhor é meu pastor, Perdoe o que o seu filho fez,  
Morreu de bruços no Salmo 23,  
Sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro,  
Vai pegar HIV na boca do cachorro.

Cadáveres no poço, no pátio interno.  
*Adolf Hitler sorri no inferno!*  
O Robocop do governo é frio,  
Não sente pena, só ódio e ri como a hiena.

Rátátátá,  
Fleury e sua gangue  
Vão nadar numa piscina de sangue.

*Mas quem vai acreditar no meu depoimento?*

Dia 3 de outubro, Diário de um detento.  
(RACIONAIS MC'S, 1997, grifos nossos).

A canção não se propõe apenas a relatar do ponto de vista de um sobrevivente aquilo que ocorreu, mas também a dar um olhar mais crítico e amplo do acontecimento, o que envolve pensar em diversas esferas de poder que participaram do massacre. Isso aparece, por exemplo, na menção ao governador Fleury, e ao seu papel no que aconteceu. Nesse sentido, é importante lembrar que o Massacre ocorreu na véspera das eleições municipais, e que as pessoas que ocupavam os cargos de cima, responsáveis por dar “um sim ou um não”, sabiam que aqueles acontecimentos tinham o potencial de influenciar no resultado das eleições.

A partir de testemunhos de sobreviventes do Massacre, tais como o de André du Rap no livro *Sobrevivente André du Rap* (2002), é possível identificar uma série de elementos que compõem a canção “Diário de um detento” de modo condensado, e que fazem parte da memória dos sobreviventes. Podemos destacar nesse sentido: as bombas de gás lacrimogênio, o ataque com cachorros, o fato que diversos presos contraíram HIV a partir do sangue contaminado da boca dos cachorros, os cadáveres encontrados no poço do elevador que eram de presos que foram jogados ali pelos policiais, a piscina de sangue que se formou no chão do presídio, tudo isso está presente de modo extremamente

condensado na canção.

Tendo em vista a relação com as discussões sobre o testemunho, podemos ressaltar a pergunta feita no final da canção: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”. Segundo Zeni (2004, p. 234-235), ela expressa a dúvida sobre a possibilidade de se fazer ouvir, “sobre o crédito que teria sua voz na sociedade em que está inserida”. As frases finais da música, assim, deixam “no ar uma pergunta incômoda sobre a capacidade de convencimento daquele que depõe e diz que houve ali uma matança”. O rap questiona, dessa forma, o silenciamento a que estão submetidos historicamente no país os presidiários, os negros, pobres e outras vítimas de opressão. A pergunta deixada no final, que não quer calar, “estabelece um desafio, ecoando a lembrança de que a ferida do Massacre continuava então aberta”.

De acordo com Garcia (2007, p. 187), um dos pontos originais de “Diário de um detento” é que a canção busca radicalizar o diálogo com os fatos, “afirmando um ponto de vista que a grande mídia não repercute”, e que “o Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível, na dúvida, algo digno de ser silenciado”. Ainda segundo o autor, a base da música é o trabalho de organização de uma experiência histórica de violência, que é em si mesma incompreensível, em uma forma estética, “de modo que a violência seja experimentada, observada e criticada” (GARCIA, 2007, p. 197).

Para Felman (2014), escritores e artistas com frequência se sentem compelidos a testemunhar

quando sabem, ou sentem intuitivamente que no tribunal da história [...] a evidência falhará ou deixará a desejar [...]. Escritores testemunham não simplesmente quando sabem que o conhecimento não pode ser obtido por meio de outros canais, porém, mais profundamente, quando sabem ou sentem que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de tornar-se eloquente, que a informação não pode tornar-se importante (FELMAN, 2014, p. 129).

Assim, para Felman (1992), testemunhar é mais do que contar sobre um fato ou evento, sobre algo que foi vivido ou que é lembrado. Testemunhar é tomar responsabilidade pela verdade para se endereçar ao outro, fazer ressoar no ouvinte, e na coletividade algo que vai além de uma esfera pessoal, e que tem consequências para toda a sociedade.

Para concluir, acredito que a dimensão testemunhal dessa canção parece consistir no fato de que os seus versos foram construídos, seja nos cadernos de Jocenir, seja na



adaptação feita por Mano Brown, a partir daquilo que ambos (é bom lembrar que Mano Brown visitava frequentemente o Carandiru e trocava correspondências com presos) escutaram de sobreviventes do Massacre. É provável também que Jocenir escreveu versos a partir do que ele próprio viveu na rebelião na Cadeia de Barueri, e que isso posteriormente tenha entrado nos versos do rap.

Assim, podemos ver a canção de Jocenir e de Mano Brown como resultado de um trabalho de coletor e arranizador de “fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 265). A partir de suas experiências próprias ou das que foram ouvidas por pessoas próximas, eles pegam esses fragmentos de realidade e compõem uma colcha de retalhos em forma de canção.

Jocenir e Mano Brown, portanto, criaram uma construção, a partir do que sobreviventes testemunhas experienciaram, e que diz respeito a um acontecimento real. A canção consiste em um testemunho complexo, potente, e extremamente condensado, ainda mais tendo em vista a sua duração de oito minutos e o forte efeito produzido pelo ritmo do rap.

## REFERÊNCIAS

- ANDRE DU RAP; ZENI B. (Ed.). *Sobrevivente Andre du Rap*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann’s Shoah. In: FELMAN S.; LAUB D. (Orgs.). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York/London: Routledge, 1992, p. 204-283.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.
- GARCIA, Walter. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (Org.) *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 179-216.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. 2a ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- PALMEIRA, M. R. S. S. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PEREIRA, L. *Diário de um detento: nas fronteiras do gênero testemunho*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – RS, 2009.
- RACIONAIS MC’S. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 43, n. 2, p. 29-47, 2003.

\_\_\_\_\_. “O esplendor das coisas”: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência*: vol. 1: O testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 263-283.

\_\_\_\_\_. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 371-385.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 30, p. 225-241, 2004.

## RUPTURA DA TRADIÇÃO EM *D. JOÃO E A MÁSCARA*, DE ANTÓNIO PATRÍCIO

Marina Trevisoli Gervino<sup>213</sup>

Resumo: O presente trabalho apresenta uma proposta de estudo a respeito da figura lendária do personagem Don Juan na literatura mundial. Desde sua primeira aparição, em cerca de 1620, na comédia espanhola *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina, o mito vem sendo recontado de geração em geração, em todo o mundo, cada autor ressaltando uma qualidade ou um defeito do mito. Iremos analisar a peça do autor português António Patrício (1878-1930), *Dom João e a Máscara*, de 1924, e realizar uma leitura crítica, identificando e avaliando os motivos que fazem com que ela quebre com a tradição e seu protagonista se difira de todos os outros. Como são diversas as polêmicas que envolvem o tema, foi adotada apenas uma para comparação com a obra de António Patrício, pois é através do estudo comparado que podemos analisar criticamente a obra. E a obra analisada é a peça *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), experiência de Saramago em recontar a lenda do Don Juan, agora em chave cômica. Iremos estabelecer as devidas relações entre o teatro de António Patrício e o contexto histórico-literário da sua produção, para compreender os componentes específicos da peça em questão, isto é, as escolhas temáticas e formais do dramaturgo, bem como a preferência dada à aura trágica que envolve o seu protagonista e contribuir para a ampliação da fortuna crítica de António Patrício- grande autor habitualmente vinculado ao Simbolismo português-, que sobretudo no Brasil ainda é diminuta. O que podemos concluir é que, durante esses mais de trezentos anos, os valores e as crenças que fizeram com que o primeiro D. Juan nascesse se modificaram substancialmente.

Palavras-chave: Teatro português. António Patrício. José Saramago. Don Giovanni. D. João.

Abstract: The aims of this paper are to present a study about the legendary figure of the character Don Juan in the global literature. Since his first appearance in 1620, in the Spanish comedy *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina, the myth has been reintroduced from generation to generation, all over the world, each author emphasizing a quality or a defect of the myth. This paper will also analyze the play, by the portuguese author Antonio Patricio (1878-1939), *Dom João e a Máscara*, from 1924, and perform a critical reading, identifying and evaluating the reasons of its rupture with tradition and how the protagonist from this play differs from all the others. As there are several controversies surrounding the theme, only one was adopted for comparing with the work of Antonio Patricio, because it is through a comparative study that we can analyze it critically. The work which this paper analyzes is the play *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), Saramago's experience in retelling the legend of Don Juan, now in a comic key. The present study will establish the proper relations between the theater of Antonio Patricio and the historical- literary context of his production, to understand the specific components of the play in question, which are the thematic and formal choices of the playwright, as well as the preference given to the tragic aura which involves the protagonist and contribute to the expansion of Antonio Patricio's

---

<sup>213</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [marinagervino@gmail.com](mailto:marinagervino@gmail.com).

critical fortune - a great author usually associated with Portuguese Symbolism -, which still does not have an important whole in Brazil. To conclude, during more than these three hundred years, the values and beliefs that gave birth to the first D. Juan have changed substantially.

Keywords: Portuguese theater. Antonio Patricio. José Saramago. Don Giovanni. D. João.

## I.

A reação contra o positivismo no fim do século XIX caracterizou a afirmação de novos movimentos estéticos em quase todos os países da Europa, e só após 1890 é que começou a ser sentido no teatro português. É difícil determinar suas influências, pois as “novidades” da Europa costumavam chegar a Portugal com certo atraso. Assim, quando a estética realista começa a mostrar-se inadequada, o parnasianismo e o simbolismo vêm surgir como paradigmas. Os grandes representantes do primeiro teatro simbolista português serão Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, António Patrício e Raul Brandão.

O teatro de António Patrício, grande poeta e narrador precioso, não teve a merecida atenção no século XX, foi pouco encenado nos palcos portugueses e pouco estudado pela crítica literária. Como afirma JUNQUEIRA,

Em 1984, informava-nos Luiz Francisco Rebello de que “Enquanto vivo, nenhuma das cinco peças que publicou [...] foi representada, só vindo a sê-lo algumas cenas do 1º acto de *Dinis e Isabel* em 1931, no Teatro Nacional, e, quarenta anos depois, *O Fim*, na Casa da Comédia, além de uma apresentação de *Pedro, o cru* na televisão em 1974 e no Teatro Nacional em 1982” (REBELLO, 1984, apud JUNQUEIRA, 2007, p. 108).

Essa situação não se alterou, pois ainda temos poucos estudiosos e poucos estudos sobre o teatro de António Patrício. Merecem especial menção, sem dúvidas, os estudos da professora Renata Soares Junqueira, como *As Máscaras de Don Juan: Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício*, de 2007, e, assim como ela afirma, a tese de doutoramento do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, *As máscaras nigromantes (uma leitura do teatro escrito de António Patrício)*, de 2003, e a dissertação de mestrado de Eliana Pedrosa Vitelli (*O teatro de António Patrício*), de 1993.

Como afirma Vitelli,

(...) os historiadores da Literatura Portuguesa, nas poucas linhas que dedicam a Patrício ao escreverem sobre o período Simbolista, limitam-no praticamente à autoria de *Oceano* e *Poesias*; podemos notar claramente que as apreciações que tecem sobre este autor

derivam especificamente da leitura destas obras e parecem não querer tratar do seu teatro. (...) (VITELLI, 1993, p.7)

Ainda segundo JUNQUEIRA (2007), entre os mais estudiosos, não há uma leitura que foque nos aspectos mais singulares do teatro de Patrício, nem da própria tradição literária com a qual ele dialoga. Isto fica particularmente evidente na peça que nos propomos analisar: *D. João e a máscara*, (*Uma fábula trágica em quatro atos*), de 1924, cujo protagonista reencarna, com postura trágica, a figura lendária de Don Juan, que se torna um místico penitente, adorador apenas da Morte transfigurada em mulher, bem à maneira do Decadentismo- Simbolismo que se insere a estética patriciana.

A morte, personificada, é a única mulher que ele não consegue conquistar. A morte, aliás, é tudo na vida desse herói: é ela que se desdobra e que se projeta em cada uma das mulheres que ele possui. E é esta a sua tragédia: descobrir que a vida é feita apenas de aparências, de formas transitórias, e que a única realidade essencial é a da morte. (JUNQUEIRA, 2007, p.88)

Segundo NICAMUGA (2011), a produção teatral portuguesa não consegue acompanhar a produção poética e de narrativas de ficção, mas, apesar disso, não podemos deixar de considerar sua importância e contribuição para os movimentos estético-literários em Portugal. Já é tarde o momento de se estudar o teatro de Patrício e ver o papel que ele desempenha dentro do Simbolismo português.

Introduzido em Portugal em 1890, com a publicação de *Oaristos*, de Eugênio de Castro, o movimento Simbolista não despertou grande interesse no público devido aos dramas de assunto histórico e peças de tendência naturalista. Dentro do Simbolismo, foi António Patrício quem primeiro propôs a tematização do amor e da morte. De acordo com VITELLI (1993),

Deixar todos os outros temas de lado e tratar essencialmente e de maneira obsessiva o confronto do ideal de vida do homem com estas potências superiores, da qual a morte é antagonista suprema, parece ter sido realmente a característica básica deste teatro simbolista, e congrega, neste sentido os autores que estamos tratando. (VITELLI, 1993, p.66)

É dentro desta perspectiva do teatro simbolista que se insere *D. João e a máscara*, apresentando ao leitor o traço que talvez seja o mais importante do Simbolismo: a presença, mesmo que imaterial, da morte:

(...) em *D. João e a máscara* ela (a morte) está presente em todas as mulheres. A Morte nunca se reveste de um acontecimento humano,

histórico, é realmente uma presença imaterial, não é um inimigo terreno, nem uma doença que aniquila suas personagens(...) (VITELLI, 1993, p.73)

Assim, é a partir da dualidade intensa do amor e da morte que António Patrício constrói seu teatro. Particularmente, a morte marca a conduta de suas obras, que surgem orientadas num sentido transcendental. Mas também o amor é relevante, já como contraposição, já como causalidade da própria morte.

A figura do Burlador é iluminada por uma ânsia irresistível, de espiritualidade e sublimação. Assim, surge o amor terreno, carnal que, apesar disso, leva o protagonista à plenitude do amor místico. A morte, “Soror Morte”, é o símbolo desse encontro de Dom João com a sua consciência, com a verdadeira natureza da sua alma, com sua paz interior.

Além de *D. João e a máscara, uma “fábula trágica em 4 atos”*, de 1924, a obra de António Patrício é composta por *Oceano*, livro de poemas lançado em 1905; no teatro, *O fim*, de 1909, história dramática em dois quadros, *Pedro, o cru*, de 1918, drama em quatro atos, *Dinis e Isabel*, conto de 1919, e *Judas*, ato único de 1929; além de duas peças incompletas: a tragédia *O rei de sempre* e o drama histórico *Afonso Domingues*; e os contos *Serão Inquieto*, de 1910, e *Poesia*, de 1942.

Foi no teatro que António Patrício conseguiu transferir o melhor de si para as obras e demonstrar o máximo de sentimentos do ser humano. Em três das suas obras do gênero, ele trabalha a relação tensa entre vida, amor e morte, temas constantes no seu teatro. Em *Pedro, o cru*, definida pelo próprio autor como “tragédia da saudade”, temos a figura de um homem saudosista, que deseja ter sua Inês de volta. Por isso, realiza um ritual com ela, desenterrando-a e coroando-a. A morte aqui surge como sinônimo de eternidade, e se funde com a vida no momento do ritual. “O nosso amor, amor, ainda era pouco. Só abraçado à morte ele inicia... As nossas bodas agora são eternas.” (PATRÍCIO, 1918, p.166)

Em *Dinis e Isabel*, diferentemente das outras peças, há um certo conflito no protagonista (o homem que “amou uma santa”) no que se refere ao amor que sente, uma vez que ora acredita estar apaixonado, ora assombrado por esse sentimento.

Em *O fim*, temos um drama que prevê a queda da monarquia. Nele, a Rainha- avó, louca, simboliza a pátria que morre de fome mas sonha com banquetes. A peça foi redescoberta recentemente, tendo sua estreia em 1971 na Casa da Comédia de Lisboa.

Em *D. João e a máscara*, temos a figura do homem sedutor, enganador, cheio de

desejo sexual, que depois vai se transformar em desejo apenas pela figura da Morte, que é lembrada em várias cenas, com a repetição incessante das imagens “folhas secas” e “mármore frio”, nos remetendo a um cemitério. O personagem principal não aspira mais nada que não seja morrer, já que toda a vida está morta para ele.

Os personagens do teatro de António Patrício têm uma paixão pela vida ao mesmo tempo em que têm uma fixação pela morte. Assim, seus protagonistas caminham entre esses extremos, mesclando os dois temas e aproximando-os de uma maneira única.

## II.

O mito de Don Juan não remonta à Antiguidade como o de Édipo nem à Idade Média e, por isso é considerado moderno. Sua primeira aparição na literatura mundial se dá por volta de 1620, na Espanha do Século de Ouro, com a comédia espanhola *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, atribuída ao frade Gabriel Tellez, da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, mais conhecido pelo seu pseudônimo de dramaturgo: Tirso de Molina<sup>214</sup>, onde o personagem é um sedutor, que adora zombar, enganar e conquistar mulheres, além de acreditar que a morte e o castigo de Deus são muito distantes e, enquanto vivo, não necessita se preocupar com a salvação de sua alma. Talvez Tirso tenha se inspirado em algum predecessor, mas, se o há, permanece desconhecido.

O protagonista afronta quaisquer leis ou princípios morais para satisfazer seus impulsos sexuais, e só o aparecimento da morte vingadora, encarnada na estátua viva do Comendador assassinado pelo protagonista, vem pôr freios à sua sensualidade diabólica. A cultura cristã, por proibir as relações sexuais fora do casamento, fez do personagem de Don Juan um pecador criminoso.

É na época da Contra- Reforma em que o catolicismo rivaliza com o protestantismo que Tirso de Molina escreve a primeira versão. O autor, que como já dito, era frade da Ordem de Nossa Senhora das Mercês, ataca, na peça, a sexualidade abusiva de toda uma classe social. Don Juan não é mais corrupto que seus amigos, é simplesmente mais ousado e corajoso nas suas ações.

O título original da peça é *El convidado de piedra*, mas o subtítulo se tornou ainda mais famoso: *El Burlador de Sevilla*. A variante atribuída a Calderón de La Barca tem por

---

<sup>214</sup> A autoria de Tirso de Molina tem sido contestada em favor do nome de Calderón de la Barca (1600-1681).

título *Tan largo me lo fiáis* (Que longo prazo me concedeis). E esse é o discurso do “Burlador” quando lhe lembram que o tempo dos homens tem um fim e, nesse fim, eles serão julgados por aquilo que fizeram em vida.

Desde Tirso de Molina, o mito de Don Juan tem sido recontado por autores da literatura de todo o mundo, cada um dando ênfase a um aspecto diferente do caráter do herói.

Segundo Jean Rousset (1978), tem-se três variantes que se originam com Tirso de Molina e, a partir de então, diversas figuras são possíveis: o Inconstante, o Grupo feminino (objeto da conquista incessante) e o Morto. O Inconstante refere-se a Don Juan, que corre de mulher em mulher e, numa das suas investidas, mata o pai da mulher seduzida. Este pai será o Morto provocado que, após um duelo, castiga Don Juan num encontro que culmina no término do drama. Dentre esses três componentes, dois são fixos: o Inconstante e o Morto, pois o grupo das mulheres será variável. É justamente aí que os autores poderão introduzir inovações.

A lenda de Don Juan não é a mesma em Tirso de Molina e em Molière, em Mozart ou Zorrilla. Cada um interpreta e combina à sua maneira um conjunto de fábulas que podem ser anteriores ao mito que as recupera e as digere para seus fins próprios: é o que se passa com o desafio ao morto, o banquete fúnebre e o morto vingador ao final.

Segundo Jean Rousset em *O mito de D. Juan* (1978), a lenda expandiu-se ano após ano. Temos: Na Espanha, José Zorrilla, com *El capitán Montoya*, de 1840, e *La leyenda de Don Juan Tenorio*, de 1895, também Miguel de Unamuno, com a peça *El Hermano Juan o El mundo es teatro* de 1934 e Salvador de Madariaga, com *Don Juan y Don-Juania, o seis Don Juanes y una dama*, peça de um ato de 1950. Na Argentina temos *El angel caído*, poema de Estéban Echeverría, de 1844 a 1846 e José Gutierrez de la Vega, com *Don Miguel de Mañara*, de 1851. No Brasil, Álvares de Azevedo com *A sombra de D. Juan*, no Rio de Janeiro, de 1852 e Antônio de Castro Alvez, também no Rio de Janeiro, de 1870, com *Don Juan ou A prole dos saturnos*, drama inacabado. Em Porto, 1866, Teófilo Braga com *A ondina do lago. Poema de cavalaria* e Guerra Junqueiro, com o poema *A morte de D. João*, de 1874.

Na França temos Molière, com *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, com a primeira representação em 1665 e edição em 1682; Honoré de Balzac com *L'Elixir de longue vie*, de 1830, Prosper Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire*, romance de 1834, Alexandre Dumas



Pai, *Don Juan de Mañara ou la Chute d'un ange*, de 1836, Charles Baudelaire, com *Don Juan aux enfers*, poema de 1846 e *La fin de Don Juan*, projeto de drama, de 1887, Gustave Flaubert, *Une nuit de Don Juan*, de 1815.

Também, em Londres, George Gordon Lorde Byron, com o poema épico *Don Juan*, de 1819 a 1824, na Alemanha, B. Brecht, com *Don Juan von Molière*, de 1952. E em outros países, inclusive eslavos, temos Alexandre Pouchkine, com *Kamenyi Gost* (O Convidado de Pedra), poema dramático de 1830, em São Petesburgo e, na Rússia, A.K. Tolstoi, com *Don Juan*, poema dramático de 1860.

Na Itália temos a versão musicada, com *Il Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte, ópera tragicômica em um ato, inspirado no seu próprio libreto para o Don Giovanni de Mozart e no de Bertati, música de Gazzaniga com árias de Giuseppe Sarti, Francesco Federici e Pietro Guglielmi. Sua primeira representação foi em Londres em 1794. Na Áustria, Wolfgang Amadeus Mozart com *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, drama jocoso em dois atos e libreto de Lorenzo da Ponte. Sua primeira representação foi em 1787 em Praga. E também Piotr Illich Tchaikovsky, com *Don Juan's Serenade*, de 1877 na Rússia.

Também há os quadros e ilustrações. Exemplos de tantas são: Goya, com *Don Juan et le Commandeur*, quadro de 1798; Valdes Leal com *Miguel de Mañara*, de aproximadamente 1672; Vernet, com a litografia *Le naufrage de Don Juan* e Delacroix, com o quadro *Le naufrage de Don Juan*, de 1840.

Na filmografia, temos a transcrição do Dom Juan de Molière por John Berry (1956) e *Don Juan* (1973) de Jean Cau, com Brigitte Bardot no papel de um Don Juan feminino.

A Peça de Gicognini, *Il convidato di pietra* foi, cronologicamente, a primeira adaptação (anterior a 1650) e exagera tanto o cômico como o macabro do desenlace, pois trata-se apenas de impressionar o público. Inventa o catálogo e a lista numerosa de “vítimas” de Don Juan. Sem ele, não teríamos o ponto alto da ópera de Mozart, em que Leporello enumera as mulheres do seu amo, transformando em elegância o que devia ser sórdido.

Segundo Jean Rousset (1978), há mais de 250 versões orais coletadas, contando

as versões escritas tratadas pelos sermões dos séculos XVI e XVII<sup>215</sup>. Assim, o autor explicita a dificuldade de precisar quantas versões de Don Juan foram registradas, e é possível perceber que cada uma delas guarda suas especificidades: em algumas, Don Juan é marcado pela bondade; em outras, pela maldade. Essa maleabilidade e essa elevação acima do real é o que nos permite reconhecer a narrativa mítica.

### III.

A tradição nos apresenta Don Juan como um personagem zombeteiro, enganador, conquistador de mulheres. Quando consegue, enfim, saciar seus desejos carnis, logo ele perde o interesse naquela mulher e parte em busca de outra, fazendo com que sua lista permaneça crescendo. Com o passar do tempo, mesmo fora das ficções, homens conquistadores passaram a ser apelidados de Don Juan. Isto é mais uma prova da relação do personagem com a sedução. Dentre os mais célebres representantes dessa tradição, está Tirso de Molina, que primeiro representou D. Juan, atribuindo-lhe características como o espírito sedutor, a zombaria e a desonestidade. O Don Juan apresentado neste trabalho, por sua vez, vai na contramão da representação de autores da tradição, notadamente, Tirso de Molina. Para construir seu Don Juan, António Patrício se inspirou em D. Miguel de Mañara, espanhol. Isto é afirmado na introdução da primeira edição de sua obra. Aquele,

(...) nascido em Sevilha em 1626, levou uma vida de luxúria e de impiedade até casar-se, aos trinta anos de idade, com Girolina Carillo de Mendoza, a quem conservou uma fidelidade mórbida que se manteve, como obsessão, mesmo depois da morte da esposa. Depois de enviuar, D. Miguel passou a dedicar-se com fervor a exercícios de piedade e de mortificação para expiar os pecados da sua vida mundana e para escapar de terríveis alucinações em que Girolina lhe aparecia (RANK, 2001, apud JUNQUEIRA, 2007, P.86-87)

Assim, o Dom João de António Patrício guarda semelhanças em relação ao homem que lhe inspirou, como a luxúria, a culpa e uma relação conflituosa com a morte. Ao escrever sua obra, Patrício já sabia da fama da figura lendária do conquistador de mulheres, criada por Tirso de Molina, mas buscou inscrever seu D. Juan em outros paradigmas.

O autor também cita uma frase de Shakespeare para explicar sua interpretação de

---

<sup>215</sup> Tradução nossa.

Don Juan logo na epígrafe: “Nothing can we call our own but death”<sup>216</sup> (PATRÍCIO, 1924, p.7). Dessa forma, Patrício já deixa claro para seu leitor que este será o modo de existir de seu D. Juan: sua vida profundamente ligada à sua morte.

Ainda segundo Junqueira (2007), a estrutura da peça patriciana deriva do modelo aristotélico de tragédia, que Patrício modifica com o isolamento radical do herói – e com os desdobramentos que tal isolamento implica no plano do diálogo dramático–, transformando assim a peça numa tragédia moderna, marcada já pela crise das relações intersubjetivas tal como a descreve Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno* (1880). Lido em paralelo com o livro de António Patrício, é possível perceber que *Dom João e a Máscara* se insere no drama moderno por guardar muitas de suas características, dentre as quais se destacam a ausência de diálogos, o subjetivismo e o isolamento dos personagens.

Na “fábula trágica” de Patrício, D. João passa por várias peripécias. Dentre elas, temos o encontro com a Morte personificada num baile de máscaras e a visita da estátua do comendador assassinado até chegar ao reconhecimento da jovem Isabel de Burgos, donzela que o protagonista leva à perdição. A estrutura é de uma tragédia (“quando dela resulta mudança de fortuna, seja com reconhecimento, seja com peripécia, seja com ambas as coisas”),<sup>217</sup> dotada de peripécias (“viravolta das ações em sentido contrário”)<sup>218</sup> e de um “belo reconhecimento” (“o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo*”).<sup>219</sup> (...) Para se fazer digno da Morte, precisa passar por várias etapas. O que restam é a frustração do desejo e a solidão, configurando-se assim a tragédia moderna.

A primeira aparição da Morte faz com que Dom João perceba que sempre a amou, e apenas a ela. Aos poucos, vai se desfazendo de todos os atributos terrenos e se voltando para a vida espiritual. Apesar de ter passado a vida toda sob a máscara da luxúria, de mulher em mulher, de boca em boca, descobre que o verdadeiro amor sempre esteve dentro dele mesmo. “O amor, -ensina-lhe a Morte- ouve-o em ti, ouve-o em ti, como se ouve as nascentes quando no outono, as leiras são transparentes.” (PATRÍCIO, 1924, p.424)

---

<sup>216</sup> Bem nossa, só a morte. (Tradução nossa)

<sup>217</sup> ARISTOTLE, *The poetics*, X, 1º.

<sup>218</sup> ARISTOTLE, *The poetics*, XI,1º.

<sup>219</sup> ARISTOTLE, *The poetics*, XI,2º.

Sua conversão para o amor é gradual: estigmas de garrote começam a aparecer em seu pescoço. Ele se perde e se funde com sua dor e a dor do mundo, até que vai se convertendo totalmente para o amor, pedindo esmolas no convento de caridade sem receber nada em troca.

Na obra, todo o diálogo é em prosa, e se inverte para poesia apenas quando Dom João dialoga com a Morte. É ela, afinal de contas, sua principal interlocutora e amante. A palavra é extremamente plástica, sonora, alusiva; os versos, de grande musicalidade no jogo das suas rimas internas e das suas assonâncias; e a esgrima dialogal muito sutil.

“A MORTE

Se fosse eu... se fosse eu...

D. JOÃO (depois de uma pausa)

Eras Tu, eras Tu... – Sou e serei só Teu.

A MORTE

Tu que beijaste tantas...

D. JOÃO

Ouvia a Tua voz em milhares de gargantas.

A MORTE

Tu que tantas possuístes...

D. JOÃO

O teu reflexo só que me fugia, triste.

(Olhos nos olhos de Ela, como hipnotizado).

Só beijei, só cingi, só te escutei a Ti. O Teu mistério é para o meu desejo, o sexo que não pode atingir nenhum beijo.

Só a Ti eu busquei, só te aspirei a Ti. Tu cismas em Sibila, enlaçada à beleza, e só a Ti, a Ti, vai a minha alma presa. Agora que eu Te sei, oh! reouvir um pouco a Tua voz na voz de alguma delas... – Louco, louco que eu fui...- Mas não: se tu preferes, repete o que eu Te disse a falar às mulheres, quando de forma em forma, a errar, em doidice, não te via sequer dentro de mim, Beatrice.”

(PATRÍCIO, 1924, p.37-38)

Segundo Vitelli (1993), António Patrício possui uma sensibilidade encantada pela vida, vê o mundo a partir de verdades ocultas com a vontade de revelar a grandeza da vida, sem deixar de lado sua fixação pela morte. Seus personagens sempre vão travar uma luta para superá-la, a não ser em *D. João e a máscara*, em que o personagem não resiste, mas parte em busca dela.

“Sua obra vai privilegiar o domínio dos sonhos, das paixões, dos desejos mais antigos do Homem e, aos olhos da razão, mais

absurdos e irá dar a eles estatuto de suprema verdade: será conivente com as loucuras sagradas de suas personagens.” (VITELLI, 1993, p.19)

O trecho acima parece feito sob medida para o momento em que Dom João dialoga longamente com o Convidado de Pedra, a estátua de mármore na qual se transformou o homem que ele matou. É uma alegoria evidente da morte, uma vez que o desejo de Dom João se torna pétreo:

“Deixa contar-te, Mármore: ora escuta. (...) Nas catedrais de Espanha há santas trágicas. Têm cabelos vivos... E eu amei-as. Era pequeno, ao pé de minha mãe: a sua lividez fazia a minha. Bispos e padres, entre vozes de órgãos, perfumavam-nas de incenso para mim. Os seus olhos de vidro só me olhavam. E eu empedrava, todo de desejo”. (PATRÍCIO, 1924, p.72)

É possível perceber a estátua de mármore como a impossibilidade de realização do desejo maior de Dom João: a morte. Frente a frente com D. Octávio, que morre para defender a honra da filha, Dom João perde a oportunidade de alterar o rumo de sua história, matando aquele que poderia lhe ensinar uma vida sem promiscuidade.

#### IV.

Em sentido oposto ao *Don Juan* de 1924 de António Patrício, está o *Don Juan* de Saramago, mais ligado à tradição que o primeiro. Seu personagem tem em comum o espírito zombeteiro, a sedução e as mentiras presentes no que consta como o primeiro *Don Juan* da história, aquele criado por Tirso de Molina.

José Saramago, um dos mais aclamados escritores portugueses contemporâneos, tem sua literatura constituída, principalmente, de alguns elementos: a dúvida do homem moderno em uma posição crítica sobre o passado, a análise de seu interior através do imaginário e os elementos sobrenaturais que se distanciam do mundo real. A escrita do autor é conhecida por utilizar frases e períodos longos e usar a pontuação de uma maneira a acentuar as vozes reflexivas de seus personagens. Suas peças são escritas para serem encenadas. Os diálogos dos personagens se encontram nos próprios parágrafos, assim como toda a descrição das cenas; não há travessões, e isso propicia uma sensação de fluxo de consciência, a ponto de o leitor se confundir se o diálogo foi real ou um pensamento.

A ironia é muito constante nas obras de Saramago, bem como em sua peça *Don*

*Giovanni ou o Dissoluto absolvido* (2005), experiência dele em recontar a lenda de Don Juan, assim como recontou fatos da história de Portugal em *Memorial do Convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo. A obra é constituída de um prólogo e apenas um ato, dividido em seis cenas. Sobre o caráter do Don Juan criado por Saramago, Teixeira considera:

Mas logo emenda: “Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina” (p. 15). Todos esses motivos reunidos fizeram surgir Don Giovanni ou o dissoluto absolvido, comprovando que na ficção saramaguiana tudo pode ser contado de outro modo. (TEIXEIRA, 2008, p.74)

Assim, o autor estabelece uma diferença fundamental entre o Don Juan de Saramago e aquele proposto por Tirso de Molina: a maldade. Para Teixeira (2008), Saramago reconta o mito à sua própria maneira: em primeiro lugar, trata-se de uma comédia, em oposição à tragédia escrita por Tirso de Molina. Além disso, o pecador de Saramago encontra a redenção para poder pecar novamente, o que não ocorre na peça fundadora da tradição.

*Don Giovanni* de Saramago tem uma postura muito distinta da de seus antepassados, e isso não se aplica apenas ao fato de não haver arrependimento, mas à capacidade de negação mesmo quando tudo está conspirando contra ele. Ele pouco se importa com a punição, pois não acredita em maldições. Saramago também aposta no jantar oferecido por Don Juan ao Conviva de Pedra, mas em sentido oposto à tradição:

Na versão de Saramago, o convite macabro é apenas uma reminiscência evocada pelas palavras do Comendador: “Convidaste-me a jantar e aqui me tens” (p. 28). Isso decorre da opção do escritor em começar a sua peça por onde terminaram as principais versões, com o objetivo de subverter os cânones tradicionais, ou, na expressão de Azio Corghi, dar uma reviravolta ao arquétipo cultural. (TEIXEIRA, 2008, p.80)

Dessa forma, o confronto entre Don Giovanni com o Comendador é de onde o autor extrai grande parte da comicidade da peça. Saramago absolve o antigo pecador ao invés de puni-lo para, assim, deixa-lo livre para poder pecar novamente.

O Comendador é importante por dar sua própria lição de moral e punir com a maldição o culpado por seu assassinato, Don Giovanni. Ele invoca as labaredas do inferno, apesar de surgir apenas uma pequena e ridícula chama que se extinguirá de imediato, provocando o riso do protagonista. Ou seja, não há inferno e, se há, não é pior

do que o local onde todos estão vivendo.

A morte de Don Giovanni pode ser considerada simbólica, pois dá lugar à libertação do “mito”, à supressão do título de “Don” da imagem arquetípica do “sedutor” se dá através disso, transformando-o apenas em “Giovanni” e abrindo, agora, uma autêntica relação de amor.

O Coro, na obra, é reduzido a Dona Ana, Elvira, Don Ottavio e Masetto. Podemos afirmar que Elvira é quem mata o sedutor, ao trocar sua lista com o nome de todas as mulheres conquistadas por uma lista em branco. Porém, a vingança das mulheres (Dona Ana e Elvira) se desfaz em migalhas pelas mãos de Zerlina, pois, ao final, é ela a sedutora, é ela a moça que Don Giovanni não havia tido tempo de seduzir. Ele não é mais o galante sedutor que encontramos ao longo de toda a história que, agora, tem seus papéis invertidos.

Saramago afirma, em uma correspondência a Azio Corghi, que consta no prólogo de seu *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, que

A idéia de um novo “Don Giovanni” interessa-me muitíssimo, ainda que neste momento não possa pensar em nada mais senão no romance em que estou a trabalhar. Se tudo me sair bem até o final, conto poder terminá-lo nos primeiros dias de janeiro. A seguir terei que rever as provas, a seguir terei que fazer as viagens de “promoção”, e então ficarei mais ou menos livre. A minha idéia é que Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não é o importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à suaprópria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (SARAMAGO, 2005, p.96)

O Don Juan de Saramago claramente dialoga com os anteriores, porém, ao seu próprio modo, propondo releituras e outras possibilidades além das já conhecidas do personagem da tradição. Assim como acontece com António Patrício, ainda são raros os estudos sobre *Don Giovanni e o dissoluto absolvido*.

## V.

A sedução está mais ligada à vida do que a qualquer outra coisa, e a energia sexual dos personagens, tanto em António Patrício como em José Saramago, é usada para que possam se manter vivos. Quando essa sedução falha (a lista com os nomes de todas as mulheres já conquistadas que desaparece em *D. Giovanni e o dissoluto absolvido* e a paixão pela Morte em *Dom João e a máscara*), perde-se a vontade de viver. Para estar perto da vida, portanto, é preciso, antes de tudo, estar perto da morte.

Essa ideia cristã de que a honra, o merecimento e a paz de espírito estão ligados a quem se desfaz do prazer e se sacrifica por aquilo que quer é muito presente nas obras. Dom João abandona todas as riquezas terrenas e deixa para trás essa vida de pecado. D. Giovanni, agora, não tem mais sua lista, perdendo, assim, toda sua luxúria. É quando eles deixam para trás essa vida de pecado e se tem uma ideia de redenção ligada ao sacrifício, à conversão.

O inferno é outra categoria de análise. Quando os protagonistas das duas obras convidam o Conviva de pedra para jantar, querem ver até onde a morte pode ir, onde consegue chegar. Os personagens já conhecem o inferno, mas reagem de maneira diferente a ele. D. Giovanni ri das labaredas do inferno, afinal, “o que é uma labareda para quem já conhece o inferno? ”, e Dom João vai ao encontro do Conviva para abraçá-lo e pôr fim à sua vida, porém, este recua, assustado, dando dois passos para trás. Só o ato de morrer não é por acaso, predestinado como está desde o encontro com o Convidado de Pedra. Todavia, é o acaso da conquista, da posse momentânea da mulher que conduz ao fatalismo da morte.

Os dois protagonistas dão ao Conviva de Pedra o que eles queriam, a morte. Matam um homem honrado e respeitoso que poderia tê-los ensinado a viver de forma distinta e digna. O mínimo que podem fazer para merecer essa morte, agora, é convidando-o para jantar. Portanto, tratam-se de histórias de culpa. Dom João ainda não merece sua culpa e, conseqüentemente, não merece a morte. A ideia de castigo e culpa, aqui, são muito grandes.

Os dois personagens são mais parecidos do que parece, pois já se encontram no inferno mesmo antes de morrer. A sedução é o extremo da vida e a morte é vista como salvação, sendo a redenção desses dois personagens. Primeiramente, querem viver no extremo da vida, no prazer, burlando a lei natural da vida para chegar a esse prazer. Agora,



o prazer total é morrer. Eles transitam do herói sensualista para o espiritual.

O “Eu”, na sua inflação, descobre-se fracionado, dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna e que o deixam dividido entre o mundo real e o ideal, entre as imposições da vida social, de um lado, e o domínio dos seus instintos e desejos pessoais de outro. Assim, há uma divisão entre o ego do herói, que ora pensa e age de uma maneira, ora age como se fosse outra pessoa. E essa duplicidade irá marcar o personagem Don Juan da literatura, desde Tirso de Molina.

Concebemos ao mito de Don Juan o transcendente da morte, em todo o seu desejo erótico nesse encontro com a morte, que é o encontro consigo mesmo. Assim, entregando-se ao desejo do desejo, Don Juan é presa eterna da aparência do desejo, eterno ausente de si mesmo. Aí está a mais funda raiz mítica e o seu mais perdurável significado estético.

É impossível escrever algo novo a propósito de Don Juan sem que o espectador volte as costas para a história e tenha alguma expectativa sobre ela, ou seja capaz de abandonar o *dèjà vu*, que sempre vai existir, mesmo que pouco. Seja como for, não é possível reduzir o personagem de Don Juan à figura da imagética popular, a de um vulgar sem escrúpulos, também apreciador de mulheres, mentiroso, impostor etc.

## REFERÊNCIAS

ARISTOTE. Poétique. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1995 (1932).

ARISTOTLE. The Poetics of Aristotle: translation and commentary Stephen Halliwell. 6<sup>th</sup> ed. [Chapel Hill]: The University of North Carolina Press, 1987.

DA PONTE, Lorenzo. *Don Giovanni*. Publicado com: A vida de Mozart/Stendhal. Porto Alegre: L&PM, 1991.

JUNQUEIRA Renata Soares. *As máscaras de Don Juan – Apontamentos sobre o duplo no teatro de António Patrício*. Revista Letras n. 71, Curitiba, Editora UFPR p. 81-94, jan./abr. 2007.

MOLINA, Tirso de. (pseud.). *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Tradução de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

NACAGUMA, S. *O Teatro Simbolista de António Patrício: um Teatro do Verbo*. Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais, v. 1, p. 119-140, 2011.

PATRÍCIO António, D. *João e a Máscara*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1924.

\_\_\_\_\_. *Dinis e Isabel*. Aveiro: Livraria Estante, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pedro, o Cru*. Minho: Edições Vercial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

ROUSSET Jean, *O mito de Don Juan*. Lisboa: Vega, 1978.

SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Fernando Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Alexandre. *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido de José Saramago: Um novo horizonte para o antigo pecador*, 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VITELLI, Eliana Pedroso. *O teatro de António Patrício*, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, 2003.

## ***SOLA SCRIPTURA: A TRADIÇÃO PURITANA FRENTE A RETÓRICA REFORMADA***

Raynara Karenina Veríssimo Correia<sup>220</sup>

Resumo: Este artigo apresenta um levantamento de dados a respeito da retórica no âmbito da Reforma Protestante com o intuito de saber como esta veio a ecoar no Puritanismo. Para isso, é nossa pretensão investigar como a tradição da retórica reformada foi incorporada por meio de personagens fundamentais do movimento, como Martinho Lutero (1483-1546), que oficializou o início do mesmo, e João Calvino (1509-1564), considerado o maior exegeta da reforma; afetando posteriormente o movimento puritano. Do puritanismo, destacamos William Perkins (1558-1602), que legou a história um dos manuais de homilética mais vendidos na sua época. Este estudo servirá de base para entendermos mais claramente como essa tradição atravessou séculos e continentes, chegando a influenciar Jonathan Edwards (1703-1758), ícone na história eclesiástica da América. Com um trabalho desta natureza, será possível também abordar a história da hermenêutica e sua vinculação com a retórica, abrindo caminhos para futuras análises concernentes a sermônica puritana.

Palavras-chave: Retórica. Reforma Protestante. Puritanismo. Sermões.

Abstract: This paper presents a survey of data about the rhetoric in the scope of the Protestant Reformation with the intention of knowing how it has reflected in Puritan Movement. For this, it is our intention to investigate how the reformed rhetoric tradition was incorporated by fundamental characters of the movement, such as Martin Luther (1483-1546), that has officialized its beginning, and John Calvin (1509-1564), who is considered the greatest exegete of Protestant Reformation; subsequently affecting the Puritan movement. From Puritanism, William Perkins (1558-1602), who has bequeathed history one of the best-selling homiletics manuals of his time is highlighted. This study will serve us as a basis to understand more clearly how this tradition crossed centuries and continents, even influencing Jonathan Edwards (1703- 1758), an icon in the ecclesiastical history of America. With a work of this nature, it will also be possible to address the history of hermeneutics and its connection with rhetoric, opening the way for future analyzes concerning to the puritanical sermons.

Keywords: Rhetoric. Protestant Reformation. Puritanism. Sermons.

### **1. RENASCIMENTO E REFORMA: AS CONTRIBUIÇÕES DE MARTINHO LUTERO E JOÃO CALVINO**

O movimento reformado teve em seu centro indivíduos como Martinho Lutero (1483-1546), Ulrico Zuínglio<sup>221</sup> (1484-1531) e João Calvino (1509-1564), e por objetivo

---

<sup>220</sup> Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, [raynaracorreia@gmail.com](mailto:raynaracorreia@gmail.com).

<sup>221</sup> Quando jovem, Zuínglio foi um seguidor do pensamento de Erasmo de Rotterdam – de quem tomara ciência em 1516; posteriormente, entre 1519-1520, passou a descrever parcialmente na ideia humanista e na

as reformas moral, teológica e institucional da igreja cristã. Segundo McGrath (2010) e González (2011), esse movimento era complexo e heterogêneo e seu projeto não dizia respeito apenas a uma reforma doutrinária da igreja, mas balizava também fundamentos de ordem social, política e econômica. A força que essas características impunham ao movimento fez com que os impactos da Reforma ultrapassassem o cenário da Alemanha, se estendendo a diversos países do mundo. Formalmente, a Reforma Protestante ocorreu entre os anos de 1517 e 1555, porém, como avalia Randell (1955), não seria adequado afirmar que um evento de tamanha vastidão tenha tido início e fim em datas específicas.

Embora a Reforma e o Renascimento tenham coincidido historicamente e sejam fundamentados em questões básicas de ordem similar, as respostas a tais questionamentos divergiram em tudo. Como explica Breen (1931), isto se deu porque por um lado, os humanistas partiam de pressupostos seculares para as suas questões, enquanto o protestantismo abordava uma perspectiva religiosa. Uma vez que a razão havia tomado o lugar da Revelação de Deus nas Escrituras, os reformadores se ocuparam em enfatizar o estudo da Palavra. Assim, na Reforma, a importância do homem deixou de ser em torno de si mesmo, voltando-se para o fato deste ter sido criado à imagem e semelhança de Deus, o que propiciou o surgimento de um novo referencial hermenêutico que afetara toda a estrutura do movimento cristão, como afirma Lopes (2004, p.159):

A Reforma Protestante foi, em muitos sentidos, um movimento hermenêutico. Representa um momento crucial na história da interpretação cristã das Escrituras. O domínio de séculos de interpretação alegórica é finalmente quebrado. O retorno aos princípios de interpretação defendidos pela escola de Antioquia marca a pregação, o ensino e os princípios dos reformadores.

A questão da hermenêutica deslocou-se então da autoridade da igreja para a compreensão pessoal das Escrituras. Popkin (2000, p.26), no entanto, explica que, a princípio, o embate de Lutero se deu dentro da própria tradição da igreja. Somente posteriormente ele

deu um passo crítico que foi negar a regra de fé da Igreja, apresentando um critério de conhecimento religioso totalmente diferente. Foi neste período que ele deixou de ser apenas mais um reformador atacando os abusos e a corrupção de uma burocracia decadente, para tornar-se o líder de uma

---

visão pelagiana de Erasmo, o que fez com que abandonasse suas concepções. Foi a partir daí que começou a defender a crença acerca da total depravação do homem e que este só teria salvação se fosse transformado por Cristo. (OLSON,2001, p.409)

revolta intelectual que viria a abalar os próprios fundamentos da civilização ocidental.

A princípio, Lutero basicamente seguia a tradição medieval e agostiniana de estudo da Sagrada Escritura. Segundo Virkler (1998, p. 46), Agostinho influenciou o período medieval com sua crença de que a Escritura possuía um caráter quádruplo - histórico, etiológico, analógico e alegórico:

A *letra* mostra-nos o que Deus e nossos pais fizeram;  
A *alegoria* mostra-nos onde está oculta a nossa fé;  
O significado *moral* dá-nos as regras ocultas da vida diária  
A *anagogia* mostra-nos aonde termina a nossa luta.

Esse método possibilita uma série de interpretações, das mais variadas e fantasiosas possíveis, desviando a atenção do leitor ao que o texto está de fato querendo comunicar. Só posteriormente Lutero passou a rejeitar esse tipo de interpretação, a gramática e o contexto dominante na tradição católica, bem como os comentários escolásticos. Ele começou a considerar que, para ser um bom intérprete, deve-se levar em conta durante a exegese as condições históricas, e por isso, passou a priorizar o método histórico-gramatical e enfatizou um retorno aos pais da igreja (FERREIRA, 2014). Lutero deixou de lado os comentários alegóricos de Agostinho e passou a se debruçar exclusivamente à sua teologia e aos vários princípios que ele sistematizou a respeito de uma exegese livre de especulações e extravagâncias interpretativas<sup>222</sup>. “Para reformar a igreja, era necessário obter uma forma mais pura de doutrina, e esta podia ser encontrada nos pais da igreja” (MCGRATH, 2014, p. 77).

Tal retorno revela uma das afinidades entre Lutero e o humanismo. McGrath (2014) elenca outras três dessas afinidades, a saber: 1- *Rejeição ao escolasticismo*. Os humanistas exigiam uma teologia mais simples, ao passo que Lutero exigia uma reforma

<sup>222</sup> Em *A doutrina Cristã*, considerado um tratado ou um estudo sobre os princípios da hermenêutica, Agostinho estabeleceu princípios importantes de interpretação bíblica, que foram sintetizados por Ramm (apud VIRKLER, 1998, p.45) da seguinte forma: 1. O intérprete deve possuir fé cristã autêntica; 2. Deve-se ter em alta conta o significado literal e histórico da Escritura; 3. A Escritura tem mais que um significado e, portanto, o método alegórico é adequado; 4. Há significado nos números bíblicos; 5. O AT é documento cristão porque Cristo está retratado nele do princípio ao fim; 6. Compete ao expositor entender o que o autor pretendia dizer, e não introduzir no texto o significado que ele, expositor, quer lhe dar; 7. O intérprete deve consultar o verdadeiro credo ortodoxo; 8. Um versículo deve ser estudado em seu contexto, e não isolado dos versículos que o cercam; 9. Se o significado de um texto é obscuro, nada na passagem pode constituir-se matéria de fé ortodoxa; 10. O Espírito Santo não toma o lugar do aprendizado necessário para se entender a Escritura. O intérprete deve conhecer hebraico, grego, geografia e outros assuntos; 11. A passagem obscura deve dar preferência à passagem clara; 12. O expositor deve levar em consideração que a revelação é progressiva.

da doutrina. 2- *O desejo de voltar às Escrituras*. Para os humanistas a Bíblia merecia respeito por sua simplicidade e antiguidade. Para Lutero, o respeito consistia no fato de ele crer que através dela o teólogo tinha contato com a Palavra de Deus. 3- *O interesse retórico*. Enquanto os humanistas tendiam a ver na eloquência um fim em si mesmo, os reformadores reconheceram a força desta ferramenta para um fim maior, a disseminação da Palavra de Deus.

Isto posto, foi categorizado um dos pilares da reforma protestante: o *Sola Scriptura*, princípio segundo o qual a Bíblia tem absoluta primazia sobre toda e qualquer questão relacionada à fé e prática de vida cristã. Como explicam Lopes (2004) e McGrath (2014), embora os humanistas tivessem a ideia de retornar às Escrituras em seus estudos, não se tratava de um sentido inclusivo, ou seja, outras fontes antigas poderiam ser consideradas autoritárias em algum sentido positivo do termo. *Sola Scriptura* para os humanistas significava “não sem as escrituras”. Para os reformadores, a expressão significava “através das Escrituras e apenas através das Escrituras”, de modo exclusivo.

O cenário instaurado inaugurava, portanto, um novo método hermenêutico e consequentemente retórico que estava a descortinar os nuances da teologia recém apresentada em Wittenberg, opondo-se ao método dialético que representou a teologia da baixa idade média. Com a pregação, os reformadores tinham o intuito de capacitar a mente, tocar as emoções e motivar os desejos, de modo que seu objetivo principal era alcançar e converter o coração, considerado o próprio núcleo do ser humano.

Em uma de suas obras<sup>223</sup>, Lutero enfatiza que na pregação deve-se “estimular os pecadores a sentirem seus pecados e despertar neles o desejo pelo tesouro do evangelho”. Em outro escrito<sup>224</sup>, ele lastima veementemente o fato de que não poucos pregam a Cristo meramente com a intenção de comover os sentimentos humanos ao invés de comunicar a fé cristã. Lutero entendia a pregação como um trabalho nobilíssimo, que sendo um meio de salvação, não se tratava apenas de uma atividade humana, mas da palavra de Deus proclamada. Isso, porém, não significava que Lutero rejeitava o uso de recursos retóricos no discurso. Pelo contrário, tal como Cícero, ele tinha consciência dos usos abusivos da

---

<sup>223</sup> LUTERO, M. *Das Boas Obras* em Martinho Lutero: Obras Seleccionadas, vol. 2, O Programa da Reforma: Escritos de 1520. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal/Concórdia, 1989. p.128

<sup>224</sup> LUTERO, M. *Tratado sobre a liberdade cristã* em Martinho Lutero: Obras Seleccionadas, vol. 2, O Programa da Reforma: Escritos de 1520. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal/Concórdia, 1989. p. 435-460.

retórica, mas isso não o impedia de enxergar o lado positivo da mesma<sup>225</sup>. A questão era que, no que dizia respeito à pregação das Escrituras, nenhum artifício retórico deveria encobrir ou ultrapassar o sentido original do texto.

Segundo Lopes (2004, p.48), “Lutero cria que a Palavra de Deus se manifesta de três maneiras: Deus Filho (a Palavra encarnada), a Bíblia (a Palavra escrita) e a pregação (a palavra proclamada). Em vista da relação íntima entre o Filho e a Bíblia, Lutero acreditava que todo o propósito da Escritura era revelar a Cristo.” Nesse sentido, enquanto expositor, ele partia do princípio que o texto devia controlar o sermão, e não o contrário. Ou seja, não é a igreja que deve determinar o que as Escrituras têm a dizer, mas as Escrituras que devem guiar a igreja. Para isso, Lutero recorreu a dois princípios fundamentais, sendo o primeiro *scriptura scripturae interpres* (A Escritura é intérprete da Escritura) e o segundo, *Omnis intellectus ac expositio Scripturae sit analogia fidei* (toda compreensão e exposição da Escritura seja de acordo com a analogia da fé) (MCGRATH,2014).

Em concordância com o pensamento luterano quanto ao propósito da pregação, João Calvino, a principal figura do segundo período da Reforma, afirmou (1847, vol.2, p.22<sup>226</sup>): “a palavra de Deus é pregada com o propósito de nos iluminar com o verdadeiro conhecimento de Deus, nos converter e nos reconciliar com Ele, para que possamos ser felizes e abençoados.” Em função disso, Calvino dedicou a sua preparação acadêmica, incluindo o conhecimento dos escritos dos pais latinos e da filosofia grega, além do domínio das línguas originais bíblicas (FERREIRA, 2014; GONZÁLEZ, 2011, LOPES, 2004) à Igreja, legando a esta um conjunto de obras que passaram a nortear os princípios da fé reformada. Segundo González (2011, p.64) ele é “sem dúvida, o mais importante sistematizador da teologia protestante do século XVI.”

Para Calvino, as Escrituras nos oferecem um escopo para nossos pensamentos e ações. Por meio dela, somos capacitados a ter uma visão mais adequada acerca de Deus, do mundo e de nós mesmos, o que de outro modo seria impossível. Ele enuncia figurativamente:

---

<sup>225</sup> Em 17/08/1529, em virtude de um funeral do filho recém-nascido de um amigo, Lutero pediu a Justus Jonas, outro amigo muito próximo, para escrever uma carta de consolo usando “a melhor retórica”. (LUTHER, 1908, p. 194-195)

<sup>226</sup> No original: “the purpose for which the word of God is preached is, to enlighten us in the true knowledge of God, to turn us to God, and reconcile us to him, that we may be happy and blessed.”

Exatamente como se dá com pessoas idosas, ou enfermas de olhos, e quantos quer que sofram de visão embaçada, se puseres diante deles até mui vistoso volume, ainda que reconheçam ser algo escrito, mal poderão, contudo, ajuntar duas palavras; ajudadas, porém, pela interposição de lentes, começarão a ler de forma mais distinta. Assim a Escritura, coletando-nos na mente conhecimento de Deus de outra sorte confuso, dissipada a escuridão, mostra-nos em diáfana clareza o Deus verdadeiro.<sup>227</sup>

Calvino cria uma relação metafórica com as Escrituras: A Palavra é lente. Ela auxilia o homem a adquirir uma compreensão clara das coisas divinas. O discurso afeta todos os sentidos do ser humano, a princípio “enfermo” e por isso incapaz de distinguir sozinho a natureza do verdadeiro evangelho, levando-o a ver quem Deus é. Embora possa ter uma noção de Deus apreendida a partir da observação da natureza, por exemplo, somente com o estudo bíblico o homem pode vir a conhecê-lo em sua essência, a enxergá-lo com clareza, com olhos e intelecto “curados”. Numa perspectiva calvinista, Deus só se revela através da sua Palavra e é somente quando se conhece o seu Criador que se pode conhecer a si mesmo.

Podemos perceber assim que o tipo de humanismo que Calvino contemplava em seus escritos consistia no fato, considerado sublime, do homem ser criatura de um Deus supremo, digno de ser adorado e glorificado. Esta ideia é expressa na sua principal obra, *As Institutas da Religião Cristã*:

O primeiro livro, tratava do Deus criador e de sua soberania em relação àquilo que havia criado. O segundo livro, trata da necessidade de salvação do ser humano e de como alcançar essa redenção por meio de Cristo, o mediador. O terceiro livro, trata da maneira pela qual o ser humano se apropria dessa redenção, enquanto o último livro trata da igreja e de seu relacionamento com a sociedade (MCGRATH, 2010, p.103).

Considerado o maior exegeta da Reforma<sup>228</sup>, influenciando a igreja cristã até os dias atuais como um guia à fé evangélica, o pressuposto interpretativo de Calvino parte da ideia de que a Escritura é a Palavra de Deus inspirada e inerrante, revelada à humanidade e se confirma ao crente através do Espírito Santo. Em suas próprias palavras (1998, p. 262):

Eis aqui o princípio que distingue nossa religião de todas as demais, ou seja: sabemos que Deus nos falou e estamos plenamente convencidos de que os

<sup>227</sup> CALVINO, J. *As Institutas da Religião Cristã*. Livro I. São Paulo: Cultura Cristã, 2006. p. 77.

<sup>228</sup> Segundo Ferreira (2014, p.220), Calvino escreveu comentários sobre todos os livros do Novo Testamento, exceto 2 e 3 João e Apocalipse.



profetas não falaram de si próprios, mas que, como órgãos do Espírito Santo, pronunciaram somente aquilo para o qual foram do céu comissionados a declarar. Todos quantos desejam beneficiar-se das Escrituras devem antes aceitar isto como um princípio estabelecido, a saber: que a lei e os profetas não são ensinos passados adiante ao bel-prazer dos homens ou produzidos pelas mentes humanas como uma fonte, senão que foram ditados pelo Espírito Santo. [...] Devemos à Escritura a mesma reverência devida a Deus, já que ela tem nele sua única fonte, e não existe nenhuma origem humana misturada nela.

Levando em consideração a figura de Deus como ser perfeito e, como consequência, sua confiabilidade enquanto orador, a inerrância e a inspiração de sua Palavra podem ser consideradas elementos seguros e fundamentais para elevar os textos bíblicos a um patamar superior à autoridade da Igreja e à tradição. “Enquanto Lutero foi o espírito feroso e propulsor do novo movimento, Calvino foi o pensador cuidadoso que forjou, das diversas doutrinas protestantes, um todo coerente.” (GONZÁLEZ, 2011, p. 64).

Podemos afirmar que o método hermenêutico de Calvino era, antes de qualquer coisa, essencialmente bíblico. Ele se dedicou à exegese gramatical quando o método alegórico ainda era a abordagem predominante no período. Em sua dedicatória a Grynaeus no Comentário de Romanos<sup>229</sup>, o primeiro que escreveu, nota-se a sua preocupação em fugir da prática comum, que tendia a transpor o significado original do texto. Preocupação que anos depois se consagraria em seu próprio método exegético:

Ambos [Calvino e Grynaeus] sentíamos que a lúcida brevidade constituía a virtude peculiar de um bom intérprete. Visto que a tarefa quase única do intérprete é penetrar a fundo a mente do escritor a quem pretende interpretar, o mesmo erra seu alvo ou, no mínimo, ultrapassa seus limites, se leva seus leitores para além do significado original do autor. Nosso desejo, pois, é achar alguém... que não só se esforce por ser compreensível, mas que também não tente deter seus leitores com comentários demasiadamente prolixos.

Calvino demonstra também sua preocupação em ser entendido. Para ele, a clareza, a brevidade e o sentido simples do texto são as condições básicas para a exegese. Calvino dava mais importância às interpretações claramente entendidas do que aquelas cuja engenhosidade prejudicasse a compreensão. Ao comentar textos bíblicos, ele analisa palavra por palavra, com excessivas digressões. Ele costumava seguir um padrão

---

<sup>229</sup> CALVINO, João. *Exposição de Romanos*. São Paulo: Paracletos, 1997, p.10.

sequencial sistemático e mantinha uma mensagem direta, de modo que “ não havia frases desperdiçadas” (LAWSON, 2002, p.98). Além disso, Calvino era extemporâneo em sua apresentação, sem esboços quando subia ao púlpito, reagindo às pregações sem espontaneidade, frias e sem energia. Sua pregação também era exegética em sua abordagem, isto é, era interpretada conforme o ambiente histórico específico, as línguas originais, as estruturas gramaticais e o contexto bíblico (LAWSON, 2002).

Em nenhum momento Calvino se manifesta contra a eloquência. Para ele<sup>230</sup>, não devemos desprezar nem as expressões simples da verdade, nem a oratória sofisticada, contanto que sejam inteligíveis e estejam a serviço do texto. Kennedy (1999) explica que o que Calvino condena é a retórica com um fim em si mesma, de modo que obscureça a simplicidade da mensagem bíblica, com um apego tolo ao estilo impactante. Para João Calvino, o ouvinte deve ser cativado pela mensagem em si e não por histórias longas, linguagem florida e gestos impressionantes.

Calvino entendia que embora fosse tarefa de Deus converter os corações, o interlocutor deveria mediar uma facilitação em matéria de reflexão para que o discurso fosse apresentado de forma precisa, clara e direta, de modo a impactar a vida dos ouvintes. Nesse sentido, a pregação teria dois primeiros objetivos básicos, a saber, a Palavra e o ouvinte humano. Para que fossem alcançados, o pregador deveria dispor de uma eloquência espiritual que emanasse do amor pelo evangelho e pelas pessoas.

Já no fim do século XVI, a influência calvinista havia ultrapassado as fronteiras de Genebra, percorrendo a França, Escócia, Inglaterra, Holanda, partes da Alemanha, Hungria e Polônia, assim como ecoou entre os peregrinos que fugiram para a Nova Inglaterra no século XVII (FERREIRA, 2014), o que faz de Calvino um precursor do movimento puritano.

## 2. O MOVIMENTO PURITANO

O Puritanismo é um tipo de mentalidade, de atitude. Trata-se essencialmente de um movimento em defesa da reforma eclesiástica, da renovação pastoral, do evangelismo, e do avivamento espiritual; como uma expressão direta de seu zelo pela honra de Deus (JONES, 1993; PACKER, 1996; RYKEN, 2013). Seu interesse principal era estabelecer

---

<sup>230</sup> CALVINO, J. *1 Corinthians*, in: *Calvin's Commentaries*. Albany: Ages, 1998.

uma Igreja pura, que abandonasse os vestígios restantes de cerimônia, ritual e hierarquia católicos, tornando-se uma Igreja verdadeiramente reformada, em que a doutrina das Sagradas Escrituras fosse central, enfatizando a doutrina da graça, que pode ser sintetizada da seguinte maneira: “Deus é a fonte de todo benefício humano e não se pode adquiri-la por mérito humano” (RYKEN, 2013, p. 79).

É difícil estabelecer uma data para o início do movimento puritano, pois, por exemplo, como aponta Jones (1993, p.249), em 1524, Willian Tyndale já possuía essa mentalidade, tendo um ardente desejo de que o povo comum pudesse ler as Escrituras, e, contra o endosso e a sanção dos bispos, ele mesmo lançou uma tradução da Bíblia. Segundo Packer (1996), foi no século XVI que os protestantes evangélicos da Igreja da Inglaterra foram chamados de “Puritanos”, visto que queriam eliminar os resquícios das práticas católicas romanas que sobreviviam na Igreja da Inglaterra, isto é, a Igreja Anglicana que havia sido fundada por Henrique VIII e foi moldada por sua sucessora Elizabeth I, Jaime I e seus conselheiros. Naquela época, o termo “puritano” tinha uma conotação satírica e ofensiva, proveniente do descontentamento motivado pela religião elisabetana.

Independente do que viessem a pensar deles, o fato é que eram pessoas que queriam completar a Reforma, e consideravam que a melhor forma de se obter isso era através da pregação expositiva, em que todas as partes da Bíblia fossem entendidas e expostas numa pregação que falasse de forma direta ao coração. A esse respeito, Packer (1996, p.25) afirma:

O alvo dos Puritanos era completar aquilo que fora iniciado pela Reforma inglesa: terminar de reformar a adoração anglicana, introduzir uma disciplina eclesiástica eficaz nas paróquias anglicanas, estabelecer a retidão nos campos político, doméstico e sócio-econômico, e converter todos os cidadãos ingleses a uma vigorosa fé evangélica. Por meio da pregação e do ensino do evangelho, bem como da santificação de todas as artes, ciências e habilidades, a Inglaterra teria de tornar-se uma terra de santos, um modelo e protótipo de piedade coletiva, e, como tal, um meio para toda a humanidade ser abençoada.

Os Puritanos colocavam grande ênfase na aplicação da Palavra de Deus e acreditavam que a pregação era a principal função do pastor, de modo que esta ocupou lugar central nos cultos. (JONES,1993; PACKER,1996; RYKEN,2013). Seguindo a tradição dos apóstolos e de Calvino, eles acreditavam que quando um homem pregava, Cristo estava falando através dele. Pela pregação, a Palavra escrita se tornava a Palavra

viva de Deus. Deste modo, eles tinham desejo de falar a pessoas de todos os níveis, de forma objetiva e não rebuscada, para que esta fosse compreendida. Esse conceito era muito diferente daquele predominante na Igreja Anglicana, como aponta Jones (1993). Esta mantinha um estilo de pregação muito florida, sendo até mesmo ministrada em latim, ainda que para ouvintes sem nenhum grau de instrumentalidade na língua.

Os puritanos usavam o método reformado de pregar, lançando mão de um tipo especial de estrutura, de esboço de sermão, que era estruturalmente diferente do que vemos nas homílias<sup>231</sup>. Os sermões puritanos eram devotos em sua metodologia. Segundo Ryken (2013, p. 178), eles seguiam uma forma composta basicamente por três partes: 1- Interação com o sentido superficial do texto bíblico, 2- Dedução de princípios doutrinários e morais do texto, 3- Demonstração de como aqueles princípios podem ser aplicados na vida cristã diária. Nichols (2011, p.12) elucida:

Começavam com um texto bíblico, normalmente apenas com um versículo ou uma pequena porção das Escrituras. Na maior parte das vezes, mas nem sempre, fazia-se uma breve exposição logo após a leitura do texto. Em seguida, vinha a doutrina, que era apresentada por meio de uma única sentença e depois desenvolvida em muitos parágrafos com esboços detalhados.

Como explica Ferreira (2009), no contexto primitivo, destacavam-se dois tipos de sermão. Um relacionado à forma antiga, que recebe este nome por ter surgido com os primeiros pregadores da Antiguidade, como João Crisóstomo e Agostinho. Este método, não seguia nenhuma estrutura organizada, seguindo a ordem do texto, com exegese e aplicação. A outra forma era um estilo de pregação desenvolvido com base na oratória ciceroniana, repleta de adendos ornamentais, que demandava uma vasta cultura filosófica, oratória, poética e histórica, além do exercício e a imitação dos melhores autores, das suas sentenças e de seu conteúdo moral, como presente nas homílias anglicanas.

Lopes (2004) comenta que uma das queixas dos puritanos era que, embora a Igreja Anglicana dispusesse de muitos oradores eloquentes, nenhum deles poderia ser considerado um pregador, pois a despeito de suas habilidades discursivas, negligenciavam o conteúdo da Escrituras. Deste modo, por valorizarem mais a disseminação do próprio texto do que os floreios do discurso, os puritanos tomaram esta

---

<sup>231</sup> Waznak (1998,p.01) salienta: “In current Catholic parlance “homily” is distinguished from “sermon” where the later names a form of preaching that is not necessarily connected to the biblical and liturgical texts and is heard outside the context of the liturgy.”

forma de pregação, eliminaram toda sua ornamentação, passando a lançar mão do tipo de sermão clássico, muito próximo ao sermão que encontramos nos livros de homilética, com introdução, divisão do texto, pregação de pontos em sucessão e a conclusão (RYKEN,2013). Para os reformadores a homilética, a arte de pregar, deveria estar atrelada a retórica e dialética, mas não baseada nestas.

Em 1592 foi publicado o primeiro manual de homilética para pregadores da Inglaterra, escrito por William Perkins (1558-1602), intitulado *A Arte de Profetizar*, em que a palavra “profetizar” tem o sentido de pregar. Perkins defendeu que existem quatro princípios que devem reger o pregador: 1- Ler o texto claramente nas Escrituras canônicas; 2- Explicar o seu sentido, depois de lido, de acordo com as Escrituras; 3- Reunir alguns pontos de doutrina proveitosos, extraídos do sentido natural da passagem; 4- Aplicar as doutrinas explicadas à vida e prática da congregação em palavras simples e diretas. Na qualidade de retórico, expositor, teólogo e pastor, Perkins tornou-se uma figura proeminente do movimento puritano. Por ocasião de sua morte, os seus escritos vendiam mais que os de João Calvino e Teodoro de Beza<sup>232</sup> juntos, além de também ter sido um influenciador entre as igrejas nas colônias americanas, incluindo o pensamento de Jonathan Edwards<sup>233</sup>. Segundo Porter (1958, p.260), ele “moldou a piedade de toda uma nação”.

Gomes (2009, p.23) comenta que o sermão atingiu o ápice de sua popularidade durante o movimento chamado de *Great Awakening* (Grande Despertar): Fenômeno sociorreligioso em reação por parte de pastores e homens religiosos ao formalismo a que o puritanismo estava sendo submetido, com seus principais ideais sendo esquecidos ou adquirindo pouca importância. Nessa mesma época, o racionalismo iluminista e sua versão religiosa, o deísmo, ameaçavam diretamente não somente as convicções evangélicas e reformadas dos puritanos, mas também os próprios fundamentos do cristianismo histórico. Ruland e Bradbury (1991, p.37<sup>234</sup>) esclarecem:

---

<sup>232</sup> Discípulo e sucessor de João Calvino na Igreja de Genebra, e escritor do livro biográfico do seu mestre, intitulado *A Vida e a Morte de João Calvino*.

<sup>233</sup> Edwards foi um leitor de Perkins. Em *Religious Affections*, ele faz uma citação direta ao autor: “The famous Mr. Perkins distinguishes between “those sorrows that come through convictions of conscience, and melancholic passions arising only from mere imagination, strongly conceived in the brain; which, he says, usually come on a sudden, like lightning into a house.”. (WJE 1:253)

<sup>234</sup> The eighteenth century was a period of major change in American ideals, a change which did not so much displace the millenarian impulses so deeply associated with the American continent and American settlement as refashion them in response to the intellectual and scientific questions of the Age of Reason. In America, as elsewhere, the Reformation world of Aristotle and Ramus gave way to the Enlightenment world shaped by Newton and Locke; philosophy turned from rigid theology toward natural science; the

O século XVIII foi um período de grande mudança nos ideais norte-americanos, e essa mudança não alterou de modo significativo os impulsos milenares tão profundamente associados ao Continente americano e à colonização dos Estados Unidos, mas foram remodelados em resposta às questões intelectuais e científicas da Era da Razão. Nos Estados Unidos, como também em outros lugares, o mundo da Reforma de Aristóteles e Ramus deu lugar ao mundo do Iluminismo construído por Newton e Locke; a Filosofia, em vez de teologia rígida, transformou-se em ciência natural; os valores do Deísmo e do naturalismo moral, bem como o liberalismo e o progresso, pouco a pouco se tornaram caminhos adequados para a interpretação da experiência Norte-americana.

Em meio a esse cenário, surgiu Jonathan Edwards (1703-1758) na Nova Inglaterra, figura cujo discurso pretendemos analisar em trabalhos posteriores, haja vista a posição de destaque que Edwards recebe enquanto orador no cenário americano. Pregador, pastor, teólogo, escritor<sup>235</sup>, acadêmico, metafísico e líder avivalista, ele era portador de uma mente privilegiada que se desenvolveu para ser uma das figuras mais influentes na cultura de língua inglesa colonial dos anos de 1.700. Um dos mais exímios oradores da América, o objetivo da retórica, se ele tivesse se utilizado deste termo, seria o de discorrer e explicar a respeito da possibilidade de comunicação entre Deus e o homem. Assim, de um modo puramente retórico é que se fundamentava a sua compreensão acerca do mundo, a partir do principal meio de comunicação entre o Criador e a humanidade, a saber, as Escrituras, interpretadas à luz do princípio hermenêutico fundamental da Reforma Protestante: o *Sola Scriptura*.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho foi possível estabelecer algumas conexões entre a Reforma Protestante e sua reverberação retórica em alguns pontos da história. Isso se deu a partir de um estudo sobre as contribuições de Martinho Lutero e, posteriormente João Calvino, nomes de maior influência para o movimento reformista desde o século XVI até hoje. Estes, legaram a história os princípios de interpretação e exegese do texto bíblico que passaram a nortear os sermões protestantes. No campo hermenêutico, ambos demonstraram a importância da busca do sentido pleno do texto bíblico, sem a necessidade de interpretações alegóricas, e, ao mesmo tempo, sem implicar em

---

values of Deism and moral naturalism, liberalism and progress increasingly became the appropriated ways to interpret American experience. (RULAND; BRADBURY, 1991, p.37).

<sup>235</sup> Segundo Ferreira (2014, p.286), Edwards escreveu cerca de mais de mil sermões, além das suas *Resoluções*; seu *Diário* pessoal; as *Miscelâneas*, alguns tratados e livros.

interpretações literalistas. Tal interpretação compreendia o escopo, o contexto e a abrangência do texto, a intencionalidade do autor e a mensagem completa da Escritura.

No que se refere especificamente a Calvino, a sua forma de exposição, que rejeitava uma retórica meramente ornamental em favor de uma retórica com consistência intelectual, foi um dos seus principais legados. Esta forma influenciou o movimento puritano e seus mestres a manterem uma exposição regular de textos bíblicos inteiros, com uma exploração bem articulada dos mesmos. A partir disso, anos depois, William Perkins, depreendendo sentido da influência reformada no âmbito retórico e hermenêutico, lançou o primeiro manual de homilética sistematizado da época.

Todo esse arcabouço atravessou os séculos até chegar em Jonathan Edwards, na Nova Inglaterra, na era da razão. Para Edwards, o que determina a finalidade do discurso são as suas origens e os seus fundamentos. Em seu ponto de vista, embora a ciência fosse importante, era apenas um aspecto único que não poderia suplantar a finalidade divina. Ainda que por um lado a ciência confirma a existência de estruturas e leis que todos os homens podem compreender, nem tudo está no alcance do seu campo interpretativo.

Daí a importância da pregação como uma exposição clara e direta, bem estruturada e com aplicação pessoal, capaz de transmitir sentido e convencer as mentes dos ouvintes acerca de uma realidade espiritual, não material, cientificamente inexplicável. Essa era a ideia de Jonathan Edwards, que construiu sermões seguindo a linha puritana, descrevendo analogias referentes a domínios humanamente inacessíveis, no intuito de converter, exortar e instruir os seus ouvintes, lançando mão de uma retórica que ecoa até o presente século.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREEN, Q. *John Calvin: A Study in French Humanism*, Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1931.

CALVINO, J. *1 Cotinthians*, in: *Calvin's Commentaries*. Albany: Ages, 1998.

\_\_\_\_\_. *As Institutas da Religião Cristã*. Tradução de Waldyr Carvalho Luz. São Paulo: Cultura Cristã, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Pastorais*. São Paulo: Edições Paracletos. 1998.

\_\_\_\_\_. *Commentary on the Gospel According to John*. Vol 1 e 2. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 1847.

\_\_\_\_\_. *Exposição de Romanos*. São Paulo: Paracletos, 1997.

FERREIRA, F. *Servos de Deus: espiritualidade e teologia na história da igreja*. São José dos Campos, SP: Editora Fiel, 2014.

- GOMES, A. S. *Literatura norte-americana*. Curitiba, PR: IESDE Brasil, 2009.
- GONZÁLEZ, J. L. *História Ilustrada do Cristianismo: A era dos reformadores até a era inconclusa*. São Paulo: Vida Nova, 2011.
- JONES, D.M.L., *Os Puritanos: Suas origens e Seus sucessores*. São Paulo: Publicações Evangélicas Seleccionadas, 1993.
- KENNEDY, G.A. *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*, 2. Ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- LAWSON, S. *O Pregador da Palavra de Deus in João Calvino: amor à devoção, doutrina e glória de Deus*. São Paulo: Fiel, 2002.
- LOPES, A.N. *A Bíblia e Seus Intérpretes*, São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2004.
- LOPES, H.D. *A importância da pregação expositiva para o crescimento da igreja*. São Paulo: Editora Candeia: 2004.
- LUTERO, M. *The letters of Martin Luther*. Selected and translated by Margaret Currie. London: Macmillan, 1908. Disponível em <https://archive.org/details/lettersofmartin100luth>. Acessado em 12/12/2017.
- LUTERO, M. *Obras Seleccionadas*, vol. 2, O Programa da Reforma: Escritos de 1520. São Leopoldo e Porto Alegre: Sinodal/Concórdia, 1989.
- MCGRATH, A. E. *Lutero e a teologia da cruz*. São Paulo: Cultura Cristã, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Teologia sistemática, histórica e filosófica: Uma introdução a teologia cristã*. São Paulo: Shedd Publicações, 2010.
- OLSON, R. *História da Teologia Cristã*, São Paulo: Editora Vida, 2001.
- PACKER, J.I. *Entre os gigantes de Deus: Uma visão puritana da vida cristã*. São José dos Campos, SP: Fiel. 1996.
- PERKINS, W. *A arte de profetizar*. Academia Brasileira de Estudos em Teologia Reformada. Instituto Malleus Dei. 2011.
- PORTER, H.C., *Reformation and Reaction in Tudor Cambridge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958. p. 258-60.
- RANDELL, K. *Lutero e a Reforma Alemã*. São Paulo: Ática, 1995.
- RYKEN, L. *Santos no mundo: Os puritanos como realmente eram*. São José dos Campos, SP: Editora Fiel, 2013.
- RULAND, R.; BRADBURY M., *From Puritanism to Postmodernism: A history of American Literature*. United States: Penguin Books, 1991. P. 1-58.
- SPILLER, R., *The cycle of American Literature*. London: The Macmillan Company, 1967. P. 1-18.
- VIRKLER, H. A. *Hermenêutica Avançada: Princípios e Processos de Interpretação Bíblica*. São Paulo: Editora Vida, 1998.
- WAZNAK, R.P. *An introduction to the homily*. Colledgeville, Minesota. The Liturgical Press: 1998. p. 1-31.



## TÁCITO E A *DE VITA AGRICOLAE*: AS VIRTUDES DE UM GENERAL EXEMPLAR

Danielle Chagas de Lima<sup>236</sup>

Resumo: Pretendemos, neste artigo, observar como Tácito constrói, na obra *De Vita Agricolae*, a conduta do general Gneu Júlio Agrícola, pautada pela manifestação da *uirtus*. Desse modo, buscamos demonstrar brevemente como a *uirtus* é compreendida, a saber, designada por um conjunto de outras qualidades, as quais verificamos ao longo da descrição da personagem. Nesse sentido, analisamos virtudes tais como a *moderatio*, *prudentia* e a *temperantia* (componentes da *uirtus*) no retrato de Agrícola, essas referidas por Tácito na construção do caráter da personagem, tendo em vista desde sua formação familiar até a militar, para enfim mostrar como a *uirtus* se manifesta na conduta do general mesmo em tempos, segundo Tácito, avessos a essas. Por fim, intentamos analisar a *uirtus* de Agrícola em contextos em que suas decisões são baseadas no *silentium* e na *inertia*, a fim de refletir sobre a moderação das virtudes e das ações como meio de preservação da vida sob os principados de Nero e Domiciano.

Palavras-chave: *De Vita Agricola*. Tácito. Agrícola. *uirtus*.

Abstract: The main purpose of this paper is to examine Agricola's conduct and *uirtus* in Tacitus' *De Vita Agricolae*. The intention is to demonstrate how *uirtus* is understood, i.e., as a concept designated by a group of other qualities that can be observed along the character's description. Virtues like *moderatio*, *prudentia*, and *temperantia* (all of them components of *uirtus*) are analysed in Agricola's description and are mentioned by Tacitus in order to elaborate the character's ethos considering his lifetime from his familiar formation up to his military education. The second point of this research is to investigate how the general's *uirtus* can be proved even when the times are totally against virtues. Finally, this paper also intends to observe Agricola's *uirtus* in contexts in which *silentium* and *inertia* are central to his conduct, with the purpose of thinking over the moderation of virtues and actions as a necessary way of saving his life during the Principates of Nero and Domitian.

Keywords: *De Vita Agricola*. Tacitus. Agricola. *uirtus*.

As virtudes de Agrícola têm sido objeto de discussão de muitos pesquisadores<sup>237</sup>, que refletiram sobre o tema nas mais diversas áreas. De fato, a *De Vita Agricolae*<sup>238</sup> coloca

<sup>236</sup> Doutoranda do curso de Linguística (Letras Clássica) – UNICAMP. Bolsista CAPES.

<sup>237</sup> Para citar alguns: Classen (1988); Devillers (2005); Birley (2009); Benferhat (2011); Favarsani e Joly (2013). A proposta deste artigo é parte de pesquisa de doutorado em desenvolvimento, sob financiamento CAPES.

<sup>238</sup> Indicamos as seguintes traduções da obra em língua portuguesa: TÁCITO. Obras Menores. Trad. Agostinho da Silva. Lisboa: Horizonte. 1974; e a tradução completa realizada durante o mestrado, em 2012: CHAGAS DE LIMA, D. Gênero biográfico e historiográfico na Roma antiga: os testemunhos das fontes e a obra de Suetônio e Tácito. Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. As traduções dos textos latinos neste artigo, salvo indicação, são de nossa autoria.

em relevo as características do general de modo a construir ao longo da narrativa um exemplo de manifestação de *uirtus*. Em nosso artigo, retomar esse assunto nos pareceu relevante na medida em que gostaríamos de observar as particularidades da elaboração do retrato de Agrícola e do modo como ele dá provas da sua *uirtus*. Para tanto, buscamos traçar a elaboração da personagem partindo das descrições desde a formação no seio familiar, até no ambiente militar, chegando, enfim, às suas ações individuais.

Com efeito, desde o exórdio Tácito anuncia o tratamento das virtudes do general romano: louváveis, pois que salientes mesmo em um período político cheio de adversidades<sup>239</sup>. As ações de Agrícola durante sua vida, mesmo nos períodos mais árduos, permitem constatar algumas características que parecem definir uma conduta pautada pela *uirtus*, mesmo em tempos “tão avessos à manifestação das virtudes”, como nos informa Tácito<sup>240</sup>.

A fim de cumprir seu objetivo, Tácito coloca em destaque as virtudes de Agrícola, de modo a evidenciar um certo tipo de comportamento durante o tempo em que viveu o general e, nesse sentido, a descrição de seus feitos, bem como de outros fatos que ocorrem na narrativa, trazem à tona qualidades salutares da personagem principal, sobretudo sua *modestia* e sua *moderatio*, virtudes constituintes da *uirtus* romana tendo em vista determinada perspectiva<sup>241</sup>. Para Birley (2009, p. 49), por exemplo, “a obra é um tributo aos ‘méritos’ ou à ‘excelência’ de Agrícola, as *uirtutes*: a palavra ocorre quatro vezes só no primeiro capítulo (1.4). Várias *uirtutes* são especificadas ao longo da obra”<sup>242</sup>.

Quando falamos de *uirtutes*, referimo-nos ao ideal romano de *uirtus*, que pode ser compreendido, entre outros modos, como um termo que envolve uma série de

<sup>239</sup> Veja-se, por exemplo, Tácito, *Agric.*, 1 e 2.

<sup>240</sup> O historiador se justifica ao tratar da memória virtuosa de seu sogro: “Mas agora a mim, que vou narrar a vida de um homem falecido, seria necessária uma licença que eu não pediria para fazer uma acusação, tão furiosos e infestos às virtudes são os tempos”. No original: *At nunc narraturo mihi uitam defuncti hominis uenia opus fuit, quam non petissem incusaturus: tam saeua et infesta uirtutibus tempora.* (TÁCITO, *De Vita Agricolae*, 1.2).

<sup>241</sup> Para a compreensão da *uirtus* como um termo geral que abrange outras virtudes, ver McDonnell (2006, p. 107 e ss.). O autor trata da relação do conceito de *uirtus* abarcando as ditas virtudes cardinais. Wallace-Hadrill (1981, 300-301) faz uma leitura um pouco diferente a respeito das virtudes cardinais e de um suposto cânone de virtudes imperiais. Partindo das virtudes presentes no escudo de Augusto, o *clipeus uirtutis*, dentre elas a *uirtus*, o autor discute a correspondência desse grupo com as virtudes cardinais. Nesse viés, portanto, a *uirtus* está sendo tratada como uma das virtudes variantes do cânone. Aqui entenderemos o conceito como relacionado a outras virtudes, às cardinais e suas correlatas.

<sup>242</sup> No original: *The work is a tribute to Agricola's 'merits' or 'excellence', uirtutes: the word occurs four times in the first chapter alone (1.1-4). Various uirtutes are specified throughout the work.*

qualidades<sup>243</sup>. É por meio dessas qualidades componentes da *uirtus* que Tácito descreve não apenas seu sogro, mas também as pessoas com quem o general convive, mostrando que a manifestação de determinada conduta política, ou seja, pautada pelo valor da *uirtus*, é possível durante o período em que viveu Agrícola<sup>244</sup>. Dessa maneira, a construção do retrato de Agrícola se baseia no emprego representativo de um léxico que exalta seu comportamento, como pelos substantivos *patientia*, *temperantia* e *moderatio*, entre outros termos correlatos, que se coordenam ou se relacionam em certa medida ao ideal de *uirtus*.

Assim, observaremos a presença desse vocabulário na *De uita Agricolae*, que parece reafirmar o valor desse conceito, bem como suas acepções no principado que Tácito reproduz, e ganhar sentido na medida em que produz um contraste entre o comportamento político e moral de Agrícola e o dos próprios imperadores, revelando que ainda existem homens de *uirtus* no Império<sup>245</sup>.

## A UIRTUS BREVEMENTE

A *uirtus* é um conceito romano cuja significação se transforma durante o tempo, sendo influenciada por questões político-sociais. No decurso da República romana, a *uirtus* denotava sobretudo coragem marcial, mas com seu declínio, o termo passa a carregar também conotações éticas, especialmente no que se refere à vida política<sup>246</sup>. Vejamos a

---

<sup>243</sup> Sobre a discussão *uirtus* e virtudes cardinais: McDonnell (2006); Wallace-Hadrill (1981); North (1966); Hellegouarc'h (1963). O termo *uirtus*, por si só, pode ter a acepção de coragem militar (McDONNELL, 2006).

<sup>244</sup> É importante destacar que reproduzimos as visões de Tácito sobre a época retratada, bem como o modo pelo qual exalta Agrícola em contraste ao detrimento dos imperadores, conscientes de que a narrativa se constrói por meio de diversos procedimentos retóricos que conferem ficcionalidade ao texto. Sabemos, portanto, que não se trata de um testemunho fidedigno e único da época. Contudo, tentamos observar o vocabulário e seu funcionamento no texto.

<sup>245</sup> Faversoni e Joly (2013, p. 142) apontam que “se por um lado, é claro que quase todas as características atribuídas ao general remontam àquelas que eram próprias aos grandes da República, que foram aclamados *imperatores*, por outro lado, a narrativa afasta cuidadosamente o perfil de Agrícola dos que se transformaram em príncipes”. Com efeito, Tácito nos mostra ao longo da obra que Agrícola dispunha de todas as virtudes que seriam necessárias a um príncipe, os quais se afastaram delas em todo o período do principado.

<sup>246</sup> Vide McDonnell (2006, p. 335 e 373) que defende, em contraposição a Earl (1967), que a *uirtus* como atributo político aparece somente a partir de Cícero, havendo poucas referências com esse sentido no latim pré-clássico. <sup>12</sup> No original: *La notion de uirtus est l'une des plus générales qui soient. Étymologiquement le mot désigne la situation ou la qualité de uir, c'est-à-dire, de l'homme digne de ce nom, et par conséquent avant tout du « héros » ou du guerrier. A l'époque historique, il s'applique aux capacités manifestées par des chefs ou des soldats dans une action militaire [...] Appliqué à un haut personnage, le mot uirtus constitue, à son égard, un éloge implicite, souvent confirmé par l'accompagnement d'un adjectif laudatif. Il exprime la capacité politique de ce personnage, son « mérite personnel » indépendamment de toute considération matérielle ou sociale.*

definição de Hellegouarc’h que apresenta um histórico do termo:

A noção de *uirtus* é uma das mais gerais que existem. Etimologicamente, a palavra designa a situação ou a qualidade de *uir*, ou seja, do homem digno desse nome e, conseqüentemente, antes de tudo, do “herói” ou do guerreiro. Na Antiguidade, ela se aplica às capacidades manifestadas por chefes ou soldados em uma ação militar. [...] Aplicada a um grande personagem, a palavra *uirtus* constitui, por sua vez, um elogio implícito, frequentemente confirmado pelo acompanhamento de um adjetivo laudatório. Ela exprime a capacidade política do personagem, seu “mérito pessoal”, independentemente de qualquer consideração material ou social<sup>12</sup>. (HELLEGOUARC’H, 1963, p. 245)

Tendo em vista, então, os deslocamentos de sentido do termo e de seu funcionamento nos diferentes contextos, é importante pensar sobre o que seria essa qualidade de *uirtus* à época de Agrícola. Nesse sentido, um dos aspectos que se deve levar em consideração é que tal conceito, durante o período imperial, carregava consigo pelo menos dois sentidos: os de coragem marcial e qualidade ética. O uso ético começa a fazer-se presente nas obras de Cícero, nas quais encontramos a definição de *uirtus* a partir de um decalque ou empréstimo da ideia grega de *arethé* (ἀρετή)<sup>247</sup>. Assim, a palavra se define a partir de um conjunto de virtudes, em geral denominadas “virtudes cardinais”<sup>248</sup>. Uma das definições passíveis de serem encontradas na literatura latina republicana é a proposta pelo próprio orador:

*Nam uirtus est animi habitus naturae modo atque rationi consentaneus. Quamobrem, omnibus eius partibus cognitis, tota uis erit simplicis honestatis considerata. Habet igitur partes quattuor: prudentiam, iustitiam, fortitudinem, temperantiam.* (Destaques nossos)

Pois a *uirtus* é um aspecto da natureza da alma coerente com a medida e também com a razão. Assim, conhecendo todas as suas partes, da unidade à honestidade, seu valor total será conhecido. Possui ela, portanto, quatro partes: prudência, justiça, coragem, temperança<sup>249</sup>.

Cícero considera como partes da *uirtus* as seguintes virtudes, como vimos: a *prudentia*, a *iustitia*, a *fortitudo* e a *temperantia*, qualidades essas que servem para descrever o homem de *uirtus* e que encontramos de modo abundante na *De Vita Agricolae*. Dentre essas, no entanto, limitamo-nos a tratar brevemente da *prudentia* e da

<sup>247</sup> McDonnell (2006, p. 342). Para o autor, também Salústio relaciona a *uirtus* com *arethé* para conferir um sentido ético à palavra McDonnell (2006, p. 370).

<sup>248</sup> O conjunto de virtudes que definem a *uirtus* é variável, embora se possa observar a recorrência de algumas delas em diversos autores. Wallace-Hadrill (1981, p. 300) discute as formações socráticas e aristotélicas do conjunto das virtudes cardinais, dentre quais podem figurar, além das virtudes mencionadas, a *sapientia*, por exemplo.

<sup>249</sup> Cíc., *Inu. Rhet.*, 2.159.

*temperantia*, e dos atributos a ela concatenados, ou seja, virtudes que a particularizam, como a *continentia*, a *clementia* e a *moderatio*.

Analisando interpretações modernas, vemos que, no *Vocabulário Latino de Relações Políticas sob a República*, a *prudentia* engloba diversos significados, mas de maneira geral é a qualidade de prever acontecimentos que interessem ao estado<sup>250</sup>. É uma qualidade de homens com experiência na vida política e se manifesta também pela *temperantia* e pela *sapientia*. A *temperantia*, por sua vez, envolve uma espécie de prudência que considera o respeito pela medida e pelo senso de proporção, aplicando-se mais diretamente às emoções humanas, ou seja, a temperança é o controle de si<sup>251</sup>, um senso de medida que se revela de três maneiras, designadas entre os romanos pelas palavras *continentia*, *clementia* e *modestia*, segundo Hellegouarc'h (1963, p. 259). Cada um desses termos se relaciona a um âmbito da vida e corresponde a diferentes sentimentos. Dentre as fontes antigas, lemos mais uma vez Cícero, para quem, em *De Inventione* (2.164), a *continentia* é o modo da *temperantia* relativa às paixões, a *clementia*, ao ódio, e a *modestia*, ao espírito:

*Temperantia est rationis in libidinem atque in alios non rectos impetus animi firma et moderata dominatio. Eius partes continentia, clementia, modestia. Continentia est per quam cupiditas consilii gubernatione regitur; clementia, per quam animi temere in odium alicuius iniecti [concitati] comitate retinentur; modestia, per quam pudor honesti curam et stabilem comparat auctoritatem.*

A temperança é a dominação, moderada e firme, da razão sobre a paixão e outros ímpetos indecorosos da alma. Suas partes são a continência, a clemência e a modéstia. A continência é o desejo regido pelo sábio domínio; a clemência, com a qual se retém os ânimos levados a odiar qualquer um sem motivo; a modéstia é o recato íntegro que propicia uma autoridade estável e cautelosa<sup>252</sup>.

Nessa disposição, a *continentia* é a virtude que se opõe à libido e é indispensável aos homens que governam, na medida em que devem controlar suas paixões e desejos. É essa qualidade que impede que, ao dispor de um poder, os homens busquem enriquecimento pessoal ou vantagens durante o exercício de sua função, por exemplo. Por

<sup>250</sup> No *De Officiis*, I, 23.81, Cícero trata de tal característica do homem prudente. O orador sublinha a importância da capacidade da “previsão do futuro pela reflexão e inteligência” e, para isso, é necessário que ele seja “confiante em sua prudência e julgamento”. Nesse sentido, a *prudentia* definida por Cícero no domínio da “grandeza da alma” compreende também traços da *sapientia*.

<sup>251</sup> Cícero traduz como *temperantia* o termo grego *sophrosyné* (σωφροσύνη), cujo significado era, na verdade, alheio aos romanos, conforme afirma North (1966, p. 258). Para os gregos, essa virtude era, grosso modo, a interpretação de experiências morais, políticas, físicas em relação à harmonia e à proporção, e essa experiência indica o conhecimento e o controle de si (veja-se North, 1966, p. 258).

<sup>252</sup> Cic., *Inu. Rhet.*, 2.164.

sua vez, a *clementia* é a manifestação da *temperantia* em relação ao outro e, nesse sentido, visa à misericórdia e ao desejo de não prejudicar alguém, sendo preciso controlar a expressão do ódio<sup>253</sup>. Tal qualidade é essencial aos chefes de estado, pois se presume que a severidade em interesse do estado precisa ser temperada. A *modestia* é a virtude daquele que guarda a medida de si mesmo, e é a ideia de mesura que explica sua relação com a *temperantia*<sup>254</sup>. Em termos de exercício de poder, trata-se do indivíduo que sabe controlar a autoridade, exercendo-o de modo comedido e sábio<sup>255</sup>.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que a virtude da *moderatio* deve ser observada pelo homem *modestus*; dito de outro modo, a *modestia* não existe sem o exercício da *moderatio* e, por isso, uma não se realiza sem a outra; assim ocorre que, com frequência, sejam compreendidas juntas e apresentadas como sinônimos<sup>256</sup>.

Durante a República, a qualidade da *moderatio* correspondia, entre outras coisas, à “atitude do homem político que sabe ver, para além do resultado imediato e da glória pessoal, o verdadeiro interesse de sua pátria”<sup>257</sup>, segundo Hellegouarc’h (1963, p. 264). Nesse período, a *moderatio* assume grande importância no pensamento romano, e alguns autores, como Benferhat (2011)<sup>258</sup>, consideram-na um dos pilares da vida em sociedade, pois, ainda que seja uma qualidade individual, ela deveria estar a serviço do coletivo<sup>259</sup>.

<sup>253</sup> A *clementia* era uma das qualidades mais notáveis de Júlio César e tal associação à divindade *Clementia* fez parte da elaboração de sua figura pública, reivindicando grandes qualidades de outros generais, conforme explica McDonnel, 2006, p. 315.

<sup>254</sup> Em Cícero, a concepção do termo se refere à da moderação das paixões, ainda que no *De Officiis*, 1.27.93, o orador amplie o lugar da *modestia*, situando-a dentro daquilo que é conveniente ou adequado, ou que está de acordo com o *decorum*: [...] *temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur: hoc loco continentur id, quod dici latine decorum potest*; (“a temperança e a modéstia, todo aplacar das perturbações da alma, e o discernimento da mesura das coisas: nesse ponto está contido o que pode ser chamado em latim de decoro”).

<sup>255</sup> Em sua obra *Du bon usage de la douceur en politique dans l’oeuvre de Tacite*, Benferhat (2011) faz um levantamento do comportamento das personagens retratadas pelo historiador, em relação à *lenitas* e à *clementia*. Para tanto, a estudiosa analisa um terceiro aspecto da *temperantia*, a *modestia*, virtude à qual pretendemos nos ater mais detidamente, pois que nos parece a mais saliente no retrato de Agrícola

<sup>256</sup> *Modestia* e *moderatio* são derivadas do termo *modus*, que tem como uma de suas acepções a ideia de limite, mesura, de manter a medida e negar extremos (OLD, 1968, p. 1124-25).

<sup>257</sup> No original: [...] *l’attitude de l’homme politique qui sait voir, au-delà du résultat immédiat et de la gloire personnelle, l’intérêt véritable de l’État*.

<sup>258</sup> Veja-se também Della Morte (1980), que trata do termo como fundamental para a sociedade romana a partir de uma análise das obras de Cícero. V. DELLA MORTE, P. M. “Alcune osservazioni sul termine *moderatio* in Cicerone”: *Bolletino di studi latini* (1980), 26-37.

<sup>259</sup> Em Tito-Lívio, por exemplo, a importância conferida à *modestia* e à *moderatio* na conduta do homem político é notável e representa um critério distinto em relação ao comportamento virtuoso. Monreal (1997) considera que o termo *moderatio* aparece em Tito-Lívio notadamente para se referir à ação do homem político e que os exemplos de *modestia* e *moderatio* presentes na obra do historiador ilustram como tais qualidades teriam sido praticadas durante o período republicano; para a pesquisadora (1997, p. 66), “nesses livros, o exercício do poder, as tensões devidas ao excesso e o apaziguamento vindo da mesura, são formadores salutares do caráter romano”. V. MONREAL, P. R. “Apuntes de lexicografía a propósito de los

Mais tarde, Tácito lança luz à *moderatio*, como se vê na *De Vita Agricola*, de modo a apresentar o caráter comedido da personagem e mostrar como isso ecoa não em relação ao coletivo especificamente, mas na possibilidade de sobrevivência do indivíduo na vida política imperial.

Com efeito, os termos *moderatio* e *modestia*, bem como seus correlatos tal como *temperantia* e a *prudentia*, componentes da *uirtus*, aparecem na *De Vita Agricola* não só para descrever a conduta de Agrícola (como também a de outras personagens), mas ainda para mostrar como essas virtudes estão desfiguradas sob o Império, notadamente em relação aos príncipes<sup>260</sup>. Desse modo, na biografia de Agrícola, a virtude do general constitui um aspecto fundamental da obra, colocando em xeque a conduta do imperador, normalmente um contraexemplo do que se esperava do modelo de comportamento para um governante. Segundo Classen (1988, p. 95), o objetivo de Tácito é expor sua reflexão quanto à situação do Império naquele momento e, assim, nesta obra, “o tratamento de um conceito moral central, o da *moderatio* (*modestia*)” aparece ancorado na descrição do caráter do general em contraste com a ausência de virtude no comportamento do verdadeiro líder, o imperador. Veremos, portanto, como as características que integram a *uirtus* aparecem na descrição de Agrícola e ao longo de sua biografia, ilustrando o diferencial de sua conduta.

## A UIRTUS DE AGRÍCOLA

O contraste entre as condutas de Agrícola e dos imperadores é trabalhado desde o início da obra: quando da descrição de sua infância e educação já se pode notar o vocabulário da *uirtus* na elaboração do retrato do futuro general e de seus familiares em oposição às figuras de imperadores, como Calígula.

Não ao acaso, parece-nos, Tácito indica que Júlio Grecino, pai de Agrícola, era conhecido por sua aplicação à eloquência e à filosofia (*studio eloquentiae*

---

términos *moderatio*, *modestia* y *temperantia* in Tito Livio”: *Cuadernos de Filología Clásica* 13 (1997), 61-71.

<sup>260</sup> Por exemplo, Tácito emprega diversas vezes o termo *moderatio* para descrever Tibério nos *Annales*. No entanto, há que se investigar que aspecto de seu comportamento o historiador pretende revelar, uma vez que, conforme aponta Benferhat (2011, p. 288), tal uso seria irônico e Tácito deseja mostrar a *adrogans moderatio* do imperador. Vale notar que pudemos observar o uso de *adrogans* também em relação a Domiciano (*Agric.*, 42.4) e a Agrícola, que, no entanto, dela se despojava (*adrogantiam exuerat*) (*Agric.*, 9.4).

*sapientiaeque*)<sup>261</sup>. A *sapientia* é uma qualidade que se equipara, muitas vezes, à *uirtus*, uma vez que o sábio possui a medida do justo e do honesto, atributos esses que também concernem à qualidade de *uirtus*<sup>262</sup>. A sabedoria de Júlio Grecino, de família ilustre, como pontua Tácito, é aclamada frente à postura de Calígula, imperador cuja ira foi despertada justamente por causa das virtudes do pai de Agrícola:

*Pater illi Iulius Graecinus senatorii ordinis, studio eloquentiae sapientiaeque notus, iisque ipsis uirtutibus iram Gai Caesaris meritis.*

Seu pai, Júlio Grecino, da ordem dos senadores e conhecido por sua dedicação à eloquência e sabedoria, por causa de suas próprias virtudes, logrou a ira de Gaio César<sup>263</sup>.

Ele teria sido morto por não obedecer a Gaio, que lhe ordenara acusar injustamente Marco Silano. Percebemos que Grecino se apresentava, desse modo, também como um homem de *uirtus*. Júlia Procila, mãe do biografado, é descrita como uma mulher de *rara castitatis* e de *prudencia*<sup>264</sup>. A observação da prudência, parte da *uirtus* atribuída à personagem, revela um aspecto importante do termo no período imperial. Segundo McDonnell (2006), umas das mudanças acerca da *uirtus* e de seu significado nesse contexto é que, se antes tal qualidade era atribuída somente a homens (vide seu caráter marcial), agora poderia também referir-se à postura de mulheres (2006, p. 386). Foi tal qualidade que lhe permitiu prever a avidez com que Agrícola aprendia a filosofia, educando-o nesse sentido; portanto, graças à mãe, quando maduro, Agrícola soube dela reter “aquilo que é o mais difícil, a moderação”. Vale notar no passo em questão que o texto latino traz a expressão *ex sapientia modum*, a qual parece intensificar a importância da medida (*modum*), mesmo no aprendizado ou exercício da virtude.

<sup>261</sup> Tác., *Agric.*, 4.2.

<sup>262</sup> A *sapientia* pode ser vista como decorrente da moderação e caminha junto com a *uirtus*. Sobre a *sapientia* como complemento da *uirtus* no latim pré-clássico e, depois, com sentido político, veja-se McDonnell, 2006, p. 134 e 140. Como fonte antiga, vemos em Cícero (*De finibus*, III, 25) que as demais virtudes se desenvolvem a partir da sabedoria: “Ora, ineptamente o termo último da medicina e da navegação foi comparado com o termo último da sabedoria. Pois a sabedoria abarca tanto a grandeza de alma quanto a justiça e é tal, que julga tudo o que ocorra ao homem como inferior a si, o que não sucede às outras artes. Estar em posse de todas as virtudes, porém, daquelas mesmas às quais há pouco fiz menção, ninguém poderá, se não tiver estabelecido que não há nada que distinga ou torne diferente uma coisa de outra senão o honroso e o torpe”. No original: *Inscite autem medicinae et gubernationis ultimum cum ultimo sapientiae comparatur. Sapientia enim et animi magnitudinem complectitur et iustitiam, et ut omnia, quae homini accidunt infra se esse iudicet, quod idem ceteris artibus non contingit. Tenere autem uirtutes eas ipsas, quarum modo feci mentionem, nemo poterit, nisi statuerit nihil esse quod intersit aut differat aliud ab alio, praeter honesta et turpia*. Tradução de CALHEIROS (2009).

<sup>263</sup> Tác., *Agric.*, 4. 2-3.

<sup>264</sup> Tác., *Agric.*, 4.5.



A seguir, após o retrato de um seio familiar sustentado<sup>265</sup> por qualidades relacionadas à *uirtus*, Tácito amplia sua descrição para a esfera militar, ambiente no qual o aprendizado de Agrícola também se fundamentou sobre ensinamentos de pessoas dotadas de virtudes como a *moderatio*. Suetônio Paulino, com quem o futuro general iniciou a carreira castrense, é descrito como um chefe “diligente e moderado” (*diligens ac moderatus*)<sup>266</sup>, qualidades que se manifestaram também durante o exercício militar de Agrícola.

Até aqui, reparamos que Tácito parece, pouco a pouco, familiarizar o leitor com virtudes às quais Agrícola esteve exposto da infância a seu amadurecimento, seja na esfera familiar – na qual identificamos uma *uirtus* ética –, seja na militar, em que se observa qualidades da personagem que se entremeiam no âmbito da coragem marcial e da ética pessoal. Nessa composição, o historiador também parece colocar em jogo dois aspectos das virtudes: o “hereditário” e o adquirido socialmente ou por inclinação pessoal, questões que fizeram parte da discussão sobre a concepção de *uirtus* na transição da República tardia para o principado<sup>267</sup>.

As virtudes atribuídas propriamente a Agrícola se manifestam a partir do capítulo VII, momento da narrativa em que, ainda um jovem general, recebe o comando da indisciplinada 20ª Legião, tendo sua moderação destacada por Tácito:

*quippe legatis quoque consularibus nimia ac formidolosa erat, nec legatus praetorius ad cohibendum potens, incertum suo an militum ingenio. Ita successor simul et ultor electus rarissima moderatione maluit uideri inuenisse bonos quam fecisse.* (Destaque nosso)

Ela era irredutível e temerosa até para os legados consulares, e nem o legado pretoriano podia coibi-la, não se sabe se pelo temperamento dele mesmo ou dos soldados. Assim, ao mesmo tempo, escolhido sucessor e corretor,

<sup>265</sup> Tác., *Agric.*, 4.6.

<sup>266</sup> Tác., *Agric.*, 5.1. Vale notar que Tácito também se serve do adjetivo *modestus* para descrever o comportamento do general nas *Historiae*, 1.87.5-6. Segundo aponta McDonnell (2006, p. 305), a *diligentia* (aqui, o adjetivo *diligens*) é frequentemente associada à técnica ou a aspectos intelectuais daquele que comanda e, algumas vezes, pode aparecer complementando a *uirtus*.

<sup>267</sup> O conceito republicano de *uirtus* não levava em conta, a priori, a ideia de virtude como um traço pessoal, mas como algo adquirido por meio do serviço à República, portanto, a *uirtus* só poderia ser manifestada por aqueles originados da *nobilitas*. Com as mudanças em relação ao lugar da aristocracia na sociedade, o Império concebeu a *uirtus* de outro modo, uma vez que a *nobilitas* praticamente já não existia à época de Tácito. No entanto, a mudança da mentalidade nesse aspecto começa a acontecer quando os consulados se abrem para aqueles que dão prova de sua *uirtus*, ainda que não fizessem parte da *nobilitas*. Isso aconteceu porque, ao fim da República, as virtudes pessoais passaram a ser mais reconhecidas do que o *genus* do indivíduo (EARL, 1976, p. 49). É nesse contexto, por exemplo, que aparecem os *homines noui*, termo que designa aqueles que chegaram a ocupar o cargo de magistrados e a exercer papéis políticos sem serem, necessariamente, originados da *nobilitas*. Vide também Hellegouarc’h (1963).

preferiu, com a mais rara moderação, parecer tê-los encontrado bons a tê-los assim tornado<sup>268</sup>.

O historiador aponta que a *moderatio* de Agrícola é da mais rara<sup>269</sup> (*rarissima moderatione*), superlativo que reforça a postura do general em relação a seu modo de agir, sobretudo em momentos em que facilmente sua conduta poderia ser corrompida. Vê-se, portanto, que o general dá prova de sua virtude ao saber controlar seu poder. Ainda em relação à atribulada XX Legião, outra passagem revela o caráter virtuoso de Agrícola diante de um contratempo, inclusive com os governadores da Bretanha: “experiente em ceder e sábio para unir o que é útil ao honesto, abrandou sua força e conteve seu ardor, para que esse não crescesse” (*temperavit Agricola uim suam ardoremque compescuit, ne increaseret, peritus obsequi eruditusque utilia honestis miscere*. Destaque nosso)<sup>270</sup>. Novamente, o general exhibe sua virtude em controlar seu poder sobre o outro, não agindo de modo desmedido. A expressão *temperare uim* evidencia a capacidade de Agrícola de refrear ou mesmo se abster de sua força, a fim de *compescere ardorem*, construção que também está no domínio semântico do controle, do domínio das paixões. Vemos aqui, portanto, o uso do verbo ligado à *temperantia* no contexto do controle de suas paixões em relação ao que afeta o outro, conforme apontamos anteriormente. Esse controle de emoções tem o objetivo, justamente, de não deixar que elas se intensifiquem e que ele aja desmesuradamente, como ocorre amiúde com aqueles que estão no poder<sup>271</sup>.

Os atributos de Agrícola relacionados à *uirtus*, além de referenciados nas mais diversas de suas ações, vêm acrescidos de outras qualidades que os intensificam, haja vista o atributo *rarissima* supracitado. Outro exemplo disso é o emprego do adjetivo *naturali* para exaltar sua *prudentia*, em 9.3; Agrícola não só era prudente, mas tal característica lhe era natural ao agir: “Agrícola, de uma prudência natural, mesmo entre togados administrava com afabilidade e justiça.” (*Agricola naturali prudentia, quamuis inter togatos, facile iusteque agebat*. Destaque nosso)<sup>272</sup>. A prudência natural de Agrícola (*naturali prudentia*) é uma qualidade inata que parece acentuar também o fato de que

<sup>268</sup> Tác., *Agric.*, 7. 5-6.

<sup>269</sup> Vale notar que *rarus* foi adjetivo empregado para qualificar a *castitas* da mãe de Agrícola.

<sup>270</sup> Tác., *Agric.*, 8. 1.

<sup>271</sup> Com efeito, no terceiro livro dos *Annales*, Tácito chega mesmo a estabelecer uma relação entre o nascimento das monarquias e a desaparecimento da *modestia*: “Mas, depois que a igualdade foi abandonada e em lugar da modéstia e da vergonha a ambição e a violência aumentavam, estabeleceram-se as monarquias e permaneceram para sempre entre muitos povos.” No original: *At, postquam exui aequalitas et pro modestia ac pudore ambitio et uis incedebat, prouenere dominationes multosque apud populos aeternum mansuere*. (TÁCITO, *Ann.*, 3.26)

<sup>272</sup> Tác., *Agric.*, 9.3.

administrava com *iustitia* a província, outra virtude da alçada da *uirtus* e que ressalta tal qualidade no sogro de Tácito<sup>273</sup>.

A disposição das qualidades do campo semântico da *uirtus* por Agrícola na narrativa de Tácito revela também o uso que o historiador faz do conceito, trazendo tanto o significado ético como o marcial, e sugerindo as nuances de sentido que assume no contexto: à primeira vista, tem-se a impressão de que, se em alguns autores um ou outro emprego semântico pareça bem delimitado, no *Agricola*, o significado é sobretudo ético, mesmo em ambientes referentes ao exercício militar<sup>274</sup> (talvez seja possível dizer que esses sentidos estejam mesclados ali). Ainda é preciso refletir, desse modo, sobre um novo deslocamento de sentido do termo no referido período.

### MODESTIA E MODERATIO: UMA QUESTÃO DE SOBREVIVÊNCIA

A moderação de Agrícola dá sinais também sob o principado de Nero. No exercício de suas funções políticas, Agrícola soube como agir de forma comedida, tendo em vista as circunstâncias à época:

*Mox inter quaesturam ac tribunatum plebis atque ipsum etiam tribunatus annum quiete et otio transiit, gnarus sub Nerone temporum, quibus inertia pro sapientia fuit. Idem praeturae tenor et silentium; nec enim iurisdictio obuenerat;*(Destaque nosso)

Logo, entre a questura e o tribunato da plebe, e no mesmo ano do tribunato, obteve repouso e sossego. Estava ciente de que na época de Nero a inércia fazia as vezes de sabedoria. Agiu com o mesmo comportamento e silêncio durante a pretura, pois não lhe coubera a administração da justiça<sup>275</sup>.

Tácito aponta a *sapientia* do general, que optou por passar o intervalo entre suas magistraturas no repouso e no *otium*, pois era consciente de que naquele momento a *inertia*, ou a inação política, era uma prova de sabedoria. Do mesmo modo o fez durante a pretura: manteve o *silentium*<sup>276</sup>. De modo quase paradoxal, servindo à República sem –

<sup>273</sup> A propósito da presença desses adjetivos junto às virtudes, Hellegouarc'h (1963) já havia assinalado a recorrência de tal evento no emprego do termo. Além disso, McDonnell (2006, p. 341) chama atenção para uma circunstância semelhante nos discursos de Cícero quando se trata de uma personagem importante.

<sup>274</sup> Cf. McDonnell (2006).

<sup>275</sup> Tác., *Agric.*, 6.4-5.

<sup>276</sup> Vale notar aqui que Agrícola não participou, desse modo, da revolta de Pisão. Favarsani e Joly discutem a postura da aristocracia durante a tirania em Roma. Para os autores, havia integrantes da tirania que, adúladores, se beneficiaram dela. Havia aqueles que a ela se opuseram e sofreram seja com a morte ou sendo exilados; por fim, havia um grupo que continuou a servir à república mesmo nesse momento, que seria o caso de Tácito e Agrícola, que “construíram suas carreiras preservando sua autonomia aristocrática”

aparentemente – despertar a ira do imperador, Agrícola moderou suas paixões em um momento em que tal comedimento ético poderia lhe salvar a vida. Segundo Earl, “os últimos anos do reino de Nero foram um dos poucos períodos em que o maior defeito de um homem da classe senatorial, o não envolvimento nos assuntos públicos, *inertia*, pôde ser visto como sabedoria” (1957, p. 91-2)<sup>277</sup>.

Tendo em vista esse episódio, compreendemos melhor o pensamento que Tácito expõe logo no próêmio da biografia, que concerne ao estado do principado antes do advento de Trajano: “Com efeito, até a doçura da própria inércia se nos insinua e primeiro é odiada, depois, por displicência, passa a ser amada” (*subit quippe etiam ipsius inertiae dulcedo, et inuisa primo desidia postremo amatur*)<sup>278</sup>. Essa reflexão do historiador parece evocar justamente a percepção de que algo do comportamento virtuoso teve que se adequar sob o poder de Domiciano: se a *inertia* num viés republicano era mal recebida, uma vez que a abstenção ou o afastamento das atividades políticas não era conforme ao comportamento do homem político virtuoso<sup>279</sup> e por isso poderia ser vista negativamente, à época de Nero e Domiciano, pelo menos, era a saída mais adequada. Em tal passagem, Tácito chega a explicar que, durante os quinze anos desse principado, muitos foram mortos e os que “vieram em silêncio” (*uenerunt in silentium*)<sup>280</sup> puderam sobreviver<sup>281</sup>. Nota-se, assim, o emprego de *inertia* e *silentium* como atributos positivos. Do ponto de vista de Classen (1988), Tácito mostra que esse seria o meio de sobreviver nesses tempos e, assim, a *prudentia* e a *moderatio* do general são destacadas:

---

(FAVERSANI; JOLY, 2013, p. 141-2).<sup>43</sup> No original: *The last years of Nero's reign were one of the few periods when the greatest fault in a man of the senatorial class, non-involvement in public affairs, inertia, could be counted wisdom.*

<sup>277</sup> No original: *The last years of Nero's reign were one of the few periods when the greatest fault in a man of the senatorial class, non-involvement in public affairs, inertia, could be counted wisdom.*

<sup>278</sup> Tác., *Agric.*, 3.1.

<sup>279</sup> O *otium* poderia ser aceitável se fosse para a atividade intelectual, conforme defende Cícero, por meio da ideia de *otium cum dignitate*. É preciso dizer que o conceito ciceroniano é de complexa definição e aparece, no sentido que nos convém aqui, em obras como o *De Oratore* 1.1 (*ut uel in negotio sine periculo uel in otio cum dignitate esse possent*). Sobre o *otium* em Cícero, vide BRAGOVA, A. “The concept *cum dignitate otium* in Cicero’s writings”. *Studia Antiqua et Archaeologica* 22(1), 2006, p. 45-49. No que concerne à época imperial, a noção de *otium* ganha novas acepções. As discussões sobre o tema são extensas; sobre as concepções de *otium* até a época imperial, ver ANDRÉ, J-M. *L’otium dans la vie morale et intellectuelle romaine: des origines à l’époque augustéenne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. Ver também Classen, 1988, p. 103.

<sup>280</sup> Tác., *Agric.*, 3.2.

<sup>281</sup> Tácito relata que no principado de Domiciano, diversas manifestações literárias foram reprimidas e que a inação passa a ser adorada na medida em que a tirania se coloca como o poder absoluto contra a sociedade. Nesse sentido, pode-se pensar que como a liberdade de expressão havia sido retirada, aceitar a *inertia* parecia mais adequada ao decoro. Com efeito, Tácito cita no *Agrícola*, e também nos *Annales* e nas *Historiae* autores estoicos que foram punidos pelos imperadores. Cf. Tác., *Agric.*, 2, por exemplo.

no sentido de uma restrição calculada de atividade, mesmo em tempos de *quies* e *otium* (IV, 3), de *inertia* (VI, 3), de *silentium* (VI, 4), de *tranquillitas* e *otium*, quando isso parece mais prudente (XL, 4), i. e., quando existe o perigo de inflamar a ira ou a insatisfação do príncipe<sup>282</sup>. (CLASSEN, 1988, p. 102)

A leitura de Classen (1988, p. 100), nesse sentido, interessa na medida em que o autor entende que *moderatio* se refere ao “sujeito que evita tudo o que pode desagradar o líder, trazendo, assim, fama a si mesmo, mas a custo de sua própria vida”. Ainda nesse viés, Benferhat (2011, p. 286) considera tal *moderatio* a capacidade de “se adaptar ao principado” e de “salvar a vida, como o faz Agrícola”<sup>283</sup>. Com efeito, quando Agrícola obtém uma vitória contra os britanos e está em vias de alcançar a *gloria*, Tácito destaca os efeitos que isso causa no príncipe: Domiciano tinha receio de que o renome do general ofuscasse o seu próprio<sup>284</sup>:

*Id sibi maxime formidolosum, priuati hominis nomen supra principem attolli: frustra studia fori et ciuiliū artium decus in silentium acta, si militarem gloriam alius occuparet; cetera utcumque facilius dissimulari, ducis boni imperatoriam uirtutem esse.*

Para ele, o mais terrível era ter o nome de um mero cidadão exaltado acima do de um príncipe. As ocupações no fórum e o decoro das artes civis teriam sido lançados em vão no silêncio, se outro usurpasse a glória militar. Seja como for, as demais coisas eram mais facilmente dissimuladas, mas ser bom comandante era uma virtude imperial<sup>285</sup>.

Tácito apresenta os riscos que corre Agrícola por manifestar uma *uirtus*, uma coragem militar que não faz aumentar a glória do príncipe, mas a sua própria. Além disso, lembra-nos do silêncio compulsório sob Domiciano, que nada adiantou para que suas qualidades fossem vistas, conforme aponta Tácito; com efeito, Agrícola é retratado como o bom general<sup>286</sup> e configura, em certa medida, um rival do príncipe. Consciente disso,

<sup>282</sup> No original: *it is exemplified by Agrícola's moderatio and prudentia in the sense of a calculated restraint of activity, at times even of quies et otium (VI, 3), of inertia (VI, 3), of silentium (VI, 4), of tranquillitas and otium, when it seems more prudent (XL, 4), i. e., when there is danger of rousing the emperor's anger or displeasure.*

<sup>283</sup> A *inertia* como sabedoria é lembrada também por Yavetz, 1984, p. 34. Para o autor, essa ideia ocorre desde o principado de Augusto. Vide YAVETZ, Z. *La plèbe et le prince: foule et vie politique sous le haut-empire romain*. Paris: La Découverte, 1984.

<sup>284</sup> Vale notar que Domiciano havia simulado um triunfo na Germânia, no ano de 83, conforme assinala Tácito, *Agric.*, 39.2.

<sup>285</sup> Tác., *Agric.*, 39.3. É importante notar que o adjetivo *imperatorius* pode também ser referente a comandante ou general. Optamos pela acepção de imperial para evocar a disputa implícita entre as virtudes do general e as do príncipe.

<sup>286</sup> Com efeito, além das virtudes que entendemos aqui como parte da *uirtus* – num viés mais moral –, Tácito também atribui ao sogro, com certa frequência, as virtudes do bom general, a saber *fortitudo*, *industria*, *consilio* e *auctoritas*. Esse conjunto de virtudes – diverso do que temos apontado ao longo deste artigo – e tal concepção de *uirtutes imperatoriae* é forjado por Cícero, em seu *De Cn. Imp. Pompei*, 29.

tendo sido chamado a Roma pelo imperador<sup>287</sup>, Agrícola procura não chamar a atenção com sua chegada e

*Ceterum uti militare nomen, graue inter otiosos, aliis uirtutibus temperaret, tranquillitatem atque otium penitus hausit, cultu modicus, sermone facilis, uno aut altero amicorum comitatus, adeo ut plerique, quibus magnos uiros per ambitionem aestimare mos est, uiso aspectoque Agricola quaerent famam, pauci interpretarentur.* (Destaque nosso)

Além disso, para temperar com outras virtudes o nome militar, odioso entre os ociosos, dedicou-se plenamente à tranquilidade e ao ócio, modesto na vida, de palavra calma, acompanhado de um ou outro amigo, a tal ponto que muitos, que por costume estimam os grandes homens pela ambição, vendo e observando Agrícola, indagavam o motivo da fama de Agrícola, mas poucos a compreendiam<sup>288</sup>.

Vê-se que o general compreende o tempo em que vive e os efeitos de sua glória; sabendo disso, usa da *temperantia* ao dispor de seu renome e lança-se ao ócio e à tranquilidade, à primeira vista incoerentes com o vigor do general e com a busca pela fama. No entanto, necessárias aqui para salvar a vida de um homem que age tendo em vista outras virtudes imprescindíveis sob o principado.

É notável que os capítulos finais da obra salientem a *prudentia* e a *moderatio* do general voltadas à sua preservação diante da ira do imperador. Ira essa que Domiciano buscava dissimular, e que era aplacada pelas virtudes de Agrícola:

*Domitiani uero natura praeceps in iram, et quo obscurior, eo inreuocabilior, moderatione tamen prudentiaque Agricolae leniebatur, quia non contumacia neque inani iactatione libertatis famam fatumque prouocabat.* (Destques nossos)

Com efeito, a natureza de Domiciano se inclinava para a ira e, quanto mais obscura, tanto mais irremediável, no entanto, abrandava-se pela moderação e prudência de Agrícola, porque ele, nem com resistência nem por presunção vazia de liberdade, provocava a fama e o destino<sup>289</sup>.

Conforme Tácito conclui, as virtudes de Agrícola foram capazes de abrandar (*leniebatur*) a natureza posta como negativa de Domiciano, cuja ira não demonstrava sinal algum de moderação. Por fim, é com a reflexão fundamental da obra em relação à manifestação das virtudes que o capítulo se encerra:

---

Devillers (2005) apresenta um interessante estudo analisando como Agrícola se encaixa no estereótipo do bom general republicano.

<sup>287</sup> Domiciano ordena-lhe a atribuição dos *ornamenta triumphalia*. Cf. Tác., *Agric.*, 40.1.

<sup>288</sup> Tác., *Agric.*, 40.5.

<sup>289</sup> Tác., *Agric.*, 42.5.

*Sciant, quibus moris est illicita mirari, posse etiam sub malis principibus magnos viros esse, obsequiumque ac modestiam, si industria ac uigor adsint, eo laudis excedere, quo plerique per abrupta, sed in nullum rei publicae usum <nisi> ambitiosa morte inclaruerunt.* (Destakes nossos)

Saibam aqueles cujo costume é se admirar o ilícito poder haver, mesmo sob maus príncipes, grandes homens, e que a obediência e a modéstia, se existem vigor e energia, assumem tal louvor que ultrapassa aquele com que muitos, por meio de vias perigosas, mas sem qualquer serventia para a república, distinguiram-se por uma morte soberba<sup>290</sup>.

## CONCLUSÃO

Visando legar à posteridade o modelo exemplar de *uirtus* que constitui Agrícola, Tácito coloca em destaque elementos constituintes de tal conceito romano fundamentais no que diz respeito a um ideal de conduta em determinado período do império. Dentre eles, a moderação e a prudência aparecem como basilares no comportamento do general e, portanto, na manifestação de suas virtudes. Tácito apresenta as qualidades de seu sogro desde sua juventude, tecendo o modo como elas se desenvolvem e se manifestam ao longo de sua vida: do âmbito familiar à iniciação militar, culminando na sabedoria revelada também no exercício de suas funções políticas posteriores. A leitura da *De Vita Agricolae*, portanto, permite-nos desenhar o caráter de uma personagem que, tendo em vista seu contexto, mostra-se virtuosa e sábia inclusive por seu silêncio e sua inércia, motivados por sua modéstia. A *moderatio* de Agrícola, no entanto, chama a atenção por seu caráter individual: nem sempre a serviço do coletivo – abstendo-se de suas atividades senatoriais, a personagem usa a moderação como meio de autopreservação. Tácito demonstra, assim, como Agrícola manifesta qualidades ausentes do comportamento daqueles que mais deveriam dar prova e exemplo de *uirtus*: os imperadores.

Em nossa análise, partimos da definição de *uirtus* oferecida por Cícero, conscientes da distância temporal entre o orador e os escritos de Tácito. Nesse sentido, é preciso atentar ainda para o vocabulário que Tácito emprega em suas obras e refletir sobre os efeitos que surtem no conceito de *uirtus* durante a época imperial. Com efeito, o que se observa a partir do Agrícola é uma sobreposição de conceitos sugestiva da complexidade que é definir como se dá a *uirtus* em Tácito e como ela se manifesta em suas personagens. Assim, investigar as noções de virtude sob o império ainda se faz necessário, a fim de que possamos perceber os deslocamentos de sentido desde a época

---

<sup>290</sup> Tác., *Agric.*, 42.6.

republicana até o período retratado por Tácito.

## BIBLIOGRAFIA

### **Autores antigos:**

CICÉRON. *De L'invention*. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris, Les Belles Lettres, 1994.

CICÉRON. *De Officiis*. Texte établi et traduit par M. Testard. Paris, Les Belles Lettres, 1970. CICÉRON. *De Oratore*. Texte établi et traduit par E. Courbaud. Paris, Les Belles Lettres, 1922.

TACITE. *Annales*. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier, notes de Joseph Hellegouarc'h. Paris, Les Belles Lettres, 1990.

TACITE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Pierre Willeumier et Henri Le Bonniec, notes de Joseph Hellegouarc'h. Paris, Les Belles Lettres, 1987.

TACITE. *Vie d'Agricola*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris, Les Belles Lettres, 1948.

### **Outras referências:**

BENFERHAT, Y. "Un simple affaire de mots? Clémence et douceur chez Tacite (Vie d'Agricola)": *Revue Internationale des droits de l'Antiquité* 54 (2007), 185-196.

\_\_\_\_\_. *Du bon usage de la douceur en politique dans l'oeuvre de Tacite*. Paris, Les belles Lettres. Collection Études Anciens, 2011.

BIRLEY, A. R. "The Agricola". In: A. J. Woodman, *The Cambridge companion to Tacitus*.

Cambridge U. P., Cambridge, 47-58, 2009.

CLASSEN, C. J. "Tacitus - historian between republic and principate": *Mnemosyne*, XLI (1988), 93-116.

DEVILLERS, O. "Démonstration et stéréotype du général dans l'Agricola de Tacite": *Pallas*

69 (2005), 365-375.

EARL, D. C. *The Moral and Political Tradition of Rome*. Londres, The Camelot Press, 1967.

FAVERSANI, F; JOLY, F. "Tácito, sua Vida de Agrícola, e a competição aristocrática no alto Império romano": *Mnemosine Revista* 4 (2013), 133-147.

GOODYEAR, D.; MARTIN, R.; WOODMAN, A. J., *The Annals of Tacitus: books 1-6*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2004.

HELLEGOUARC'H, J. *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris, Les Belles Lettres, 1963.

KENNEY, E. J., CLAUSEN, W. V. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. 2. Cambridge, Cambridge U.P, 1982.



MARTIN, R.; WOODMAN, A. J. *Annals: book IV*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

McDONNELL, M. *Roman Manliness: Virtues and the Roman Republic*. Cambridge, University Press, 2006.

NORTH, H. *Sophrosyne: Self-knowledge and Self-restraint in Greek Literature*. New York, Cornell University Press, 1966.

WALLACE-HADRILL, A. "The Emperor and his Virtues". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*. 30, 3, (1981), 298-323.

WOODMAN, A. J., KRAUS, C. *Tacitus: Agricola*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge U. P., 2014.

## TRADUÇÃO LITERÁRIA: *THEODORE BOONE – KID LAWYER*, DE JOHN GRISHAM, NAS TRADUÇÕES BRASILEIRA E PORTUGUESA

Shellen Grace de Almeida da Silva<sup>291</sup>

Resumo: Este trabalho tem como objetivo compreender duas traduções em seus respectivos países, Brasil e Portugal, e também o papel das escolhas tradutórias em cada contexto. A obra escolhida para tal é *Theodore Boone – Kid Lawyer* (2010), de John Grisham, direcionada ao público infantojuvenil e primeiro volume de uma série. No Brasil, foi traduzida por Ana Deiró e ficou como *Theodore Boone – O Aprendiz de Advogado* (2010). Já em Portugal, a tradução foi realizada por Catarina Andrade e aparece como *Theodore Boone – O Miúdo Advogado* (2013). Pelas escolhas tradutórias e pelos efeitos de sentido gerados por elas, além da consideração das especificidades de cada sistema literário, é possível notar que as traduções, apesar de partirem de uma mesma obra, não serão o mesmo texto para o público alvo de cada país, pois estarão em outro contexto, outra língua, outra cultura, com outros sentidos produzidos. A metodologia adotada para se alcançar os objetivos foi uma análise comparativa da obra em inglês e de ambas as traduções. Alguns conceitos importantes da área de tradução serão trazidos, como a reescritura e a patronagem, de André Lefevere (1992, 2007), a questão da tradução como interpretação, de Rosemary Arrojo (2007) e a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2000).

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução Literária. Literatura Infantojuvenil. Português Brasileiro. Português Europeu.

Abstract: This work aims to examine two translations, one in Brazil and the other one in Portugal, as well as the role of translator's choices in each context. The book selected for this research is *Theodore Boone – Kid Lawyer* (2010), by John Grisham, written for children audiences and the first volume of a series. In Brazil, the book appears as *Theodore Boone – O Aprendiz de Advogado* (2010), translated by Ana Deiró. In Portugal, the title is *Theodore Boone – O Miúdo Advogado* (2013), translated by Catarina Andrade. Considering translations choices and the meaning effects created by these choices, it is possible to note that they are not the same text for the public audience of each country, in spite of coming from the same book. This happens because they will be in another context, another language, another culture, with different meanings produced. In this research, we have adopted comparative analysis of the book in English with both translations. To do so, we will bring some important concepts of translation area, such as rewriting and patronage, by André Lefevere (1992, 2007), translation process as an interpretation, by Rosemary Arrojo (2007) and the polysystems theory, by Itamar Even-Zohar (2000).

Keywords: Translation Studies. Literary Translation. Children and Young Adult Literature. Brazilian Portuguese. European Portuguese.

---

<sup>291</sup> Mestranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [grace\\_almeida17@yahoo.com.br](mailto:grace_almeida17@yahoo.com.br). Bolsista CAPES.

## 1. A OBRA E AS TRADUÇÕES

A obra escolhida para a pesquisa é o primeiro livro infantojuvenil do americano John Grisham e o primeiro de uma série, algo também novo para o autor, que sempre escreve livros independentes, nunca em série. Suas obras pertencem ao gênero suspense jurídico e são, em sua maioria, destinadas ao público adulto. Nos Estados Unidos, o autor já é consagrado no gênero, tendo vendido cerca de 60 milhões de livros somente na década de 90, o que o tornou o autor mais popular do período (cf. OWENS, 2001). Um diferencial de Grisham é sua formação na área do Direito, com especialização em defesa criminal, além de ter atuado também em cargos do governo. Portanto, trata-se de um autor envolvido com a área<sup>292</sup>. Algumas de suas obras tiveram várias adaptações para o cinema e para a televisão, nas quais o próprio autor foi produtor ou roteirista, na maioria das vezes. De certa forma, pode-se dizer que esse conjunto de fatores acabou contribuindo bastante para o sucesso de suas tramas. Além disso, Mary Pringle (2007) afirma que Grisham é um fenômeno não só nos Estados Unidos, mas internacionalmente, com obras traduzidas para mais de 35 línguas e sendo vendidas ao redor do mundo. Porém, em 2010, decidiu atrair também outro público leitor com a série infantojuvenil Theodore Boone.

O livro relata a história de Theo, um garoto de apenas treze anos que é fascinado pela área do Direito e sonha, um dia, em se tornar um grande juiz. É filho de dois grandes advogados e parece já ter nascido com o dom de advogar, realizando até algumas pequenas “consultas” gratuitas para seus amigos de escola. Neste primeiro volume, Theo segue sua vida normalmente, pois é um adolescente comum, com todos os problemas enfrentados por alguém nesta fase. Porém, quando o maior julgamento de todos os tempos começa a acontecer na pequena cidade de Stratenburg, no qual será julgado um grande empresário acusado de assassinar sua esposa, sua vida muda completamente. Sem querer, o garoto acaba se envolvendo no caso ao descobrir detalhes e pessoas que podem mudar os rumos dessa história. Assim, Theo se vê com uma grande responsabilidade em suas mãos: guardar o segredo de um amigo e deixar um assassino solto ou compartilhar o que sabe, quebrando uma promessa e colocando o verdadeiro culpado atrás das grades?

Os outros volumes que compõem a série Theo Boone são: *The Abduction* (2011), seguido por *The Accused* (2012), *The Activist* (2013), *The Fugitive* (2015) e *The Scandal* (2016). Podemos notar que, com exceção de 2014, todos os anos desde o primeiro livro

---

<sup>292</sup> Informações disponíveis em: <http://www.jgrisham.com/bio/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

há lançamentos de outros volumes da série. A editora responsável pela obra nos Estados Unidos é a Puffin Books. Em seu site,<sup>293</sup> vemos que há um selo de *best seller* na obra e a indicação de idade do público alvo: entre 08 e 12 anos. Na capa do livro, temos a frase #1 *NEW YORK TIMES* BESTSELLER, imagem que é reforçada na contracapa em *Bestselling author*, que traz também a informação sobre o público alvo indicado, crianças a partir de 08 anos de idade. Ainda na contracapa, vemos que há um site interativo sobre a série<sup>294</sup>, contendo atividades sobre o contexto do tribunal, resumos dos outros volumes e alguns vídeos sobre as histórias. É possível encontrar neste site um guia de leitura, destinado a professores e bibliotecários e que tem o objetivo de familiarizar as crianças com o contexto do tribunal, trazendo-o para a sala de aula. Este guia contém ainda outras atividades, como perguntas pré e pós leitura, glossário de termos jurídicos, instruções para criar um debate, etc.

No Brasil, a editora responsável pela obra foi a Rocco Jovens Leitores e o livro também foi publicado em 2010. A tradução foi realizada por Ana Deiró, que tem formação na área de Direito e de Tradução e a revisão foi feita por Fernando Thompson Bandeira, um advogado criminalista atuante<sup>295</sup>. No site da editora não há uma indicação direta de faixa etária, mas em alguns sites (como no da *Amazon* e da *Livraria Cultura*), a idade recomendada para o público alvo é a partir de 12 ou 14 anos, sendo indicado, no Brasil, mais para adolescentes que para crianças. Não há informações da tradutora na capa, nem selos de *best seller*. Na contracapa também não encontramos nada além de uma tradução de algo que estava na contracapa do original: “Um crime perfeito; uma testemunha sem rosto; um especialista em tribunais que sabe de tudo... mas que só tem 13 anos. Seu nome é Theodore Boone”. Porém, a divulgação da obra parece não ter sido tanta por aqui e não ter tido tanto impacto como teve nos Estados Unidos, onde já vinha com o selo de *best seller* na capa e o autor já era bem conhecido lá no momento da publicação.

Em Portugal, a tradução foi feita por Catarina Andrade e a editora responsável foi a Bertrand, sendo lançada apenas em 2013. A revisão foi realizada por Anabella Mesquita, mas, assim como a tradutora, não foi possível encontrar nenhuma informação

---

<sup>293</sup> Disponível em: <https://www.penguinrandomhouse.com/books/308211/theodore-boone-kid-lawyer-by-john-grisham/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

<sup>294</sup> Cf. <http://www.theodoreboone.com/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

<sup>295</sup> Cf. página do grupo: <http://fernandothompson.com.br/advogados/fernando-thompson-bandeira/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

referente a ela. Também não há referências da tradutora na capa e seu nome vem surgir apenas na página de rosto. Em Portugal, a obra foi indicada para adolescentes entre 12 e 15 anos de idade e, assim como no Brasil, o foco foi de um público mais juvenil que infantil. Porém, essa tradução tem na capa a mesma frase do New York Times, indicando que se trata de um *best seller*. Na contracapa, vemos um comentário do The Los Angeles Times: “um clássico de Grisham”. Logo abaixo, segue-se uma sinopse da obra e mais um comentário, novamente do New York times: “Um miúdo abelhudo e obcecado por crimes, absolutamente irresistível”. Por fim, vemos uma breve biografia e uma foto do autor. Um caso interessante nesta tradução é o fato de fazer parte de um programa de leitura do governo, o Plano Nacional de Leitura (PNL), sendo indicado como uma leitura extra (“leitura autônoma”) para alunos do 3º ciclo português (equivalente ao sétimo, oitavo e nono anos no Brasil). Segundo consta no site, o plano foi criado em 2006 e preocupa-se com o letramento da população jovem, com estratégias para o desenvolvimento de habilidade de leitura e escrita e para incentivar os hábitos de leitura na população portuguesa<sup>296</sup>.

Após essa contextualização da obra e das traduções, necessária para que se pudesse compreender cada obra em seu respectivo contexto, passemos para alguns teóricos da tradução importantes para a discussão e para a análise de dados.

## 2. QUESTÕES DE TRADUÇÃO

As visões tradicionais sobre tradução evocam sempre a supremacia do original e do autor sobre a tradução, colocando esta última, juntamente com os tradutores, em uma posição secundária. Estamos considerando, para o presente trabalho, a tradução sempre partindo de interpretações e a partir de seus contextos e sistemas literários específicos, pois acreditamos que o original não contém um sentido único e verdadeiro, sendo este construído, não descoberto. Da mesma forma que os autores não detêm esse sentido, não sendo portadores de uma verdade absoluta.

Com relação ao sentido único e verdadeiro que supostamente estaria contido no texto original, podemos recorrer a algumas considerações de Jacques Derrida (1992) quando afirma que não há essência do texto e, muito menos, essência do sentido, porque

---

<sup>296</sup> Cf. página do programa: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

a própria literatura não tem uma essência; ela parte de experiências. Segundo o autor, “não há uma singularidade pura que se afirme como tal sem se dividir instantaneamente e, dessa forma, exilar-se [...]” (DERRIDA, 1992, p. 65, tradução minha)<sup>297</sup>. Como há a busca por uma essência, acreditando-se que ela sempre existirá, se os tradutores não conseguem captá-la e reproduzi-la nas traduções, são vistos como “traidores”, pois não foram “fiéis” ao texto original.

Sobre o assunto, Rosemary Arrojo (2007) explica que ainda é forte essa visão tradicional do tradutor como responsável pelo transporte dos sentidos do texto original para o texto traduzido, sem interferência direta neles. Mas, se considerarmos os aspectos culturais, históricos, ideológicos, sociais, etc. envolvidos na tradução e o fato de que cada tradutor é também um leitor da obra original, a ideia de transporte não seria viável, pois é inevitável a presença de um tradutor naquilo que traduziu: “cada tradução (por menor e mais simples que seja) exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e duas culturas diferentes e esse confronto é sempre único, já que suas variáveis são imprevisíveis” (ARROJO, 2007, p. 78). Ou seja, o processo tradutório não pode ser considerado como uma simples transferência porque sempre se dará através de interpretações e cada tradução será um processo diferente do outro, considerando os contextos das diferentes línguas e culturas.

Por isso, segundo André Lefevere (2007), a tradução seria um processo de manipulação e reescritura, no qual os tradutores seriam como reescritores das obras para outros contextos. Esse processo de reescritura discutido pelo autor trata de uma mudança na própria percepção, ultrapassando questões linguísticas e colocando em pauta questões culturais, históricas, sociais, políticas, ideológicas, etc. Assim, em vez da imagem idêntica, copiada, como temos nas visões tradicionais da tradução como reflexo, iremos lidar com a imagem refratada, transformada. Como toda a tradução reflete determinada ideologia, não há, portanto, neutralidade no processo. Susan Bassnett (2003) explica que “a teoria da refração implica necessariamente a consideração da evolução literária e, portanto, coloca a tradução num continuum temporal ao invés de a encarar como uma atividade que acontece no vazio” (2003, XXIV, grifos meus). Assim, o sujeito tradutor atua como um transformador da obra e produtor de novos sentidos em outras línguas e culturas. A autora também trata da questão do papel dos tradutores, explicando que a

---

<sup>297</sup> “There is no pure singularity which affirms itself as such without instantly dividing itself, and so exiling itself [...]”.

tradução é um processo de negociação de sentidos e os tradutores lidam com dois mundos, o do texto original e o da tradução, ao trabalharem os significados em outros contextos, para outros públicos. O processo de tradução já se mostra como transformador, pois afeta o original, criando outra obra (a tradução), em outra língua e outro lugar. E é assim também com os tradutores ao serem influenciados pelo texto lido e por influenciarem esse mesmo texto no momento da tradução. Por isso, a consideração do contexto e das culturas é fundamental, porque a tradução sempre será outro texto.

Um conceito importante também utilizado por Lefevere é o da patronagem, que é a responsável pelo controle e manipulação sobre aquilo que poderá ingressar na sociedade através das traduções: os parâmetros ideológicos de aceitabilidade são definidos através da autoridade, que também dita as regras para a seleção daquilo que poderá ser traduzido e, muitas vezes, o modo como deverá ser traduzido (LEFEVERE, 1992). No caso, como lidamos com literatura infantojuvenil, essa questão torna-se bastante importante, pois o que é considerado apropriado para tal público em uma determinada cultura pode não ser em outra. Dessa forma, a patronagem também influencia, sobremaneira, a recepção das obras traduzidas em outros contextos: dependendo de como essa obra ingressar em outra cultura, pode não ser bem aceita pelo público.

Ao pensarmos no gênero infantojuvenil, a patronagem traz outras questões, porque nessa literatura há também preocupações pedagógicas e institucionais. Nelly Coelho (1991) diz que as ideias iniciais de se escrever para o público infantojuvenil surgiram na França no século XVII, mas a intenção não era criar algo para entretê-los, e sim para que fosse complementar à boa formação desse público. A autora explica que “[...] não há nada, nessa produção, que seja gratuito ou tenha surgido como puro entretenimento sem importância, como muitos veem a literatura infantil em geral” (COELHO, 1991, p. 76). João Azenha Júnior (2015) denomina os responsáveis pela patronagem exercida sobre o gênero de agentes. Eles teriam que lidar com a problemática de “como reler o Outro, o que é estrangeiro e diferente, e de como formatar sua leitura, a fim de apresentar o Outro a um grupo de destinatários com características específicas, ainda que não totalmente conhecidas” (2015, p. 213). Além disso, há regras e convenções sobre a produção de literatura infantojuvenil ao redor do mundo que não podem ser esquecidas, como o que seria apropriado em cada época e lugar.

Outro autor importante para a proposta é Itamar Even-Zohar (2000), responsável pela criação da Teoria dos Polissistemas, que considera a literatura como um sistema

integrante de outros sistemas (culturais, sociais, históricos, ideológicos, etc.), com características específicas em cada contexto. O autor concebe, portanto, esses sistemas como múltiplos em suas relações. Segundo ele, as traduções passariam por dois crivos antes mesmo de acontecerem: primeiro, para se saber que tipo de obra e/ou autor poderia ingressar em determinado sistema literário (a seleção das obras); segundo, como essas obras seriam traduzidas para a outra língua, na outra cultura (o processo tradutório). Em se tratando de tradução literária, essa teoria se mostra muito importante devido às reflexões do autor sobre o polissistema literário em relação com outros sistemas, pensando nos contextos específicos nos quais as traduções ingressam e no emaranhado de relações entre esses sistemas. Ao pensarmos na obra aqui discutida, é necessário ter em mente como aparece em seu contexto original e como as traduções aparecem em cada país, pois, como visto, é considerado *best seller* nos Estados Unidos da América, não teve tanta visibilidade assim aqui no Brasil e faz parte do PNL em Portugal.

As contribuições de Lefevere sobre o papel dos tradutores e as influências sofridas por eles no processo são muito importantes, permitindo pensar mais sobre o papel do sujeito que traduz e em suas submissões diante de outras pessoas ou instituições. Com relação a Arrojo, seu modo de lidar com a tradução, considerando-a um ato interpretativo em um contexto específico, e as considerações sobre o papel dos tradutores também são de extrema importância, pois permitiram pensar na tradução como produto de interpretações, não mais na dicotomia fidelidade versus traição. Even-Zohar com as discussões sobre os polissistemas literários e as considerações das obras em contextos específicos também se mostra bastante relevante ao trazer a ideia das relações múltiplas estabelecidas entre esses diferentes sistemas. Dessa forma, ao analisarmos os dados, estaremos sempre pensando no papel das tradutoras em questão e nas consequências de suas escolhas, nos polissistemas literários de cada livro e nas influências sob as quais as produzem seus textos.

### 3. ALGUNS DADOS

Nesta seção, trazemos três dados que ilustram as questões que discutimos até o momento sobre a presença dos tradutores no texto traduzido pela interpretação e pela reescritura, e as questões de patronagem exercidas sobre esse processo.

O primeiro exemplo ilustra a questão da manipulação dos tradutores sobre o texto



fonte. O dado foi retirado do capítulo 1, onde a figura do juiz aparece pela primeira vez, e trata-se de uma adição na tradução do PB que cria uma característica para este personagem nesta tradução. Na cena, Theo vai atrás do juiz logo pela manhã e, no PB, é explicado que Henry Gantry era o único juiz que chegava mais cedo ao tribunal para trabalhar, uma informação adicional:

Inglês	Português Brasileiro	Português Europeu
[não há texto]	“Nenhum outro juiz chegava ao tribunal tão cedo, mas Theo sabia que o juiz Gantry já estaria mergulhado no trabalho” (p. 17)	[não há texto]

Para compreendermos melhor essa inserção, é necessário explicar que, um pouco mais à frente, no capítulo 2, é dito que Gantry é juiz há cerca de 20 anos e lida com casos criminais, além do fato de exercer um controle no tribunal e de ser admirado por muitos advogados<sup>298</sup>. Já no capítulo 6 temos, na fala de Theo, a informação de que o juiz gosta de trabalhar e fica, pelo menos, até às 17h no tribunal<sup>299</sup>. Ou seja, aqui temos a ideia de que ele além de chegar cedo, também saía tarde. Notamos, assim que há uma construção do personagem como responsável, dedicado e que trabalha até tarde, no decorrer do texto em inglês. Já no PB, essa imagem vai sendo construída logo de início para o leitor, acrescentando-se ainda a ideia de que ele chegava cedo. Podemos pensar que houve o desejo de antecipar a construção dessa imagem do juiz, que viria ao longo do texto, e reforçar seu esforço e dedicação ao chegar cedo para o trabalho, que poderiam ser motivos de seu reconhecimento em sua atuação no tribunal e do respeito diante dos advogados. Além disso, mais especificamente esse caso do assassinato, exigiria muito trabalho por parte dos envolvidos, principalmente do juiz, o que poderia corroborar o fato de ele ter que trabalhar mais. Compreendemos, assim, que o acréscimo criou um efeito de sentido capaz de reforçar a imagem do juiz como muito trabalhador, responsável, sério e dedicado.

Esse é um bom exemplo da presença do sujeito tradutor no texto traduzido,

<sup>298</sup> “Judge Gantry has been a judge for about twenty years and handles only criminal cases. He runs a tight courtroom and is well liked by most of the lawyers” (GRISHAM, 2010, p. 21).

<sup>299</sup> “‘Judge Gantry likes to work,’ Theo said. ‘At least until five’” (GRISHAM, 2010, p. 75).

indicando que a tradutora sentiu a necessidade de frisar (ou apenas teve desejo de acrescentar) a dedicação do juiz e seu costume de chegar sempre cedo ao tribunal logo no início para reforçar as características que viriam posteriormente. Como afirmado por Lefevere (2007, p. 18), “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores”, enfatizando o fato de que, quando um leitor comum tem acesso à literatura traduzida, ela será lida a partir da leitura dos tradutores do original, pois é um texto que passou por um processo interpretativo, com outras construções de sentido, para outro público.

O outro exemplo é retirado da cena na qual todos estão saindo do tribunal, chocados com o encerramento do julgamento da forma como ocorreu. Omar, um amigo do acusado, vê Theo do lado de fora do tribunal:

Inglês	Português Brasileiro	Português Europeu
“Theo and Cheepe stared at each other, fifty feet apart [...]” (p. 260)	“Theo e Cheepe se encararam, a uma distância de quarenta e cinco metros [...]” (p. 295)	“Theo e Cheepe olharam um para o outro, a quinze metros de distância [...]” (p. 284)

Em inglês, temos a questão do verbo *stare at* e a da distância que eles se encontravam, *fifty feet apart*. Segundo as definições do Dictionary, *stare at* poderia ser tanto “olhar fixa e atentamente, especialmente com os olhos bem abertos”<sup>300</sup> quanto “olhar ou fitar fixamente, geralmente com hostilidade ou grosseria”<sup>301</sup>. A distância que se encontravam era de 50 pés. Teríamos, assim, duas possíveis ideias nesse trecho em inglês: eles estavam a certa distância e se olharam com os olhos bem abertos ou se encararam, não necessariamente com os olhos arregalados. Quando recorremos à tradução do PB, temos “se encararam, a uma distância de quarenta e cinco metros” e a do PE, “olharam um para o outro, a quinze metros de distância”.

Observamos que o verbo *stare* foi traduzido de modos diferentes no PB e no PE. Enquanto no primeiro a escolha recaiu sobre o verbo “encarar”, o segundo deixou como “olhar”. Isto é, no PB, temos o efeito de que se olharam fixamente de um modo nem um pouco amigável, se afrontando com o olhar. Já no PE, traduzindo como “olhar”, o efeito

<sup>300</sup> “To gaze fixedly and intently, especially with the eyes wide open”. Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/stare?s=ts>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

<sup>301</sup> “To look or gaze fixedly, often with hostility or rudeness”. Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/stared>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

de sentido da hostilidade ou dos olhos arregalados acaba sendo amenizado, pois ao olharmos para algo, podemos apenas estar vendo aquilo, sem necessariamente encarar ou olhar fixamente arregalando os olhos. Como definido por Aulete online, “olhar” seria a “ação de ver, contemplar”<sup>302</sup>. Desse modo, para construir um efeito de sentido do *stare at* como olhar fixamente com os olhos arregalados, seria necessário criar outra construção na tradução, pois não temos essa associação em nenhum verbo de nossa língua, como acontece no inglês, no qual a ideia já está presente em um único verbo. No entanto, outros caminhos foram escolhidos como “encarar” no PB e “olhar” no PE.

Outra questão é a relacionada à distância que se encontravam, 45 metros no PB e 15 metros no PE. Segundo os valores do Aulete online, ao converter cinquenta pés para metros, no Brasil, teríamos 15,24 metros<sup>303</sup>. Observamos assim que, tanto no PB quanto no PE houve a conversão de pé para metro. Porém, na tradução para o PB, ocorreu um erro<sup>304</sup> no valor da medida, deixando Theo e Cheepe ainda mais distantes. A questão é que, a essa distância não é possível nem se enxergar direito, quanto mais se encarar. Ninguém pode encarar outra pessoa a 45 metros de distância. Mesmo com a conversão correta, a 15 metros também seria difícil de imaginar duas pessoas se encarando. Dessa forma, no PB o entendimento da situação acaba sendo comprometido com o uso de “encarar” e a distância de “45 metros”, um sendo impossibilitado pelo outro.

Sobre a questão do erro, podemos pensar que pode se tratar tanto de um problema do processo tradutório quanto da revisão final do texto no PB, principalmente porque outros trechos no decorrer do livro nos mostram, por exemplo, que não há uma padronização de medidas e de conversão (ora aparecendo como jardas, ora como pés, ora como metros), mas quase sempre com as medidas da conversão equivocadas. Não é possível, assim, observar uma norma com relação a conversão ou não de medidas no PB. No exemplo seguinte, temos a fala do juiz explicando que irá anular o julgamento:

---

<sup>302</sup> Disponível em: <http://www.aulete.com.br/olhar>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

<sup>303</sup> Um pé equivaleria a 30,48 cm. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/p%C3%A9>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

<sup>304</sup> Estamos considerando esse erro da conversão como erro binário (*mistake*), segundo as definições propostas por Pym (1993).

Inglês	Português Brasileiro	Português Europeu
“[...] For reasons that I will not explain at this moment, I am declaring a mistrial” (p. 257)	“[...] Por motivos que não explicarei no momento, vou declarar este julgamento encerrado antecipadamente” (p. 292)	“[...] Por razões que não vou explicar de momento, declaro a nulidade do processo” (p. 281)

Uma das questões desse excerto está relacionada ao uso de verbo *ir* + verbo principal em *vou declarar*, no PB, e do presente, em *declaro*, no PE. No Brasil, é bastante recorrente a utilização tanto de futuro com o verbo auxiliar *ir* quanto do presente no cotidiano. Porém, em contexto jurídico, em situação de julgamento, geralmente, é utilizado o verbo conjugado no presente, como aparece no PE, *declaro*.

Outra questão é com relação à palavra *mistrial* que, no dicionário de Castro (2013) aparece como “anulação do julgamento; julgamento anulado; julgamento cancelado”. Já no Dicionário Cambridge Online, aparece como “um julgamento que não pode ser concluído ou cujo resultado não tem valor legal, geralmente porque foi cometido um erro jurídico”. A partir das definições, vemos que há diversas possibilidades de se traduzir *mistrial*, tratando-se, portanto, mais uma vez, de escolher o que mais se adequaria ao contexto e propósito da tradução. Observamos que, no PB, a opção foi pelo encerramento do julgamento antes do previsto. Já no PE, a informação é de que houve uma “nulidade do processo”. Ao retornarmos à história, compreendemos que o juiz encerrou o julgamento devido ao surgimento da testemunha surpresa e ele não teria tempo para averiguar os fatos. Por isso, iria esperar mais um pouco para remarcar o julgamento. Já no PE, compreendemos que o processo foi anulado, isto é, tudo relacionado a ele foi deixado de lado e um novo processo surgirá. Neste último, portanto, muda-se o referente para “processo” e cria-se a ideia de anulação dele.

Neste excerto, podemos notar o exercício da patronagem através da legitimação do jurídico a partir de conhecimentos de um campo específico, o Direito, da tradutora e/ou do revisor técnico que se fez presente pela escolha de “julgamento encerrado antecipadamente” e não de anulação do processo todo. Trata-se, portanto, da influência de agentes no processo tradutório e na própria tradução (AZENHA, 2015). Neste caso, temos a influência indireta da figura do autor (porque foi advogado e atuou na área criminal), legitimada pela escolha da tradutora com formação em Direito e do revisor técnico, advogado atuante na mesma área que o autor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos, com a observação dos dados, que a partir da leitura e interpretação do conteúdo pelas tradutoras, a presença delas no texto traduzido se torna inevitável. Nos poucos exemplos selecionados, pudemos observar que o papel dessas profissionais é de elevada importância na construção e produção de sentidos, pois suas tomadas de decisão, fato inerente ao processo tradutório, levam à produção de sentidos na outra língua e cultura. Por exemplo, no primeiro dado, vimos como um acréscimo pode ser fundamental na construção e caracterização de um personagem da história. Sobre o segundo, observamos como um único verbo fez com que as tradutoras pensassem em estratégias de tradução diferentes, tendo que escolher um sentido ou uma construção em detrimento de outro, levando a percursos de leitura diferentes. E, com relação ao último, pudemos observar como os conhecimentos do Direito da tradutora e do revisor afetaram a tradução de um termo em específico, levando a compreender que o julgamento foi adiado, no PB, e o processo foi anulado, no PE. Corroborar-se, dessa forma, o fato de a leitura e a interpretação levarem às tomadas de decisão, a partir das possibilidades de tradução existentes para aquele contexto e público, e as escolhas e renúncias levarem à reescrita, responsável por produzir outros efeitos de sentidos.

É necessário destacar, no entanto, que outros aspectos também estão sendo observados na pesquisa como, por exemplo, a ausência ou a presença de algumas palavras em inglês no texto traduzido, ora aparecendo em inglês, ora traduzidas, porém não sendo possível observar um critério específico em ambas as traduções. O efeito que isso provoca nos leitores é algo que também merece ser estudado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 5. ed, 2007.
- AZENHA, J. J. Tradução & Literatura Infantil e Juvenil. In: AMORIM, L. M; RODRIGUES, C. C; STUPIELLO, E. N. de A. (Orgs.). *Tradução & Perspectivas Teóricas e Práticas*. São Paulo: Unesp Digital, 2015, p. 209-232. Disponível em: <http://editoraunesp.com.br/catalogo?criterio=stupiello#>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2017.
- BASSNETT, S. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática, 4. ed., rev., 1991.
- DERRIDA, J. This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida.

In: \_\_\_\_\_ . *Acts of literature*. London: Routledge, 1992, p. 33-75.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000, p. 192-197. Disponível em: <http://xa.yimg.com/kq/groups/19493185/382697959/name/venuti-translation+studies,+reader.pdf>. Acesso em 07 de fevereiro de 2018.

GRISHAM, J. *Theodore Boone – Kid Lawyer*. Nova York: Puffin Books, 2010.

\_\_\_\_\_, J. *Theodore Boone – Aprendiz de Advogado*. Trad: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

\_\_\_\_\_, J. *Theodore Boone – O Miúdo Advogado*. Trad: Catarina Andrade. Lisboa: Bertrand, 2013.

LEFEVERE, A. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nova York: MLA, 1992.

\_\_\_\_\_, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

OWENS, J. B. *Grisham's Legal Tales: A Moral Compass for the Young Lawyer*. *UCLA Law Review*, 48, 2001, p. 1431-1442.

PRINGLE, M. B. *Revisiting John Grisham: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 2007.

#### *Dicionários Consultados*

AULETE, Caldas. *Dicionário da Língua Portuguesa na Internet*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso 08 de fevereiro de 2018.

CAMBRIDGE DICTIONARY. *Dicionário Online de Língua Inglesa*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org>. Acesso 08 de fevereiro de 2018.

CASTRO, M. M. *Dicionário de direito, economia e contabilidade: português-inglês/inglês-português*. Rio de Janeiro: Forense, 4ª ed., 2013.

## TRADUÇÃO LITERÁRIA: UM CONVITE AO “QUERIDO LEITOR” DAS “VERDADERAS MUJERES” DE MACHADO DE ASSIS

Juliana Aparecida Gimenes<sup>305</sup>

Resumo: Propomos com este artigo a apresentação de um estudo sobre as traduções e as paratraduções de quatro obras de Machado de Assis para o espanhol. Devido à vasta produção de textos, nosso foco será a análise da construção das personagens femininas nos paratextos que acompanham as traduções editoriais de *Don Casmurro* (1991), *Memorias póstumas de Blas Cubas* (2006), *La Iglesia del Diablo y otros cuentos* (2007) e *Misa de Gallo y otros cuentos* (1990). Tais personagens e suas respectivas apresentações paratextuais merecem destaque por seu potencial de problematizar tanto alguns dos paradigmas sociais envolvendo os comportamentos femininos que se perpetuaram até os dias de hoje quanto a forma como esses paradigmas são apresentados nos textos machadianos em língua espanhola. Os estudos de tradução, portanto, têm muito a ganhar com e a contribuir para os estudos de literatura e do mercado editorial. Para o presente artigo conhecer o mercado editorial torna-se relevante, uma vez que os paratextos editoriais são lugares privilegiados para editores e tradutores manifestarem suas opiniões acerca das personagens machadianas. Desse modo, além de servirem como um convite ao leitor, funcionam como uma forma de influenciar a leitura e a visão que se tem das personagens femininas em espanhol. Fundamentam teoricamente esta análise Stein (1984), com as personagens femininas de Machado de Assis; Genette (2009) com seu trabalho sobre paratextos; Yuste Frías (2015), com a proposta de paratradução e Derrida (1995), com a ideia de convite à leitura.

Palavras-chave: Machado de Assis. Personagens Femininas. Espanhol. Tradução. Paratextos.

Abstract: This article intends to propose a study on the translations and paratranslations of four writings of Machado de Assis into Spanish. Due to the vast number of texts, our focus is going to be on the analysis of the construction of female characters in paratexts that follow the editorial translations of *Don Casmurro* (1991), *Memorias póstumas de Blas Cubas* (2006), *La Iglesia del Diablo y otros cuentos* (2007) e *Misa de Gallo y otros cuentos* (1990). Those characters and their paratextual presentations deserve to be highlighted for their potential of questioning social paradigms on female behavior that still persist to this day, as well as the way these paradigms are presented in Machado de Assis' texts in Spanish. Translations studies, therefore, have a lot to gain from and to contribute to the literary studies and the publishing market. Knowledge on the publishing market is relevant for the present article, seeing that editorial paratexts are privileged environments for editors and translators to manifest their opinions on characters created by Machado de Assis. Therefore, besides being an invitation for the reader, they are also a way of influencing reading and the perspective of female characters in Spanish. The theoretical basis for this analysis comes from Stein (1984), with female characters in the works of Machado de Assis; Genette (2009) with his works on paratexts; Yuste Frías

---

<sup>305</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [juliana.linguistica2006@gmail.com](mailto:juliana.linguistica2006@gmail.com).

(2015) with the paratranslation proposal; and Derrida (1995), with the ideal of invitation to reading.

Keywords: Machado de Assis. Female Characters. Spanish. Translation. Paratexts.

## APRESENTAÇÃO

É entre o leitor e as *mujeres* machadianas que esta pesquisa se põe em andamento como uma investigação do trabalho de tradução que envolve as personagens femininas de Machado de Assis traduzidas para o espanhol<sup>306</sup>. Temos notícia de grande número de obras machadianas traduzidas (CARDELLINO, 2012)<sup>307</sup> e paratraduzidas<sup>308</sup>, mas neste trabalho, devido a dificuldades de acesso até o momento, nos restringimos às seguintes edições: *Don Casmurro*, tradução de Pablo del Barco (1991); *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Antonio Alatorre (2006); *La Iglesia del Diablo y otros cuentos*, de Remy Gorga Filho (2007) e *Misa de Gallo y otros cuentos*, de Elkin Obregón (1990).

O que significava ser mulher no final do século XIX no Brasil? Buscar em Machado uma resposta é um caminho de pesquisa que permanece atual. As personagens femininas de Machado de Assis, cuidadosamente criadas e elaboradas, possibilitam-nos levantar hipóteses sobre o modo de vida não só das mulheres em especial, mas também da sociedade patriarcal e escravocrata do final do século XIX no Rio de Janeiro, então capital do Império. A ambientação de tais personagens é tão variada quanto é variada a criação literária de Machado, ou seja, são retratados os casamentos, os bailes, as situações íntimas e familiares, a vida doméstica, o convívio público, a maternidade... Em outras palavras, assumimos o texto literário machadiano como um *convite* (DERRIDA, 1995) para discussões de cunho social, político e cultural, sem, no entanto, descaracterizar o texto literário, ou seja, embora possamos inferir situações da vida sociopolítica e cultural na obra de Machado de Assis, não podemos ignorar o fato de que a obra literária não busca uma objetividade empírica (ROSENFELD, 1981), nem mesmo uma funcionalidade (“ler para [algo]”).

---

<sup>306</sup> Doutorado em andamento na linha de pesquisa em Tradução do departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem, IEL/Unicamp.

<sup>307</sup> Artigo publicado em 2012 em que o autor faz um detalhado levantamento sobre as traduções de Machado de Assis para a língua espanhola.

<sup>308</sup> Para este trabalho trazemos o conceito de *paratradução*, tal como proposto por Yuste Frías (2015, p.325), como base na noção de *paratexto* de Genette ([1987] 2009): “En la traducción editorial, la paratraducción se ocupa de paratextos tales que van desde los títulos y los prefacios hasta los propios testimonios de los autores pasando por las notas a pie y las ilustraciones”.



Segundo Rosenfeld (1981), o texto literário convida o leitor a permanecer na camada imaginária que se sobrepõe à realidade, muito embora reconheçamos a porosidade das tentativas de definição do que é ou não é literário. No entanto, esse tema não será abordado com mais profundidade aqui porque nos levaria a outros caminhos de discussão e, para este momento da pesquisa, estamos partindo da aceitação tácita de que Machado de Assis é literário e é canônico.

Também é pertinente, além disso, considerar para nossa proposta de análise outro “convite”, ou seja, os paratextos que se encontram nas traduções das obras de Machado de Assis aqui mencionadas. As quatro obras traduzidas que serão retomadas na seção seguinte trazem uma introdução ao texto, ao autor e às personagens que o leitor hispanofalante tem em mãos, isto é, as apresentações funcionam como um convite ao leitor para entrar nas narrativas de um escritor brasileiro de outro século e outra sociedade. Esse convite, no entanto, não é imune às particularidades de leitura dos tradutores, uma vez que, como veremos, as apresentações revelam certas visões sobre as personagens, influenciando, assim, a leitura. Em outras palavras, trata-se de uma leitura já marcada por um posicionamento do tradutor ou do editor em relação à obra.

O convite que encontramos em Derrida se manifesta nas diversas possibilidades de leitura, isto é, no fato – ou no que tomamos como fato – de que nenhum texto está “acabado” ou encerrado em si mesmo, mas há sempre novas possibilidades assim como há sempre novos leitores. Esse convite também pode ser lido como algo inerente às traduções, ou seja, cada obra não traduzida é um convite a ser traduzida. A lista de tradutores machadianos que aceitaram tal convite é longa e está sempre em crescimento, portanto, são novas leituras e novas interpretações. Além disso, Machado de Assis foi mestre ao “jogar” brilhantemente com esse convite ao “querido leitor” valendo-se das vozes de seus narradores manipuladores, colocando tal leitor em posição central no julgamento das ações de suas personagens.

É interessante destacar, como aponta Bergamini (2010), que as mulheres são apresentadas aos leitores não só a partir da descrição física, mas que também ganha relevância para o desenvolvimento do enredo a densidade psicológica. Muitas vezes as atitudes tomadas pelas personagens femininas nos romances ou nos contos vão de encontro ao que se esperava de uma mulher para a época em que nas narrativas se passam. Isso sem contar que grande parte das descrições ocorrem tanto pela voz do narrador – majoritariamente masculino – como pela fala de outras personagens, como é o caso de

Bentinho, recordando a definição “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” na voz nada neutra de José Dias.

Cabe destacar ainda um aspecto que temos que manter no horizonte de nossas análises. É que as mulheres machadianas, bem como outras personagens, não são tipos caricatos, marcados por esterótipos e exagerações, mas, sim, apresentam as contradições da vida humana. Diferentemente dos romances do século XVIII, cujas representantes podem ser as figuras de *Júlia* ou *Clarissa* (HUNT, 2009), a modo de citação, as adversidades do cotidiano não transformam nem Capitu, nem Conceição, nem Virgília, nem Marcela em mártires ou heroínas sofredoras que despertassem nossa empatia, mas em mulheres cujas emoções e motivações nos remetem a um mundo, digamos, “real”. Contudo, como veremos a seguir, nem todos os leitores têm a liberdade para percorrer esse caminho interpretativo sobre o papel das personagens femininas, haja vista que os paratextos guiam, de certa forma, o contato com tais personagens.

Tendo em vista essa breve contextualização, que está longe de ser exaustiva, vejamos que ideias nos acodem para falar sobre as traduções de tais personagens para o espanhol, visando, dessa forma, levantar hipóteses sobre os possíveis efeitos provocados na outra língua, ou seja, analisaremos de que formas as escolhas tradutórias, dentro de um projeto tradutório mais amplo que inclui a tradução de paratextos<sup>309</sup>, recriam tais personagens.

Outro aspecto importante a ser considerado aqui é que, dado o volume de obras de Machado de Assis e dada a quantidade de traduções, o presente trabalho irá se restringir ao estudo dos paratextos editoriais das obras traduzidas, em especial, nos textos de apresentação, buscando compreender o que os tradutores e os editores têm a dizer a respeito das personagens machadianas.

## SOBRE AS PERSONAGENS FEMININAS

Ingrid Stein (1984) apresentou um estudo sobre a diversidade de composição das personagens femininas nos romances de Machado de Assis. Nessa obra, a autora traz uma breve contextualização histórica do Rio de Janeiro e, de modo geral, do Brasil da época

---

<sup>309</sup> Podemos citar os casos dos paratextos de Alfredo Bosi e Lúcia Miguel Pereira, presentes nas traduções de *Misa de Gallo y otros cuentos* e *Memorias Póstumas de Blas Cubas* respectivamente e que serão analisados com mais no decorrer do artigo.

em que os romances de Machado começaram a circular ou em que a narração se passava. Tal contextualização revela-nos importantes acontecimentos sobre a formação familiar, sobre as relações de classes, sobre a educação feminina, sobre a influência da religião ou das correntes filosóficas da época para a concepção da mulher no convívio social, uma vez que esses e outros aspectos constituem as narrativas.

Tendo em vista esse panorama, a autora apresenta alguns traços gerais que merecem destaque na construção das personagens femininas. O casamento, por exemplo, que socialmente representaria a pureza, a tradição, a religião, na obra de Machado é retratado, na maioria das vezes, como casamentos infelizes, impostos ou manipulados. Pensemos no caso de Bento Santiago e Capitu, em *Dom Casmurro*; de Fortunato e Maria Luísa, em *A causa secreta*; Virgília e Lobos Neves, em *Memórias*; ou ainda, Conceição e Meneses, em *Missa do Galo*.

É interessante destacar que em *Missa do Galo*, o narrador Nogueira revela que sabia que Conceição “casara aos vinte e sete anos de idade” (1997, p.133) e que faria tudo por seu casamento, “com as aparências salvas” (p.126, *idem*). Inferimos, daí, a pena irônica de Machado de Assis ao observar que Conceição talvez preferisse um casamento de aparências a ficar “solteirona”, visto que, para finais do século XIX, vinte e sete anos já era uma idade “crítica” para uma mulher. Segundo Moisés (2004, p.73), uma mulher aos vinte e sete anos, nessa época, já teria tido vários filhos, ou seja, aquelas que passavam dos trinta sem casamento, como destaca Stein (1984), já podiam começar a perder as esperanças e a se preocupar com a forma de “ganhar a vida” na velhice, haja vista que ter uma profissão era uma atividade exclusivamente masculina, isto é, o sustento da família concentra-se nas figuras masculinas, característica das famílias patriarcais, que regulavam e ditavam a organização familiar, ou seja, a autoridade máxima era o “pater familias” (STEIN, 1984, p.22).

Nas aparências salvas desses casamentos reconhecemos outro aspecto presente na obra machadiana que repercute na formação identitária das mulheres. As mulheres provenientes de famílias mais abastadas não tinham profissão, uma vez que seu papel se resumia em administrar a casa e cuidar dos filhos e do marido, pois não era bem visto que mulheres trabalhassem; no entanto, isso era permitido às mulheres das camadas sociais inferiores. Mesmo assim, não se trata de profissões de grande prestígio social, mas, sim, de trabalhos que chamaríamos, hoje mais que nunca, de prestações de serviços. Cabiam às mulheres os ofícios de doceiras, lavadeiras, cozinheiras, costureiras etc, como é o caso

de Dona Plácida, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que, para sustentar-se, fazia doces, além de vigiar a casa em que Brás Cubas e Virgília se encontravam. Stein (1984) ainda aponta que a carreira de professora primária era reservada às mulheres da classe média, mas que, mesmo assim, isso representava um desprestígio social.

Quanto a ser feliz ou infeliz nessas relações maritais – Virgília e Lobo Neves, em *Memórias Póstumas*; Sofia e Palha, em *Quincas Borba*; Fortunato e Maria Luísa, em *A causa secreta*, por exemplo –, merece destaque na obra de Machado de Assis o adultério, que ditava alguns dos comportamentos sociais. Não podemos nos esquecer de que havia dois pesos e duas medidas: se de um lado o homem adúltero não sofria sanções sociais e isso era até, de certa forma, um acordo tácito, por outro lado, a mulher infiel poderia até mesmo ser morta pelo marido em favor da exaltada defesa da honra. Tal mulher estaria desamparada pela lei e pela família, e para isso bastavam “indícios” (STEIN, 1984, p.29)<sup>310</sup>. Portanto, aqui o vínculo com o casamento/adultério permite-nos fazer uma discussão de como esses aspectos aparecem nos paratextos.

#### PARATEXTOS: CONVITE À OBRA

Pensar a tradução de literatura no mercado editorial nos faz pensar a tradução em uma esfera muito maior, que envolve, obviamente o/a tradutor/a, mas também muitos outros profissionais como o capista, o revisor, o preparador, o *designer* gráfico, entre outros, que juntos participam, ou deveriam participar<sup>311</sup>, do projeto tradutório. Essa observação torna-se importante porque estamos lidando não só com o texto propriamente dito, mas também com todos aqueles outros elementos – os paratextos, aquilo que está ao lado do texto – que compõem uma unidade maior: o livro.

Consideramos que os paratextos são partes inerentes ao objeto livro que nos ajudam a entender tanto o processo de tradução quanto o de paratradução, visto que ambos refletem a visão dos tradutores sobre determinada obra. Isso acontece porque é nesses lugares que conseguimos conhecer um pouco mais de outros fenômenos que permeiam a

---

<sup>310</sup> Existem outros grupos de mulheres, ainda de acordo com a mesma pesquisadora, como as viúvas (Fidélia, de *Memorial de Aires*), as marginalizadas (Dona Plácida, de *Memórias Póstumas*), as mais diretamente relacionadas à maternidade (Natividade, de *Esau e Jacó*), as religiosas (Dona Glória, de *Dom Casmurro*), entre outras, mas, não nos cabe reclassificar todas as personagens, trabalho que foge à ideia deste artigo.

<sup>311</sup> A proposta de Yuste Frías é justamente a de lutar para que seja efetiva a participação do tradutor junto à equipe editorial, considerando que as margens da tradução são também lugares de acolhida a outras línguas- culturas (2015, p.344).

tradução, por exemplo, a relação editora/público, marcada pelo interesse nas vendas, e as pesquisas tanto sobre a obra como sobre o autor, ou sobre alguma passagem específica do texto.

Genette (2009) divide os paratextos em dois grandes grupos: (i) o primeiro, os *peritextos* (*peri*, ao redor), todos aqueles elementos que estão ao redor do texto propriamente dito, ou seja, a capa, as orelhas, as notas de rodapé, a lombada, entre outros que atribuem também uma função estética ao livro; e (ii) o segundo, os *epitextos* (*epi*, em cima de), quaisquer elementos que estão fora do livro, ou seja, são materiais que encontramos em outras fontes de conhecimento como entrevistas com os tradutores, resenhas, publicidades, conferências, isto é, lugares fora do texto, mas que, pela natureza dos conteúdos, servem como meio de entrada ou visibilidade da obra.

Com relação às traduções aqui selecionadas, *Don Casmurro*, de Pablo del Barco (1991), publicada por Cátedra, Madri, apresenta uma introdução de 83 páginas ao texto de Machado de Assis, enquanto o livro, ao todo, tem 319 páginas. Ou seja, imaginamos que um leitor em língua espanhola, que porventura, não conheça Machado de Assis, tem a oportunidade de entrar em contato com uma rica fonte de informações e contextualização da obra, do autor, do Brasil imperial, do estilo do diálogo com o “querido leitor”, além da referência à escrita irônica, à sociedade escravocrata, entre outros elementos que situarão o leitor. Além disso, há ainda uma seção que trata especificamente das edições brasileiras consultadas para a confecção da tradução. Em suma, como destaca Yuste Frías (2015), esse é um caso em que a introdução – a paratradução – existe ao lado da tradução (“*para-*”), em função dela, e influencia diretamente a leitura do leitor hispânico.

Uma hipótese que podemos levantar é a de que essa edição pertence a uma coleção chamada *Letras Universales*, isto é, uma coleção destinada principalmente, mas não só, a um público acadêmico ou que se interesse por literatura, portanto, a apresentação da obra, que a princípio parece longa, revela-se extremamente condizente com essa ideia de um leitor mais “especializado”. Além disso, em uma entrevista concedida<sup>312</sup> por Pablo del Barco – exemplo de epitexto –, ele se mostra um leitor de Machado de Assis, ou seja, temos aqui também um fator de interesse e uma motivação pessoal pelo trabalho

---

<sup>312</sup> Entrevista concedida a Fernanda Carneiro, da revista *Brazil com Z*, n° 99, publicada em janeiro de 2016. Link e referência completa na seção final do artigo.

realizado.

Uma das seções dessa introdução traz a relação entre as personagens masculinas e as femininas de *Don Casmurro*. Em um primeiro momento, o tradutor aponta que são quatro personagens femininas que aparecem na obra, são elas: *Doña Glória, Prima Justina, Sancha e Capitu*. As personagens masculinas, por sua vez, são oito. A apresentação segue a argumentação de que não podemos nos deixar enganar pelo fato de a quantidade numérica das personagens femininas ser inferior à masculina, pois, em suas palavras, “atua aqui [a] realidade inaparente (...), porque o resultado é um romance profundamente feminino que, desde o título, parece obrigar-nos a acreditar na prioridade do masculino que Dom Casmurro representa<sup>313</sup>”.

Mais adiante, em outra seção denominada “*Mujer, Malicia, Hipocresía, Verdad*”, encontramos a descrição do jogo entre esses quatro elementos na construção das personagens femininas de *Dom Casmurro*. A construção do caráter e do comportamento de Capitu e de Prima Justina, por exemplo, é insinuada por traços negativos desde o começo do romance, levando o leitor a ver mudanças ocorridas na “menina encantadora”, mas que, se voltar ao começo do romance, perceberá que tais traços já estavam presentes na narrativa. Em outras palavras, essa seção aponta para o leitor que “tenha cuidado” durante a leitura. Essa “chamada de atenção” induz o leitor a um determinado comportamento que ele provavelmente não teria se não soubesse dessa estratégia narrativa. Contudo, se estamos considerando a possibilidade de se tratar de um público leitor especializado, talvez essa informação não seja, de fato, uma novidade.

*Memorias póstumas de Blás Cubas*, traduzida por Antonio Alatorre, publicada por *Fondo de Cultura Económica (FCE* ou simplesmente *el Fondo*), no México em 2006, merece destaque porque, primeiramente, o FCE é um dos grupos editoriais sem fins lucrativos de língua espanhola de maior importância na América Latina – encontra-se situado no México, mas sua força editorial espalha-se por todo o continente de língua espanhola<sup>314</sup>. Além disso, essa edição faz parte de uma *Colección Conmemorativa 70 Aniversario*, ou seja, é uma edição especial lançada a fim de comemorar o 70º aniversário do *el Fondo*. Para a edição, contamos, como dito, com a tradução do texto machadiano por Antonio Alatorre, com notas do próprio tradutor em parceria com Pero de Botelho,

<sup>313</sup> Tradução nossa, assim como todas as outras não referenciadas, de: “Actúa aquí [la] realidad inaparente (...), porque el resultado es una novela profundamente femenina en la que, desde el título, parece obligárenos a creer en la prioridad de lo masculino que representa Don Casmurro” (p.43).

<sup>314</sup> Cf.: <<https://www.fondodeculturaeconomica.com/Somos.aspx>>, acesso em 27 de fev. de 2018.

além de uma introdução de Lúcia Miguel Pereira traduzida para o espanhol<sup>315</sup>.

O interessante é, logo de início, observar que a escolha do texto de introdução tenha recaído sobre um ensaio de 1948 de Lúcia Miguel Pereira, crítica literária e biógrafa de Machado de Assis, enfim, uma personalidade importante para os estudos e estudiosos do autor. No entanto, não temos informações sobre quem traduziu (talvez o próprio Alatorre?), nem a fonte de tal texto. Uma hipótese que levantamos é que nossa surpresa se deva ao reconhecimento da importância de Lúcia Miguel Pereira, mas talvez um leitor comum de língua espanhola possa não associar seu nome aos estudos machadianos e essa informação ser de outra natureza para a relação estabelecida entre o texto de introdução – um paratexto – e o texto do romance.

Tal introdução, com 14 páginas, começa apresentando uma breve biografia de Machado de Assis, destacando sua infância de menino pobre na Quinta do Livramento, onde morava com a madrinha, e os poucos registros que se encontram sobre os primeiros anos escolares do escritor. A seguir, há uma menção também ao início profissional de Machado de Assis na tipografia e em alguns jornais da época, bem como seus primeiros escritos como poeta e, posteriormente, ganhando fama e reconhecimento pelas narrativas, principalmente com os romances e com a exímia genialidade com os contos.

Sobre o romance *Memorias póstumas*, a autora aponta a escrita marcada pela “pena da galhofa”, ou seja, um humor ao estilo de Laurence Sterne, que trata de dramas, comédia, sadismo, farsa disparatada e, principalmente, autoanálise. A autora vai também relacionando algumas dessas características de *Blas Cubas* com o próprio Machado de Assis.

Com relação às personagens femininas, ganha destaque a infância de *Blas Cubas*, quando o menino “sem as negras, como objetos privados de suas judiações, sem os relaxados costumes que facilitavam a promiscuidade das escravas com os senhoritos, Brás Cubas não teria sido o que foi<sup>316</sup>” (p.22). Vemos, com esse comentário, uma forma corriqueira de tratar as escravas no Brasil daquela época, ou seja, há uma diferença aqui tanto de classe como de gênero.

---

<sup>315</sup> Convém observar como podemos pensar esse exemplo a partir da proposta de Yuste Frías (2015), ou seja, esse texto de Lúcia Miguel Pereira já é um caso de paratradução, uma vez que houve a necessidade de traduzi-lo para o espanhol e ele é parte do projeto editorial da edição da obra, isto é, é parte do livro que circula com o título “Memorias Póstumas de Blas Cubas”.

<sup>316</sup> “sin las negras, como objetos privados de sus judiadas, sin las relajadas costumbres que facilitaba la promiscuidad de las esclavas con los señoritos, Blas Cubas no hubiera sido lo que fue” (p.22).

Mais adiante, menciona Virgília e “seus braços tentadores”, além das funções de Dona Plácida, isto é, “queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer (...) adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez (...)”. Retomamos aqui o que vimos na seção anterior, que a profissão não era uma atividade para mulheres e que, quando o era, mostra-se em situações de pouco prestígio social. Dona Plácida, por fim, tem outra função, a de morar na casa onde Brás Cubas e Virgília se encontravam às escondidas, uma vez que Virgília já estava casada com Lobo Neves.

No encerramento da introdução, Lúcia Miguel Pereira destaca a universalidade que atinge Machado de Assis como contista, seja por meio das profundas análises psicológicas, seja pela amargura de suas narrativas, e que, no final, desafiou com sua arte os “mistérios que nos rodeiam”<sup>317</sup> (p.27).

Na sequência, vejamos alguns usos dos paratextos no livro *La iglesia del Diablo y otros cuentos*, traduzido por Remy Gorga Filho e publicado por Libresa, Quito, em 2007. Antes da leitura efetiva dos contos, o leitor dessa edição depara-se com 32 páginas de apresentação da obra divididas em “*Estudio introductorio*”, “*Algunos juicios críticos*”, “*Cronologia*” e “*Temas para trabajo de los estudiantes*”.

A primeira seção inicia-se com o tradutor comentando que entrou em contato com Machado de Assis pela primeira vez aos 11 anos de idade, ou seja, temos novamente aqui, como vimos com Pablo del Barco, uma motivação de cunho pessoal para a realização da tradução, pois se trata mais de uma informação sobre o tradutor – ou sobre o projeto tradutório de uma perspectiva mais ampla – do que sobre os textos machadianos que se seguem. Então, temos contato com uma breve biografia de Machado de Assis, passando pela questão histórica do Reinado no Brasil. Ganha destaque nessa biografia, assim como em inúmeras outras, o fato de Machado ter ficado órfão ainda criança, ser mulato e neto de escravos libertos, ser gago e epilético – características que talvez explicassem sua timidez –, e ter podido desenhar uma vida de ascensão social, culminando no que sempre almejava: as letras.

Para Gorga Filho, Machado de Assis pode ser comparado a Balzac, haja vista que ambos tinham como “inspiração” a “gigantesca e fulgurante massa humana”<sup>318</sup> (p.15). Mais adiante, entram as mulheres machadianas por meio da descrição do tradutor. Gorga

---

<sup>317</sup> “misterios que nos rodean” (p.27).

<sup>318</sup> “gigantesca y fulgirante masa humana” (p.15).



Filho reimagina as mulheres machadianas no paratexto, pois “Machado de Assis via com e através dos olhos da mulheres”, personagens que são “*verdaderas mujeres*, ao contrário de seus personagens masculino, tão pouco homens”<sup>319</sup> (p.16, grifos nossos).

Sobre a produção crítica do autor, destacam-se os estudiosos mais contemporâneos como John Gledson e Roberto Schwarz entre outros que merecem destaque por promoverem novas leituras da obra machadiana; e tudo isso acontecendo cem anos depois da morte do escritor, o que nos revela que muito ainda há a se descobrir não só sobre a figura de Machado de Assis, mas também sobre sua obra. Encontramos ainda uma cronologia relacionando aspectos da vida e da obra de Machado de Assis com o que estava acontecendo na América Latina e no mundo na mesma época. Por exemplo, no ano de 1896, Machado lançava *Várias Histórias* e fundava a Academia Brasileira de Letras; Rubén Darío, na Nicarágua, lançava *Prosas profanas* e *Cantos de vida y esperanza*; e no resto do mundo aconteciam as Primeiras Olimpíadas Modernas em Atenas.

É interessante observar que essa edição traz, como visto acima, uma seção de “trabajos de los estudiantes”, que consta de cinco perguntas ao estilo de: “O conto é uma arte menor?”, “De qual conto desta antologia você gostou e por quê?”, ou ainda, “Será possível mudar o final da história em contos como *Missa do Galo* ou *Uns braços*? Então, como você o faria?”<sup>320</sup> (p.32). Imaginamos que essas questões possam ser ampliadas ou, até mesmo, problematizadas em uma sala de aula, pois, uma vez que “mudamos o final” de *Missa do Galo*, o conto poderia deixar de explorar a dúvida, o que justamente dá o toque machadiano ao enredo, se considerarmos que muitos dos contos de Machado de Assis possuem enredos “banais”, mas a forma como são narrados transformam essa banalidade em algo distinto e mais sutil. Contudo, não havendo informações sobre a faixa etária desses “estudantes”, não sabemos também até que ponto tais questões são ou deixam de ser pertinentes, mesmo porque consideramos também que o/a professor/a de literatura poderia fazer outros tipos de intervenções.

Vejamos agora o último livro aqui selecionado. *Misa de Gallo y otros cuentos*,

<sup>319</sup> “Machado de Assis veía con y a través de los ojos de las mujeres” (...) “son verdaderas mujeres, al contrario de sus personajes masculinos, tan poco hombres” (p.16).

<sup>320</sup> “¿El cuento es un arte menor?”, “¿Cuál de los cuentos de esta antología le gustó, y por qué?” e “¿Será posible cambiar un final de historia e cuentos como *Misa de Gallo* o *Unos brazos*? Entonces, ¿cómo lo haría usted?” (p.23).

traduzido por Elkin Obregón<sup>321</sup>, em 1990, publicado por Editorial Norma em várias capitais da América Latina: México, Santiago, Bogotá entre outras. Essa edição nos remete muito diretamente a *Memorias póstumas*, de Alatorre, uma vez que um dos textos de apresentação é a tradução de um texto de Alfredo Bosi, outra figura de renome não só para os estudos machadianos, mas também para a literatura brasileira. A apresentação de Bosi conta com uma pequena biografia e crítica literária sobre Machado de Assis, destacando suas qualidades de romancista e de contista, passando de romances “fracos”, aqueles que apenas ampliariam a perspectiva de um Alencar urbano, como *Ressurreição* e *Iaiá Garcia*, mesmo tendo já a consciência crítica que lhe permitira escrever sobre *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Posteriormente, Bosi destaca que os romances da fase madura de Machado desenvolvem uma “linha de análise das máscaras que o homem se coloca”<sup>322</sup> (p.8).

Com relação às personagens femininas, Bosi destaca o romance *Dom Casmurro*, narrativa toda traçada pela possibilidade do engano, e o crítico chama a atenção para o fato de que “o romance não traz nenhuma prova decisiva a respeito”<sup>323</sup> (p.11). Notamos que ao fazer esse comentário, mesmo que dentro de parênteses, o leitor já recebeu a informação da falta de provas e não chega a essa conclusão por si só nem se deixa enganar pelo narrador (o que seria também é uma possibilidade de leitura). Como vimos no início deste trabalho, Machado de Assis dialoga com o leitor, e no caso de *Don Casmurro* há já a explicitação de uma estratégia narrativa. Contudo, devemos dizer que se trata de um livro de contos e não da introdução do romance.

Além da apresentação de Alfredo Bosi, há uma seção de recortes com citações sobre a obra e sobre o próprio Machado de Assis de outras personalidades importantes para a literatura brasileira, como Ledo Ivo, Barreto Filho e José Veríssimo.

Há ainda que se considerar a introdução feita pelo próprio tradutor Elkin Obregón, destacando o romance brasileiro do século XIX e afirmando que Machado é um escritor que influenciou todos os outros que vieram depois dele, pois “não existe escritor contemporâneo no Brasil (...) que não tenha lido Machado de Assis e aprendido com ele”<sup>324</sup> (p.6).

---

<sup>321</sup> Destacamos que tanto a apresentação de Bosi como a de Obregón somam 19 páginas.

<sup>322</sup> “línea de análisis de las máscaras que el hombre se coloca” (p.8).

<sup>323</sup> “la novela no aporta ninguna prueba decisiva al respecto” (p.11).

<sup>324</sup> “no existe un escritor contemporáneo en Brasil (...) que no haya leído a Machado, y aprendido de él” (p.6).

Sobre a seleção de contos, vemos uma vez mais o interesse pessoal por Machado de Assis, dado que Obregón assim afirma: “o critério de seleção é pessoal, mas não (...) arbitrário. A intenção é dar um breve testemunho de uma obra vasta e coerente, destinado a um público em sua maioria desconhecedor dessa obra”<sup>325</sup> (p.6). Julgamos relevante destacar que caso se considere o público desconhecedor, ou seja, iniciante, as revelações de *Don Casmurro* podem provocar o leitor a querer “entender melhor” o que foi dito no texto e sentir-se convidado a ler o romance. Contudo, semeando a dúvida, será que fazer de Bento Santiago um narrador sagaz não seria isso uma tentativa de “trair” e não só de “atrair” o leitor? (MONTEIRO, 2016).

Nossas análises não contam com a participação efetiva de leitores de Machado de Assis em língua espanhola – o que demandaria outra perspectiva de trabalho –, mas se baseiam no que o mercado editorial lança como produto final, ou seja, tivemos acesso, até este momento, apenas aos livros finalizados e publicados. Por esse motivo, temos mais possibilidades de levantar hipóteses sobre os efeitos que tais paratextos provocam nos leitores, ou seja, imaginamos que um leitor que não conheça muito sobre a vida de Machado de Assis ou sobre sua obra, ao se deparar com essas quatro publicações aqui selecionadas, poderá formar uma ideia geral de quem era Machado de Assis e de como se configura, de modo bem amplo, sua obra.

Consideramos, então, que os paratextos apresentados desempenham o papel de convite ao leitor, não só para a obra que tem em mãos, mas também para outras. As afirmações feitas pelas personagens femininas podem despertar o interesse pela leitura de outras obras, e levar a perguntar o que faz as personagens masculinas “poco hombre” frente às “verdaderas mujeres”.

Reafirmamos, dessa forma, que cada tradução – ou projeto tradutório – é um novo chamado à reflexão e uma nova forma de expor outros conhecimentos. Nas palavras de Esqueda (2009, p.182), trata-se de uma “oportunidade para o exercício crítico (...) oxigenando o campo do conhecimento da e sobre tradução” ou ainda “novas perspectivas interpretativas”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

<sup>325</sup> “El criterio de selección es personal, pero no (...) arbitrario. Intenta dar un breve testimonio de una obra vasta y coherente, destinado a un público en su mayoría desconocedor de esa obra” (p.6).

Quisemos apresentar com este artigo algumas considerações sobre a construção das personagens femininas de Machado de Assis em espanhol em especial nos paratextos das traduções editoriais. O texto machadiano oferece possibilidades de análises diversas, pois o trabalho com a linguagem é meticulosamente elaborado, a criação ficcional e o desenvolvimento de gêneros diferentes convida os mais diversos leitores, nesta e em outras línguas.

Além disso, partimos do pressuposto de que lidar com tradução de literatura é muito mais do que um trabalho linguístico, ou seja, trata-se de mecanismos e possibilidades de conhecer outras culturas, outros tempos e outras pessoas (CARVALHAL, 2003). No caso específico das personagens femininas, notamos como as questões culturais podem ser determinantes para a escolha de certos autores (como no caso de Lúcia Miguel Pereira e Alfredo Bosi para os textos de apresentação) nesse tipo de projeto tradutório e editorial.

Durante nossa leitura, fizemos projeções sobre os impactos que determinadas escolhas poderiam ter nos leitores, isto é, convidando-os a entrar no universo machadiano ou revelando-lhes estratégias de leitura, como é o caso da detalhada e meticulosa apresentação que faz Pablo del Barco do romance *Don Casmurro*, com a qual, o leitor hispanofalante já teria a possibilidade de conhecer tanto Capitu como Dona Glória e prima Justina antes mesmo da leitura do romance. Em outras palavras, os paratextos apresentam nessas obras analisadas um papel de uma espécie de guia de leitura, uma paratradução, dado que os paratextos têm a função de fazer de um texto um livro (GENETTE, 2009).

Pensamos, portanto, nesse contexto, a atividade de tradução de textos literários como um processo de “interpretação sem fim”, ou seja, em todo trabalho de tradução, há algo no texto que resiste e que convida a uma nova leitura, uma nova interpretação, uma nova tradução, sempre no movimento de “adiar” e “diferir” (DERRIDA, 1992).

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Tradução de Pablo del Barco. Madrid: Cátedra, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La Iglesia del Diablo y otros cuentos*. Traduzido por Remy Gorga Filho. Quito: Libresa, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: conto*. Organizado por Eugênio Gomes. 9º ed, Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Tradução de Antonio Alatorre; Introdução de Lúcia Miguel Pereira; Notas de Antonio Alatorre e Pero de Botelho. 3º ed. México:

Fondo de Cultura Económica, 2006.

\_\_\_\_\_. *Misa de Gallo y otros cuentos*. Tradução de Elkin Obregón. Barcelona, Bogotá, Caracas, México, Miami, Panamá, Quito, San Juan, Santiago: Editorial Norma, 1990.

BERGAMINI, Denise Lopes. As mulheres nos contos de Machado de Assis. *Darandina: Revista Eletrônica*, v. 1, n° 2, p.1-17, 2008.

Disponível em:

<[http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/as\\_mulheres\\_no\\_conto.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/as_mulheres_no_conto.pdf)>, acesso em 03 mar. 2018.

CARDELLINO, Pablo. Traducciones de Machado de Assis al Español. In. GUERINI, A. et al. (Orgs.). *Machado de Assis: tradutor e traduzido*. Florianópolis: Ed. Copiart, 2012, p. 129-159.

CARNEIRO, Fernanda Sampaio. Pablo del Barco: o maior tradutor de literatura brasileira na Espanha. *Revista Bazil com Z (on-line)*, n° 99, jan/2016, p.49-51. Disponível em: <<http://www.revistabrazilcomz.com/revizta-digital/espanha/>>, acesso em 27 de fev. de 2018.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado, Campinas, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *This strange institution called literature: an interview with Jacques Derrida*. In: Acts of literature. London: Routledge, 1992. p.33-75.

ESQUEDA, Marileide Dias. Jacques Derrida e esta estranha instituição chamada literatura. *Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores*, n°. 18, 2009, p.177-182. Disponível em:

<<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/viewFile/2060/1960>>, acesso em 02 de mar. de 2018.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOISÉS, Massaud. A retórica da sedução em “Missa do Galo”. *Revista Brasileira*, ano X, n°38, p.51-83, 2004. Disponível em:

<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-38.pdf>, acesso em 20 de fev. 2018.

MONTEIRO, Pedro Meira. “Falo das linhas vistas”: adivinhação e jura no *Memorial de Aires*. COLI, J. e GÁRATE, M. (orgs.). *A arte da comparação: homenagem a Luiz Carlos Dantas*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016, p.41-47.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1981).  
STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

YUSTE FRÍAS, José. Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. *D.E.L.T.A.*, 32-especial, 2015, p. 317-347. Disponível em: [http://www.joseyustefrias.com/files/DELTA-2015\\_JYF\\_Paratraduccion\(1\).pdf](http://www.joseyustefrias.com/files/DELTA-2015_JYF_Paratraduccion(1).pdf), acesso em 15 de mai. de 2018.

## TRADUTOR(A) *IN MEMORIAM*: USO DE MEMÓRIAS DE TRADUÇÃO

Mariana Ormenese Dias<sup>326</sup>

Resumo: Este artigo visa fomentar a discussão sobre a Tradução Técnica e o uso das Memórias de Tradução nesse nicho de mercado, prática bastante difundida devido à facilidade da criação instantânea desses arquivos nas CAT Tools ainda durante o processo de tradução, podendo ser uma criação inclusive colaborativa, online, de aplicabilidade imediata. Uma Memória é uma espécie de banco de dados que armazena "segmentos" de texto, sendo hoje a base dos trabalhos técnicos feitos em grande escala e um dos principais controles sobre a produtividade do tradutor. Os aproveitamentos desses segmentos alteram o processo de criação durante a tradução e o controle da consistência, além de aumentar a padronização dos textos. Muitas vezes, a fragmentação verificada em textos técnicos traduzidos resulta de aproveitamentos de memórias de trabalhos anteriores, nos quais não há menção de autoria, explicitando uma invisibilidade do tradutor, que ainda é pouco discutida na área técnica, em especial quando os textos são traduzidos por intermédio de uma agência de traduções. Mediante as reflexões apresentadas, questionamos, por exemplo: quanto o controle dos aproveitamentos por porcentagem e das correspondências parciais de memória influencia no estilo próprio dos tradutores e nos ganhos referentes a cada trabalho? Ou ainda: colocar segmentos em porcentagem de equivalência é mais um fator de apagamento profissional? Enquanto vemos a tecnologia e a automatização do trabalho de tradução ganhando cada vez mais força, vemos também a necessidade de refletir o *modus operandi* do universo da tradução técnica no Brasil.

Palavras-chave: Tradução. Tecnologia. Memória. CAT Tools.

Abstract: This article aims to discuss about Technical Translation and the use of Translation Memories, a widespread practice since it is easy to create memory files in CAT Tools even while the work is being carried out, and it can even be a collaborative and online creation, which can be applied immediately. Translation Memory is a kind of database that stores "segments" of texts, being now the basis of large-scale technical work and one of the main controls on translator's productivity. The uses of such segments alter the creation process during the translation and also the control over consistency, besides increasing the standardization of the texts. Often, the fragmentation verified, especially in technical translation works, results from the use of memories from previous works, in which there is no mention of authorship, making the invisibility of the translator explicit, and a point which is poorly discussed in technical area, especially when texts are translated via translation agencies. Some questions come from the reflections presented, for instance: at what extent the control of the uses by percentage and the use of fuzzy matches influence in translators' own style and in the gains related to each work? Or, putting segments in percentage of equivalence is an additional factor for professional deletion? As we see technology and automation of translation work gaining more and

---

<sup>326</sup> Mestranda em Linguística Aplicada, Unicamp, [mariana\\_ormenese@yahoo.com.br](mailto:mariana_ormenese@yahoo.com.br). Financiamento: CNPQ: (133764/2017-6).

more strength, we feel reflecting on the modus operandi of the universe of technical translation in Brazil is a must.

Keywords: Translation. Technology. Memory. CAT Tools.

## 1. INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é ser mais um fomento de reflexão aos profissionais da tradução sobre o uso dos arquivos de Memórias de Tradução e suas atuais consequências para o tradutor e sua atuação como agente no processo de criação de conteúdos traduzidos, uma vez que a adoção das *CAT Tools* (Computer-Assisted Translation Tools), ferramentas responsáveis pela criação e armazenamento das Memórias de trabalho da tradução, segue sendo cada vez mais difundida e abrangente entre os profissionais da área.

Nas últimas décadas, o avanço da tecnologia da informática criou softwares mais completos e funcionais desenvolvidos para a prática da tradução e essas novas ferramentas transformaram profundamente a dinâmica de trabalho do tradutor. Também houve um avanço significativo na demanda por tradução à medida que a globalização deixou de ser um conceito e passou a ser uma realidade mundial; um planeta cada dia mais integrado e intercambiado fez com que o volume de textos a serem traduzidos para os mais diversos idiomas passasse a ser muito maior. Graças ao crescimento da demanda por tradução houve também um investimento maciço em novas tecnologias, que facilitam e otimizam o trabalho dos tradutores, trazendo economia de tempo e de recursos para aqueles que contratam um trabalho de tradução. Por sua praticidade e benefícios econômicos, as *CAT Tools* foram rapidamente difundidas e, junto com elas, surgiram as Memórias. As Memórias de Tradução nada mais são do que arquivos em formato eletrônico gerados pelas *CAT Tools* de forma imediata durante o processo de tradução e que salvam e armazenam todo o histórico de segmentos traduzidos para um determinado cliente e um determinado tipo de assunto, por exemplo, se tornando um grande aglomerado de segmentos salvos isoladamente, que pode ser usado em qualquer projeto de tradução posterior, sem que seu contexto original seja necessariamente preservado, tampouco preservando a identidade do tradutor que realizou o trabalho. Pagar por uma produção textual uma única vez e poder usá-la quantas vezes for conveniente passou a ser bastante lucrativo e eficiente, tornando essa prática muito popular no mercado, em especial nos trabalhos realizados por meio de agências de tradução, que lidam com prazos

escassos, uma enorme demanda de trabalho e uma extrema exigência de qualidade. Porém, diante de tantas transformações e inovações em seu meio de trabalho, os tradutores que atuam em contexto de agências de tradução passaram a ter sua identidade ocultada e a trabalhar com base em fragmentos de textos, além de ver o seu trabalho se tornar fragmentos também. Essa fragmentação em alguns ramos da tradução técnica resulta de aproveitamentos de arquivos de memórias gerados durante trabalhos anteriores, sem autoria explícita, apagando não só os profissionais responsáveis pela alimentação das memórias, mas também a memória desses profissionais, as condições de produção do texto, as reflexões que permearam cada escolha tradutória, dentre outras particularidades. Por trás desse processo rotineiro de empresas prestadoras de serviços de tradução, o profissional tradutor acaba trabalhando como uma máquina geradora de arquivos o que, por sua vez, pode fazer com que ele seja tratado como tal, recebendo conforme o percentual de aproveitamento que utilizou das memórias já existentes e atreladas a cada novo projeto que realiza, sem que sejam consideradas as reflexões inerentes à criação dos textos traduzidos.

## 2. ARQUIVOS, MEMÓRIAS, ESQUECIMENTO

A discussão sobre arquivos e memórias de tradução pode ser ampliada, considerando Jacques Derrida, em seu texto “Mal de arquivo - uma impressão freudiana”, quando ele afirma:

“Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam — princípio físico, histórico ou ontológico —, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada — princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p. 11).

No atual universo automatizado da tradução em escala “industrial” ou de “linha de produção”, o documento gerado a partir dos trechos traduzidos armazena o resultado do trabalho desenvolvido por vários tradutores, pois devido ao extenso volume de trabalho, raramente apenas um profissional assume todas as traduções de um determinado cliente, por exemplo, sendo, assim, o único alimentador daquela memória. Nesse aspecto, como bem pontua Francisco Rüdiger (2011, p. 122) em seu artigo “Subjetividade e novas tecnologias de comunicação”, percebe-se que “os sujeitos [tradutores] se tornam cada vez



mais instáveis, múltiplos e difusos”. Muitos profissionais trabalham em textos semelhantes para o mesmo cliente final e esses textos são entrelaçados pelo uso das Memórias e seu aproveitamento e, no resultado final da tradução, já não se pode afirmar que há apenas um tradutor responsável pelo texto. “Através da máquina, começamos a viver situações em que não apenas o referido “eu” tornou-se múltiplo, fluido e aberto, mas, além disso, está surgindo uma nova forma de identidade [ou falta dela/anonimato]” (RÜDIGER, 2011, p. 2).

Considerando o pensamento foucaultiano, o arquivo mantém uma relação íntima com o passado, porém não se limita ao lugar reservado a guardar os documentos pertencentes à memória coletiva. Conforme essa perspectiva, o arquivo é antes um espaço epistêmico de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidas práticas, discursos e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber (FOUCAULT, 2007). Nesse caso, o arquivo corresponde às condições de possibilidade da constituição de determinada formação discursiva e cultural em um dado momento histórico do saber.

Em “A Celebração do Outro”, Coracini (2007, p. 9) pontua que

a memória, portanto, o interdiscurso, são as inúmeras vozes, provenientes de textos de experiências, enfim do outro, que se entrelaçam em uma rede [...]. Essa rede conforma e é conformada por valores, crenças, ideologias, culturas que permitem aos sujeitos ver o mundo de uma determinada maneira e não de outra...

Ou seja, as marcas de singularidade do sujeito não deveriam ser ocultadas; no entanto, ao se usar as Memórias de tradução de forma comercial e abrangente como é feito hoje, as questões de identidade do tradutor e como lidar com isso precisam ser discutidas e trazidas à tona para que os agentes do processo tradutório não sejam meros coadjuvantes de um produto final comercial. Da forma automatizada como os trabalhos têm sido feitos, a singularidade de cada tradutor, e talvez até de cada texto, pode estar se perdendo completamente.

Ao fazer uma análise a partir de Roudinesco (2006) e Derrida (2001), constata-se que o documento também é constituído pelos interesses presentes no momento da sua produção; arquivar é uma escolha, no entanto, em seu uso comercial, os arquivos de tradução reunidos em formato de Memórias se tornam atemporais. Considerando que o seu uso mais recorrente acontece em textos da área técnica, elas podem ser amplamente

usadas e reaproveitadas, pois há muitos textos com ocorrências de trechos semelhantes ou idênticos (os *fuzzy matches*) nessa área da tradução. Devido ao fato de os textos técnicos seguirem normalmente uma padronização de estilo e glossário específicos, os segmentos armazenados nas memórias se tornam bastante semelhantes, ocultando já, de certa forma, a autoria da tradução, sendo comum que os textos técnicos não demonstrem o estilo do tradutor e sim somente o estilo aprovado e padronizado pelo cliente, geralmente uma empresa que opta pela padronização do estilo de sua documentação e publicações.

O uso das memórias torna o texto técnico final traduzido uma colcha de retalhos de segmentos e autorias, o que nos remete a uma afirmação de Rüdiger (2011, p. 2) que diz que “a identidade torna-se fragmentada quando convertemos o que somos de múltiplas maneiras”; os tradutores técnicos prestadores de serviços para agências de tradução se veem obrigados a fragmentar sua autoria e sua produção com outros sujeitos tradutores na produção de um texto final. Os textos técnicos finais trabalhados dessa forma são constituídos por fragmentos novos que estão sendo traduzidos por um profissional enquanto são mesclados com trechos (segmentos) aproveitados de traduções anteriores, feitos em contextos diferentes e, muitas vezes, por outra pessoa. Em suma, os textos traduzidos nessas condições mesclam autorias e identidades de diferentes tradutores sem que isso possa transparecer para o leitor final.

O mercado globalizado e ávido por rapidez e produtividade adotou em larga escala o aproveitamento de Memórias, tornando, em especial, o tradutor da área técnica, prestador de serviços em agências de tradução, um mero produtor de material anônimo, em forma de segmentos isolados, sem nome, sem autoria, sem poder deixar transparecer o seu estilo, para que seja sempre mantida a padronização do arquivo de Memória, conforme as preferências de cada cliente, e para que estes clientes possam usar essas Memórias sempre, não somente como referência de consulta para futuras traduções, mas principalmente como um aproveitamento de material já pronto, revisado e aprovado, sem pagar nada mais por isso.

Nesse mercado que produz um imenso volume de textos traduzidos, “o lugar de memória parece estar na contramão do excesso de arquivo que muitas vezes gera o mal de arquivo, onde há excesso de matéria, de material, de documentos e objetos, há também falta de escrita, de escritura” (PINTO, 2013, p. 3). Para Roudinesco (2006), a escritura é o processo de historicizar o documento, trazer à tona a sua história, torná-la acessível à pesquisa, confrontá-la, torná-la viva, e o aproveitamento do mesmo trabalho em diferentes

contextos faz com que a história do documento original se perca totalmente durante o processo de produção.

Conforme o formato de produção adotado hoje, que é objeto do presente artigo, uma vez entregue o trabalho de tradução, as memórias geradas passam, então, a ser propriedade dos clientes que contratam o serviço de tradução da agência e não mais do tradutor. O profissional de tradução, muitas vezes e inclusive por questões de confidencialidade previamente acordadas entre o tradutor e a agência de tradução, não pode manter consigo os arquivos de memória gerados durante o seu trabalho, eles devem ser devolvidos juntamente com o texto no formato final de tradução, ou seja, quem traduz não pode manter consigo as memórias do seu próprio trabalho. Conforme Heymann (2005, p. 50), “o acervo do titular (...) é aproximado da noção de ‘legado’ histórico, inserindo-se no universo dos bens simbólicos reunidos sob a chancela do ‘patrimônio’ ou da ‘história’” (grifos do autor), história e patrimônio que pertencem ao tradutor, mas que não podem ser preservados por ele mesmo.

Os clientes, por sua vez, além de deterem para si o trabalho do tradutor, agora perpetuado também em forma de Memória, contratam os serviços de tradução uma única vez e, conseqüentemente, pagam por ele uma única vez, mas os trechos traduzidos e armazenados nas memórias podem ser aproveitados infinitas vezes sem que aquele(a) que produziu o texto possa ter controle, tampouco receber pela sua produção que está sendo difundida em novos textos. O seu trabalho, por meio desse procedimento, se tornou fragmentos que ajudam a alimentar uma grande memória de tradução do cliente e que integrarão partes de textos subsequentes.

Quando consideramos que os “arquivos”, que no caso seriam as memórias, são o *locus* dos registros, o histórico de um texto e toda a sua produção, fruto de pesquisas terminológicas e aplicação de conhecimentos do profissional que os produziu, percebemos que o amplo uso das Memórias de tradução, principalmente por meio das *CAT Tools*, tem apagado o histórico de produção textual como um todo dentro do nicho específico de trabalho considerado nesse artigo. O histórico criado por quem traduz já não existe mais, tampouco os textos novos produzidos diariamente por meio do uso de Memórias trazem consigo todo o histórico de sua autoria, visto que eles também são produzidos com base na memória e aproveitando os segmentos idênticos ou semelhantes já produzidos anteriormente, os chamados *fuzzy matches*. Os profissionais de tradução que trabalham com textos da área técnica contratados por agências de tradução que têm

por prática a geração e o uso de Memórias, em geral, são comunicados formalmente de que não terão a sua autoria registrada graças a um padrão que foi estabelecido e imposto na área, diferentemente do direito já conquistado pelos tradutores literários, que muitas vezes têm o seu nome divulgado na obra em que trabalharam. Dessa forma, os profissionais da área técnica em questão ainda precisam trabalhar sem produzir um texto completamente seu, sem ter sua autoria preservada e devidamente valorizada, mesmo a Memória de tradução sendo uma criação intelectual de quem traduz e não um trabalho meramente automático.

Conforme bem pontuado por Derrida (2001), “o poder permanentemente arquiva e destrói o arquivo”, afirmação que nos leva a fazer uma analogia entre o poder e a produção na tradução, sendo os clientes de tradução os detentores do “poder” sobre a “produção” do tradutor, que hoje, graças às Memórias, podem arquivar ou destruir o histórico do trabalho de quem traduz, levando a sua autoria ao esquecimento, apagando cada vez mais a figura por trás da tradução, bem como sua identidade.

A discussão e a reflexão em torno da tecnologia como mediadora do trabalho do tradutor, sua evolução e aplicabilidade de mercado, o que inclui o uso das Memórias de tradução, vêm crescendo constantemente nos últimos anos, haja vista o aumento de publicações acadêmicas abordando o tema, o que naturalmente evidencia o assunto entre os agentes do processo e também entre os tradutores em formação. Hoje, vemos periódicos como o *HERMES - Journal of Language and Communication in Business* dedicarem edições inteiras, como a de número 56, à temática "Translation Technology Research in Translation Studies", onde há vários artigos discutindo o papel do tradutor diante da nova realidade imposta pelo uso em larga escala da tecnologia na tradução. Há também um aumento no número de artigos publicados no Brasil discutindo os efeitos dessa tecnologia no trabalho do tradutor, onde encontramos reflexões como as propostas por Stupiello,

“As condições de produção de trabalhos de tradução em meio eletrônico, especialmente para a indústria da localização, favorecem o deslocamento da responsabilidade tradutória pelo trabalho final. A obtenção do desempenho esperado atrela-se necessariamente à observância de regras predefinidas para o trabalho com o texto, de forma que a conclusão de uma tradução promova o desenvolvimento de trabalhos futuros, em que trechos de textos traduzidos tornem-se úteis para aumentar o rendimento do tradutor, reduzindo, desse modo, custos e prazos”. (STUPIELLO, 2012, p. 85)

Diante de reflexões pautadas em temáticas como tradução e tecnologia, visibilidade e ética do tradutor, se faz urgente a reflexão sobre como os papéis dos agentes

do processo de tradução têm sido alterados e influenciados pelo novo modo de trabalhar e enxergar a tradução em contextos de grandes volumes de trabalho, prazo curto, clientes exigentes e uma demanda enorme em áreas como a tradução de textos técnicos em geral. Stupiello afirma também em seu artigo “Tecnologias de tradução: implicações éticas para a prática tradutória”

“[...] no momento em que a atuação do tradutor é ocultada ou relegada a um segundo plano em relação ao desempenho de ferramentas como aos sistemas de memórias, sua relação com o texto que traduz limita-se ao pequeno espaço que lhe é permitido intervir no texto”. (STUPIELLO, 2012, p. 86)

Ponderando as evidências já mencionadas de que a presença e influência da tecnologia sobre a tradução parecem ser hoje um caminho sem volta e que cabe, então, aos envolvidos no processo refletirem sobre as consequências que tal influência tem gerado, podemos nos apoiar na afirmação de Derrida (2001), considerando que as tecnologias aqui discutidas “afetam nada menos que o direito de propriedade, o direito de publicar e de reproduzir” (p. 29-30). O profissional de tradução produz seu texto, aplica seus conhecimentos durante o seu trabalho, no entanto, ao entregar o texto final, ele não pode mais aproveitar tal produção, pois ela se torna propriedade de seu cliente, e somente o cliente pode aproveitar os textos e o conhecimento ali empregado como melhor lhe convier. Igualmente, podemos considerar que Freud (apud DERRIDA, 2001) também desconstruiu e analisou o uso de arquivos, vinculando essa prática a uma prática de poder, algo patriarcal, com o qual podemos tecer novamente um paralelo com a prática da tradução usando *CAT Tools* que geram e aproveitam Memórias: o cliente paga o tradutor uma única vez e adquire, por meio das Memórias, o “poder” de usar a produção textual do outro (o tradutor) quantas vezes lhe for conveniente sem precisar pagar a mais por isso, tampouco tendo a obrigação de atribuir autoria a tais textos e arcar com as responsabilidades de reprodução de materiais com autoria determinada.

A praticidade e a aceleração do processo de produção de textos traduzidos, possibilitadas pelas ferramentas de tradução (*CAT Tools*) e, especialmente, pelas memórias que elas produzem, revolucionaram de forma quase definitiva o mercado e a forma de trabalho dos profissionais da área técnica, prestadores de serviços para agências de tradução; no entanto, graças a elas também, como afirma Derrida, o conhecimento dos arquivos, da memória, da história podem levar à sua preservação ou ao seu apagamento. Temos aqui a possibilidade de preservar uma produção textual e perpetuá-la e também a possibilidade de apagar a figura do profissional e toda a sua produção.

Os interesses econômicos, a rapidez e a agilidade do processo de tradução levaram a essa mecanização dos procedimentos, dos arquivos, das memórias e esse parece ser um processo em constante evolução, pois os softwares que possibilitam tal automação têm sido cada vez mais aperfeiçoados e cada vez mais clientes têm aderido ao uso deles e das Memórias; portanto, essa parece ser uma prática que veio para ficar no mercado. Sendo assim, cabe agora aos tradutores se adaptarem à nova realidade imposta, com suas vantagens e desvantagens no processo de produção de seus textos, sem nunca deixar de refletir sobre as consequências que cada mudança traz à área.

O uso das Memórias tem sido aclamado e elogiado com base em seus benefícios de rapidez e lucratividade, como vemos no descritivo de uma famosa *CAT Tool*

"[...] sophisticated solutions have taken the concept of translation memory beyond its original limits. New features allow you not only to make the most of conventional translation memory technology, but add numerous features which can accelerate translation and simplify many tasks" (SDL Trados).

No entanto, há que se considerar que tamanha automação também esbarra em dificuldades técnicas como, por exemplo, a possibilidade de disseminação de erros de tradução, erros de terminologia, entre outros. Como um segmento é traduzido uma única vez e já passa a ser parte da Memória e ser usado sempre que houver repetições ou semelhanças no texto de partida que está sendo trabalhado, um segmento que contenha um erro de tradução que afete o sentido de uma instrução técnica em um manual, por exemplo, pode continuar sendo usado diversas vezes antes que tal erro seja detectado, corrigido e o segmento seja retirado ou alterado na Memória. Sob este aspecto, o uso meramente mecânico dos segmentos da Memória pode ser problemático ou não tão econômico quanto o mercado deseja, pois requer os trabalhos de um profissional de revisão para conferir os segmentos de aproveitamento ou envolve o risco de perpetuar um erro nos diversos trabalhos desenvolvidos a partir da Memória gerada erroneamente.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a expansão das tecnologias de criação de arquivos em forma de Memórias de tradução, fica clara a necessidade de ponderarmos pelo equilíbrio entre a economia de tempo e de recursos financeiros dos clientes, a valorização do trabalho intelectual desenvolvido pelo tradutor e a qualidade do texto final. Se por um lado, a relação tempo- dinheiro é uma realidade das grandes empresas (maiores consumidoras de

traduções técnicas) e já está arraigada à procura por serviços de tradução rápidos e lucrativos (representados hoje pelo uso dos softwares de *CAT Tools* e das Memórias de Tradução), por outro lado, remetemos à Lei de Direitos Autorais brasileira que, em seu artigo de número 24, inciso II, deixa claro que o principal direito moral do autor (e, portanto, também de quem traduz, autor de obra derivada) é o direito de ver o seu nome ligado à obra que criou. E, paralelamente a essa problemática, aparece a questão da qualidade do texto, que impacta diretamente os usuários finais a quem são direcionadas as traduções. Erros perpetuados em memórias automatizadas podem propagar desde problemas de ortografia até distorções de informações cruciais, que envolvem riscos ao usuário final. Toda a questão da invisibilidade e da ética profissional que a aplicação da tecnologia nos moldes atuais tem proporcionado nos leva a situações, como a pontuada por Stupiello (2012) “[...] Essa restrição da atuação do tradutor limita também a medida de sua responsabilidade, já que não seria cabível ele responder por um trabalho do qual só traduziu trechos e que desconhece na íntegra”; situações essas que ainda requerem bastante discussão para que se chegue, idealmente, a um ponto de equilíbrio entre as diversas variáveis que compõem o complexo processo de produção de textos traduzidos em larga escala em setores que têm grande produção textual, como é a área das traduções de especialidades de determinados setores da indústria.

Diante das reflexões propostas no presente artigo, consideramos que a evolução do universo das traduções técnicas mediadas pela tecnologia deve entrar em uma nova fase, já não exclusivamente tecnológica, mas sim mais abrangente, considerando os três pilares básicos que envolvem sua produção: o cliente, o tradutor e a qualidade. Esses três pilares dependem uns dos outros para que o trabalho final seja satisfatório, rápido e eficiente, mas também justo com os profissionais que o produzem e adequado em seu resultado final. Não basta evoluirmos somente em tecnologia, construirmos Memórias enormes que aproveitem muitos segmentos e agilizem o processo tradutório, se tivermos profissionais apagados, sem a devida valorização pelo trabalho que desempenham e todo o repertório intelectual que aplicam em suas produções, e ainda se tivermos um resultado final que mais parece uma colagem de textos de vários autores e que pode conter erros perpetuados por seu uso indevido, visando apenas ao lucro, sem atentar para a sua qualidade e real possibilidade da empregabilidade em cada novo trabalho.

Com as constantes inovações apresentadas nas atualizações periódicas das *CAT Tools* já existentes, com o frequente lançamento de novos softwares e plataformas em

nuvem desenvolvidos para mediar o trabalho do tradutor em termos de ferramentas tecnológicas e também com o aumento perceptível das discussões sobre a relação tecnologia e tradução por meio de artigos acadêmicos e publicações sobre essa temática no Brasil e no exterior, fica evidente que se trata de um tema relevante por sua abrangência, porém que ainda demanda muitos estudos e reflexões sobre suas implicações, especialmente se considerarmos o enorme volume de textos produzidos atualmente no mundo e que são frutos de tradução. Diante de um cenário onde a tecnologia não é somente mais um meio, mas sim protagonista nas transformações da área da Tradução, algumas questões geradas por essa nova realidade demandam maior aprofundamento a fim de promover um uso adequado da tecnologia, que favoreça o trabalho e o ganho de tempo diante de volumes sempre crescentes de textos a serem traduzidos para os mais diversos idiomas, porém sempre considerando o trabalho humano como peça fundamental na produção intelectual que perpassa todo e qualquer texto em processo de tradução.

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORACINI, M. J. R. F. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade — línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
- HERMES - Journal of Language and Communication in Business. <https://tidsskrift.dk/her/index>
- HEYMANN, L. Q. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n 36, 2005.
- PINTO, S. L.A. Museu e arquivo como lugares de memória. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, n. 3, 2013.
- ROUDINESCO, E. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RÜDIGER, F. Subjetividade e novas tecnologias de comunicação. *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação*. Porto Alegre, 2000.
- STUPIELLO, E. N. A. Tecnologias de tradução: implicações éticas para a prática tradutória. *Tradterm*, v. 19, p. 71-91, 2012.